



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

**INTERSECCIONES
GIROS
Y ALTERIDADES**

en la producción documental feminista española contemporánea

Anna Fonoll Tassier

2024

TESI DOCTORAL | TESIS DOCTORAL | TESE DE DOUTORAMENTO | DOCTORAL THESIS

Anna Fonoll Tassier

INTERSECCIONES, GIROS Y ALTERIDADES EN LA PRODUCCIÓN
DOCUMENTAL FEMINISTA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

TESIS DOCTORAL

Dirigida por la Dra. Laia Quílez Esteve y la Dra. Núria Araüna Baró

Departament d'Estudis de Comunicació



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

TARRAGONA, 2024



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

FAIG CONSTAR que aquest treball, titulat “Intersecciones, giros y alteridades en la producción documental feminista española contemporánea”, que presenta Anna Fonoll Tassier per a l’obtenció del títol de Doctora, ha estat realitzat sota la nostra direcció al Departament d’Estudis de Comunicació d’aquesta universitat i compleix els requeriments per optar a la Menció Internacional en el títol de Doctora.

HAGO CONSTAR que el presente trabajo, titulado “Intersecciones, giros y alteridades en la producción documental feminista española contemporánea”, que presenta Anna Fonoll Tassier para la obtención del título de Doctora, ha sido realizado bajo nuestra dirección en el Departamento de Estudios de Comunicación de esta universidad y cumple con los requerimientos para optar a la Mención Internacional en el título de Doctora.

I STATE that the present study, entitled “Intersecciones, giros y alteridades en la producción documental feminista española contemporánea”, presented by Anna Fonoll Tassier for the award of the Degree of Doctor, has been carried out under our supervision at the Department of Communication Studies of this University, and fulfils all the requirements for being awarded the distinction of International Doctor.

Tarragona, 17 de juny de 2024

Laia

Quílez

Firmado
digitalmente por
Laia Quílez
Fecha:
2024.06.17
16:16:19 +02'00'

NURIA
ARAUNA
BARO -
DNI
47633888Z

Firmado
digitalmente por
NURIA ARAUNA
BARO - DNI
47633888Z
Fecha: 2024.06.17
16:27:20 +02'00'

Les directores de la tesi doctoral
Las directoras de la tesis doctoral
Doctoral Thesis Supervisors



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

Las personas firmantes, en tanto que co-autoras de las publicaciones que se referencian, autorizan a Anna Fonoll Tassier, co-autora de los textos, para su uso en la presentación de su tesis por compendio de publicaciones, titulada «Intersecciones, giros y alteridades en la producción documental feminista española contemporánea», codirigida por la Dra. Laia Quílez Esteve y la Dra. Núria Araüna Baró, en el programa de Doctorado de Antropología y Comunicación de la Universitat Rovira i Virgili y, asimismo, las co-autoras renuncian a presentar dichas publicaciones como parte de otras tesis doctorales.

FONOLL-TASSIER, Anna; QUÍLEZ ESTEVE, Laia y ARAÜNA BARÓ, Núria (2022). Miradas descentradas. Nuevas tendencias en el documental español feminista. En R. Arnau, T. Sorolla y Marzal J. (Eds.), *Más allá del documento. Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo*, 199-222. Valencia: Tirant Lo Blanch Humanidades.

FONOLL-TASSIER, Anna; ARAÜNA BARÓ, Núria y QUÍLEZ ESTEVE, Laia (2022). "Postcolonial feminism and non-fiction cinema: gendered subjects in Alba Sotorra's war documentaries". *Feminist Media Studies*, 23 (6): 2646-2662. doi: 10.1080/14680777.2022.2079701

En Tarragona, a 17 de junio de 2024

Laia

Quílez

Firmado
digitalmente
por Laia Quílez
Fecha:
2024.06.17
16:15:54 +02'00'

NURIA

ARAUNA

BARO - DNI

47633888Z

Firmado
digitalmente por
NURIA ARAUNA
BARO - DNI
47633888Z
Fecha: 2024.06.17
16:26:39 +02'00'

Esta tesis doctoral es parte del proyecto de I+D ‘Articulaciones del género en el documental español contemporáneo’ (Ref. PGC2018-097966-B-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033, cofinanciado con fondos FEDER ‘Una manera de hacer Europa’ y se ha desarrollado dentro del grupo de investigación ASTERISC (Grup de Recerca en Comunicació), dirigido por el Dr. Jan Gonzalo Iglesia.

La investigación ha sido financiada gracias a una ayuda de contratos predoctorales (Ref. PRE2019-088261) para la formación de doctores contemplada en el Subprograma Estatal de Formación del Programa Estatal de Promoción del Talento y su Empleabilidad en I+D, en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica de Innovación 2017-2020. Asimismo, algunas de las actividades derivadas de esta investigación, también han sido apoyadas por el grupo de investigación ASTERISC y por el Departament d’Estudis de Comunicació de la URV.



A la Clara,
per l'amistat *infinita*.

Agradecimientos

من المية للمية

En el mismo momento en el que tecleo estas líneas en una ciudad a orillas del Mediterráneo occidental, al otro extremo del mismo mar, las víctimas mortales en la Franja de Gaza superan la insoportable cifra de 30.000 civiles desde el pasado octubre y, otras tantas, se han visto obligadas a abandonar forzosamente sus hogares, sin saber cuándo volverán. Siendo, a diario, testimonios de un genocidio atroz y deshumanizador, que no admite equidistancias, no quiero dejar de manifestar en estas páginas mi solidaridad con el pueblo palestino y su derecho a vivir en su tierra en paz y con dignidad.

Asimismo, apenas sé cómo empezar a agradecer a todas aquellas personas que me han alentado para llevar a cabo esta investigación y, llegadas a estas alturas, sostenido para que fuera capaz de terminarla. Son muchas las que han convertido estos años en una experiencia estimulante, a la vez que llevadera y menos solitaria. De este modo, para agradecer sus contribuciones, me expresaré en la lengua que utilizo habitualmente en mis interacciones con cada una de ellas. D'entrada, vull agrair especialment a les meves directores de tesi, la Laia Quílez i la Núria Araüna, sense la generositat de les quals res d'això hagués estat possible. No únicament pel fet d'haver-me acompanyat en la discussió i l'escriptura de dues de les tres publicacions que s'inclouen en aquesta tesi, així com en l'auxili i refugi durant els esculls episòdics d'una investigadora principiant, sinó perquè sense cap mena de dubte, elles són el més clar exemple que la Universitat pot ésser feminista en el discurs i, a la vegada i el més important, en les formes quotidianes.

Així mateix, també vull donar les gràcies a la resta de l'equip de l'I+D 'Articulaciones del género en el documental español contemporáneo', en especial a la Irene i l'Elena per la feïnada duta a terme durant el seminari i el cicle de cinema organitzat en el marc del projecte, i a tots/es els integrants del Departament d'Estudis de Comunicació de la Universitat Rovira i Virgili, part clau en l'acollida i mestratge en la recerca i docència durant aquest periple ignot. N'ocupen un lloc important, l'Ester –per recordar, amb la

gràcia que la caracteritza, que *el saber sí ocupa (un infinity) lugar*–, el David –per obrir-nos camí, i amenitzar el trajecte amb tot de recomanacions documusicals–, la Nat –per la seva pila de consells, caliu i guiatge essencial de les PDI que debutem–, la Júlia i la Neus –aka ‘les noies del SAU’, per compartir el projecte-tesi a base de solidaritats, *arepas*, confessions, lectures, cafès i bones estones–, la Marta i el Jan –per coordinar sim/empàticament, sempre amb la porta oberta–, l’Àngels, la Sònia i la Maite –sense l’expertesa de les quals, mai no hauria aconseguit enllestir cap de les tedioses burocràcies que m’han portat fins aquí–, el Giancarlo i la Nahir –fornidors oficials dels millors *stickers* i excelsos alumnes de català– i a l’Enric –per convidar-me a pensar sobre ruralitats–, a més de tota la resta de companys/es –que no esmento per no allargar-me eternament–, que fan que el passadís de la tercera planta sigui un espai amable de co-habitar.

Atzarosament, a l’altre cantó del corredor, el Departament d’Antropologia Social i Cultural de la mateixa Universitat és, en part, responsable que un dia valorés la recerca com una possibilitat engrescadora. En aquest cas, han estat inspiradores les aules i significatives les converses amb el Juanjo Pujadas, la Montserrat Soronellas i l’Agustí Andreu. També en té part de responsabilitat l’Ondina Fachel de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Por otro lado, también agradezco a las compañeras del seminario autogestionado del DAC –Doctorado en Antropología y Comunicación de la URV–, por haber tirado del carro para que un espacio colectivo, lleno de dudas, espontaneidad y confianza entre las investigadoras que empezábamos fuera posible. També a les treballadores del CRAI del Campus Catalunya que, sempre amb les millors de les amabilitats, m’han brindat totes les facilitats per a renovar préstecs quasi eterns –i sovint caducs–, i al Servei Lingüístic de la URV, per la traducció de les conclusions d’aquesta tesi.

Da mesma forma, durante a estadia de investigação na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, o acolhimento, cuidado, apoio e perícia da Mariana Liz foram fundamentais. Together with Olga Kourelou, from University of Nicosia, they have become inspirational researchers and sources of learning with whom to discuss feminist filmographies in European small cinemas and, at the same time, the perfect companions for extravagances such as trying to find the best Turkish cuisine in town. Bem como os

restantes colegas do Centro de Estudos Comparatistas, como a Morgane, a Filipa, a Ana Bela, o Santiago, e a Joana. A todas elas, muito obrigada, e fharistó polí, eskerrik asko!

Així mateix, moltes amigues i amics m'han proporcionat un inestimable suport en aquest trajecte fent-me sortir de la bombolla acadèmica, a qui també els vull agrair l'aixopluc, l'estima i el sentit de l'humor. En primer lloc, a les *xatungues*, Clara, Tamara, Alba, Laura, Anna, Laia, Neus, Judith i Miriam, gràcies per sostenir-me a diari: *sou lo millor de la vida!* Així mateix, a la Glòria, Mercè, Iris, Andrea, Geo i Montse per ser amigues refugi des de l'hora del pati *al pati del mig*. Als amics de la UAB, Dàlia, Cristian, Remis, Nuri, Iris i Sergi, pels anys ingenus entre Cerdanyola, Sabadell i Barcelona, compto els dies per a la pròxima calçotada. Als *antropolocos* Magda, Elisa, Manuel, Edu, Belén i Patricia, sempre aprenguelcom d'aquesta nova espècie amenaçada. To the Istanbul friends, Guillem, Alexandra, Jacob, Malaika i Mehmet: çok teşekkür ederim and *disco, disco, Partizani!* And especially to Necla, who always encouraged me to follow an academic path. Também não quero esquecer as pessoas que me acompanharam no percurso lisboeta. Principalmente a Júlia e o João: pelas músicas do mundo, o vinho *tuga*, os documentários sobre o 25 de abril e os jantares na varanda. Al Xavier, l'Annalisa i al Sergi, per ser un bocí de Catalunya a la capital lusa –e os melhores professores da música pimba. Y también a Sofia y a Fran, por los paseos, las rodas de samba, las reflexiones y las pelis compartidas, gracias por convertirnos en dos amigas *fixes demais* en este último destierro.

De la mateixa manera, també vull agrair a aquelles companyes que han esdevingut amigues a partir de diferents projectes laborals, socials o artístics i que, d'alguna manera, m'han dut fins aquesta recerca. A l'Ari, per ser la meva mestra i mentora –tant en l'empoderament audiovisual com en el vital. A l'Eva, per ser la 'poli-dolenta' més benèvola de tota la història. Al Saty i al Salva, per tots els *cazadores_v1_v2_v3_v15* intempestius. Al Jordi Gago, per les seves generoses *masterclasses* d'humor i guió. A l'Esther i la Lorena, per muntar fins a doldre'ns els dits però, anys després, riure fort de tot plegat. Aos membros do *Video nas Aldeias*, por me terem ensinado que, através do vídeo e de oficinas participativas, um outro cinema era possível –e que os escritórios sem rede não tem graça nenhuma. Al Nani, l'Omayma, el Joel, la Mercy, el Jeremy i la resta de joves de l'aula oberta de Sant Salvador, per la confiança dipositada. A la Lola Paniagua, per *salvar* la Platja Llarga. A les dones de

Solivella que reivindiquen el xipella. *Tusen takk* to Montserrat, Gilbert and Liv for making summers in Halne more bearable. I a l'incansable equip del Festival REC, Eva, Xavi, Elodie, Agnès, Carme, Anabel, Sandra, Núria, entre moltes d'altres, que permet que, any rere any, una ciutat com Tarragona aculli opcions cinematogràfiques –més enllà de les sales multicine allotjades a un funest centre comercial. Tanmateix, aquesta tesi seria inimaginable sense la tasca d'aquelles dones que, en algun moment de la seva vida, han decidit imaginar i aixecar projectes cinematogràfics. A totes elles, així com a aquelles associacions, assemblees, centres culturals o festivals que, diàriament, lluiten per la igualtat d'oportunitats, la formació i la visibilitat de les professionals en el sector, els hi estic enormement agraïda.

Per últim, no dic cap mentida si asseguro que la realització d'aquesta tesi hagués estat impossible sense el suport afectiu, de cures i material de la meva família nombrosa. Vull agrair especialment als meus pares Laura i Josep Maria, per ser-hi sempre. A banda de continuar posant-me un plat a taula molt sovint, tinc la fortuna que siguin, a la vegada, amics i referents. També als meus germans Laura, Imma i Edu, per aplanar-me el camí i, amb freqüència, provocar-me el riure. De la mateixa manera, als que han vingut més tard, Julio, Moi; i als petits Pol, Aina, Lluç, Dídac i Teo, gràcies per jugar amb mi i allunyar-me de cabòries i fútileses. Als Adam-Garcia, en especial a l'Antonio, Pili, Albert, Marta, Biel i Bruno, per acollir-me i per les estones a la parcel·la. A totes i tots els Fonolls i Tassiers, repartits entre l'Espluga, Tarragona, Cambrils, Barcelona, Basilea i CDMX. En especial, a Nieves, por hacerme sentir en casa y por los ratos divertidos alrededor de una tortilla de patatas de –mínimo– ocho huevos. A Nievitas, por ser prima, artista y viajera en la que reflejarse. A la Victòria, per tenir sempre la mona a punt. Al *chico* Fernando, por su maestría en ironías –queda pendiente una Guelaguetza. I a les i els que, malgrat no hi son, pensem sovint: l'*abuelita* Laura, l'àvia Mercè, l'Adela, el Joan, la Marcela, i el Teófilo, per l'estima incondicional i les lliçons de vida apreses.

A la Llarga, per l'equilibri.

I, en darrer lloc, al Toni, per pujar-se a tots els *sept-place* que convingui i, sovint, creure més en mi que jo mateixa.

Resum

El macrogènere documental és un espai de l'àmbit cinematogràfic on la presència de les dones professionals, i d'altres col·lectius minoritzats, ha experimentat un major augment a escala global i local en les darreres dècades, convertint-se, per diferents motius, en un camp d'estudi ric en innovacions i propici per a l'anàlisi. Al context espanyol, els treballs acadèmics que s'acosten al binomi documental i feminisme són encara recents, essent el projecte I+D 'Articulaciones del género en el documental español contemporáneo: una perspectiva interseccional', una de les intervencions capdavanteres en aquest sector. En el marc d'aquest projecte, l'objectiu de la present tesi és el d'estudiar la diversificació d'estils, pràctiques i narratives afavorides pel gir epistemològic que suposa l'adopció de les perspectives postmodernes al documental feminista espanyol. Especialment durant l'última dècada, al cinema feminista s'hi adverteix una preocupació per visibilitzar subjectes que, a més de l'opressió patriarcal, són discriminats per altres factors, així com una incidència en la transmissió del passat colonial i les seves conseqüències presents. A través de l'exploració de la tasca d'una sèrie de directores 'triplement perifèriques', per raó de gènere, i per trobar-se dins d'un sector i d'una indústria cinematogràfica més aviat precaritzades, aquesta recerca identifica, analitza i exposa les estratègies de representació i discursives, a més dels modes de producció detectats al cinema de no-ficció feminista interseccional espanyol, amb especial atenció a aquell de caire postcolonial. Partint d'una revisió bibliogràfica, que mira de reduir distàncies entre la teoria documental, la teoria fílmica feminista i la teoria postcolonial, a més de l'examen filmogràfic d'un corpus de films produïts entre el 2008 i el 2022 –recolzat, en grau més baix, per altres eines qualitatives–, s'han identificat algunes de les interseccions, girs i alteritats, així com les successives reclamacions de l'agenda feminista ibèrica que les cineastes seleccionades transfereixen o qüestionen en els processos de representació de la realitat pròpies de la producció documental contemporània.

Paraules clau: cinema, documental, no-ficció, feminisme, interseccional, postcolonial, contemporani, anàlisi fílmica, Espanya, península ibèrica

Resumen

El macrogénero documental es el espacio del sector cinematográfico donde la presencia de las profesionales mujeres, y otros colectivos minorizados, ha experimentado un mayor aumento a escala local y global en las últimas décadas, convirtiéndose, por diferentes motivos, en un campo de estudio rico en innovaciones y propicio para el análisis. En el contexto español, los trabajos académicos que abordan el binomio documental y feminismo son todavía recientes, siendo el proyecto I+D ‘Articulaciones del género en el documental español contemporáneo: una perspectiva interseccional’, una de las precursoras intervenciones en este ámbito. En el marco de dicho proyecto, el objetivo de la presente tesis es el de estudiar la diversificación de estilos, prácticas y narrativas auspiciadas por el giro epistemológico que supone la inclusión de las perspectivas postmodernas en el documental feminista español. Especialmente en la última década, en el cine feminista se advierte una preocupación por visibilizar sujetos que además de la opresión patriarcal son discriminados por otros factores, y una incidencia en la transmisión del pasado colonial y sus consecuencias en el presente. A través de la exploración del trabajo de una serie de directoras ‘triplemente periféricas’, por razón de género, y por encontrarse en un sector y una industria cinematográfica un tanto precarizadas, esta investigación identifica, analiza y expone las estrategias de representación y discursivas, además de los modos de producción detectados en el cine de no-ficción feminista interseccional español, con especial atención a aquel de corte postcolonial. Partiendo de una revisión bibliográfica, que trata reducir distancias entre la teoría documental, la teoría filmica feminista y la teoría postcolonial, además del examen filmográfico de un corpus de filmes producidos entre 2008 y 2022 –secundado, en menor medida, por otras herramientas cualitativas–, se han identificado algunas de las intersecciones, giros y alteridades, así como las sucesivas reclamaciones de la agenda feminista ibérica que las cineastas seleccionadas transfieren o cuestionan en los procesos de representación de la realidad propias de la producción documental contemporánea.

Palabras clave: cine, documental, no-ficción, feminismo, interseccional, postcolonial, contemporáneo, análisis filmico, España, península ibérica

Resumo

O macrogénero documentário é o espaço do sector cinematográfico onde a presença de mulheres profissionais, e de outros grupos minoritários, têm experimentado um maior aumento à escala local e global nas últimas décadas, tornando-se, por diferentes razões, num campo de estudo rico em inovações e propício à análise. No contexto espanhol, os trabalhos académicos que abordam o binómio documentário e feminismo são ainda recentes, sendo o projeto de I+D ‘Articulaciones del género en el documental español contemporáneo: una perspectiva interseccional’, uma das intervenções pioneiras nesta área. No âmbito deste projeto, o objetivo desta tese é estudar a diversificação de estilos, práticas e narrativas patrocinadas no quadro da mudança epistemológica que envolve a inclusão de perspetivas pós-modernas no cinema documentário feminista espanhol. Especialmente na última década, no cinema feminista há uma preocupação em dar visibilidade a sujeitos que, além da opressão patriarcal são discriminados por outros fatores, e uma incidência na transmissão do passado colonial e as suas consequências no presente. Através da exploração do trabalho de uma série de realizadoras ‘triplamente periféricas’, por questões de género, e por se situarem num sector e numa indústria cinematográfica um tanto ou quanto precarizadas, esta investigação identifica, analisa e expõe estratégias de representação e discursivas, bem como dos modos de produção detetados no cinema de não-ficção feminista interseccional espanhol, com especial atenção ao de natureza pós-colonial. A partir de uma revisão bibliográfica, que tenta reduzir distâncias entre a teoria documental, a teoria feminista do cinema e a teoria pós-colonial, além do exame filmográfico de um corpus de filmes produzidos entre 2008 e 2022 –apoiado, em menor medida, por outras ferramentas qualitativas– foram identificadas algumas das intersecções, giros e alteridades, bem como as sucessivas reivindicações da agenda feminista ibérica que as cineastas selecionadas transferem ou questionam nos processos de representação da realidade próprios da produção documental contemporânea.

Palavras chave: cinema, documentário, não-ficção, feminismo, interseccional, pós-colonial, contemporâneo, análise filmico, Espanha, península ibérica

Índice

Agradecimientos i

Resum v

Resumen vii

Resumo ix

1. Introducción 1

1.1. Justificación personal 8

1.2. Pregunta y objetivos 11

2. Metodología 17

2.1. Un diseño cualitativo para ‘hacer visible lo invisible’ 17

2.2. Delimitación del objeto de estudio 22

2.2.1. Justificación de la delimitación geográfica 26

2.2.2. Justificación de la delimitación temporal 27

2.3. Dos técnicas metodológicas (y una tercera complementaria) 29

2.3.1. Análisis filmico 30

2.3.2. Entrevistas y sucedáneos 32

2.3.3. Pequeña aproximación a la observación participante 33

2.4. Fases y estrategias compartidas 36

3. Marco teórico 39

3.1. Invitación a un recorrido transfronterizo: ¿quién dijo *terra incognita*? 41

3.2. Tres epistemes en un universo único 47

3.2.1. Cisuras entre sobriedades y heterodoxias en la teoría documental 47

3.2.2. Feminismo filmico: activismo, práctica y distintas aproximaciones de una misma teoría 57

3.2.2.1. Haciendo el documental feminista una *realidad* 63

3.2.3. El advenimiento de la teoría postcolonial en la teoría filmica (y) feminista 72

4. Breve cartografía del documental feminista español 87

(o una tentativa de esbozar un estado de la cuestión)

5. Compendio de publicaciones 109

5.1. Primera publicación 111

‘Miradas descentradas. Nuevas tendencias en el cine documental español feminista’ 112

5.2. Segunda publicación 137

‘Postcolonial feminism and non-fiction cinema: gendered subjects in Alba Sotorra’s war documentaries’ 138

5.3. Tercera publicación 165

‘Imágenes como cicatrices: cineastas mujeres que disputan y ensamblan el archivo colonial de España y Portugal’ 166

6. Conclusões 187

7. Apéndice 207

7.1. Otras publicaciones 207

7.2. Comunicaciones en congresos y actividades científicas 207

7.3. Estancia de investigación 210

7.4. Otras actividades 210

8. Referencias 213

8.1. Bibliográficas 213

8.2. Filmográficas 234

8.3. Webgráficas 238

1. Introducción

Sin lugar a dudas, la labor de las mujeres en el desarrollo y la consolidación del proyecto cinematográfico ha sido fundamental desde el nacimiento del cinematógrafo, a pesar de que sus aportaciones hayan sido menoscabadas o ignoradas ‘por falta de reconocimiento historiográfico’ (Selva y Solà, 2002: 23). En la falta de registros sobre dicha actividad, seguramente hayan quedado en el limbo de la indiferencia una importante cantidad de filmes y cineastas, lo que, en consecuencia, ha resultado en una historia del cine gravemente damnificada. Con todo, este perjuicio implica un reto motivante: remediar las lagunas y persistir en indagar, interpretar y divulgar este vasto yacimiento que se descubre ante nosotras.

Como detallaremos más adelante, si bien la investigación sobre la obra y presencia de mujeres en el sector cinematográfico viene dándose escalonadamente desde la década de los setenta en distintas geografías, en el contexto español los trabajos académicos al respecto empiezan a manifestarse a partir de la década de los noventa y, especialmente, en lo que se refiere al binomio mujeres y documental son todavía un tanto recientes. En el ámbito académico ibérico, una de las intervenciones que se ha preocupado por incluir la perspectiva de género en la práctica no-ficcional es el punto de partida de la presente tesis: el proyecto de investigación I+D ‘Articulaciones del género en el documental español contemporáneo: una perspectiva interseccional’, dirigido por la Dra. Laia Quílez¹. El objetivo principal de este I+D ha sido el de repensar y divulgar producciones audiovisuales

¹ Debido a lógicas de burocracia universitaria, no fue posible que dirigiera (o, por lo menos, co-dirigiera) este proyecto la Dra. Núria Araüna, cabeza pensante y motor de gran parte de la memoria presentada para solicitar el financiamiento para el desarrollo de la investigación, así como también co-coordinadora del proyecto cuando éste fue concedido. En la página web que aparece en las referencias webgráficas (Articulaciones del género en el documental español contemporáneo. Una perspectiva interseccional, 2019) pueden consultarse todas aquellas actividades llevadas a cabo por parte del equipo de investigación en el marco de este proyecto I+D –financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (Ref. PGC2018-097966-B-I00)–, como la participación en congresos y coloquios internacionales, seminarios, cursos, *workshops* o publicaciones.

que reflejan la diversidad en los discursos feministas y que redefinen el propio lenguaje de la no-ficción en el Estado español. Desde enero de 2019 hasta octubre de 2022, y con la contribución de distintas académicas especialistas en este ámbito, el proyecto se ha encargado de explorar un amplio corpus de documentales españoles dirigidos por mujeres, o aquellas producciones específicamente feministas, que contienen discursos que promueven la igualdad entre géneros, o bien abordan derechos sociales de colectivos minorizados. A partir de los resultados del I+D mencionado, se han ofrecido diversas herramientas metodológicas y teóricas con tal de generar discusiones alrededor de experiencias filmicas contemporáneas construidas con perspectiva de género.

Asimismo, dicho proyecto también ha organizado distintos eventos y actividades con el objetivo de trasladar el debate más allá de la discusión académica. Por consiguiente, en septiembre de 2021 se celebró el webinar ‘El documental feminista en España como agente del cambio social: temas, prácticas y pedagogías’ y, en paralelo, el ciclo de cine online ‘Si no es ahora, ¿cuándo?’, que tomó por título el eslogan empleado por las multitudinarias manifestaciones feministas que sucedieron en las plazas y calles italianas en 2011². Este último programó doce documentales³ y fue acompañado por una serie de conversatorios entre investigadoras del equipo del proyecto y algunas de las directoras de dichos filmes, como Margarita Ledo, Xiana do Teixeiro, Carolina Astudillo, Elena Idoate o Raquel

² Cabe mencionar que fue Elena Oroz quien propuso el título del ciclo haciendo referencia a las manifestaciones sucedidas en Italia, en medio de un escándalo sexual y de corrupción de menores protagonizado por el entonces primer ministro Silvio Berlusconi, conocido mediáticamente como el ‘caso Ruby’. El 13 de febrero de 2011, un millón de personas se manifestaron bajo el lema ‘Se non ora quando?’ en la Piazza del Popolo de Roma y, a posteriori, en más ciudades italianas, para denunciar la cosificación patriarcal y el machismo institucional presente en los medios de comunicación y en los discursos de algunos de los representantes políticos itálicos del momento.

³ El ciclo fue acogido por Mujeres de Cine VOD (Vod Mujeres de Cine, 2021), una ventana en línea al cine español hecho por mujeres. Los documentales incluidos en la programación fueron los siguientes: *Tódalas mulleres que coñezco* (Xiana do Teixeiro, 2018), *A media voz* de (Heidi Hassan y Patricia Pérez Fernández, 2020), *De los nombres de las cabras* (Silvia Navarro Martín y Miguel G. Morales, 2019), *La mami* (Laura Herrero Garvín, 2019), *Zauria(k)* (Maier Irigoien Ulaiar, Isabel Sáez Pérez e Iker Oiz Elgorriaga, 2019), *Entre perro y lobo* (Irene Gutiérrez, 2020), *La calle del agua* (Celia Viada Caso, 2020), *Nación* (Margarita Ledo, 2020), *Tiempos de deseo* (Raquel Marques, 2020), *#PrecarityStory* (Lorena Cervera, 2020), *Una revuelta sin imágenes* (Pilar Monsell, 2020) y *Naturaleza muerta* (Carolina Astudillo, 2020) –como se verá más adelante, siete de los cuales forman parte del corpus de la presente tesis doctoral.

Marques, por mencionar solo algunas. Por su parte, el webinar⁴ se aproximó a las prácticas feministas presentes en el documental producido en el Estado español del siglo XXI con una perspectiva atenta a la interseccionalidad, presentando ponencias que exploraron los debates feministas contemporáneos incorporados en las prácticas documentales del Estado español como, por ejemplo, la violencia sexual, la migración, el legado colonial, la diversidad funcional, las luchas obreras, las políticas de la memoria o la presencia de mujeres en el documental musical. Del mismo modo, el webinar trató de originar un espacio de discusión sobre metodologías y resultados de aprendizaje a través de asociaciones como Drac Màgic, Dones Visuals⁵ o bien, experiencias en las aulas universitarias.

Fruto del interés del proyecto I+D en divulgar referentes feministas de la no-ficción entre el alumnado y de poner en práctica lo aprendido durante el proceso de investigación, desde hace cuatro cursos, el Departament d'Estudis de Comunicació de la Universitat Rovira i Virgili (URV) organiza 'En Primer Pla', un ciclo de cine documental que pone el énfasis en la mirada de las personas jóvenes, siempre teniendo en cuenta el reconocimiento de la diversidad y la inclusión de la perspectiva de género⁶, en colaboración con la consejería de Juventud del Ayuntamiento de Tarragona. Esta actividad pretende despertar el espíritu

⁴ Debido a la crisis sanitaria provocada por el COVID-19, el seminario tuvo lugar a través de la plataforma Microsoft Teams (Articulaciones del género en el documental español contemporáneo. Una perspectiva interseccional, 2021), y contó con la inscripción y el seguimiento de un total de 224 personas.

⁵ Drac Màgic es una cooperativa de iniciativa social fundada en 1971 que se dedica al estudio y la divulgación de la cultura audiovisual a través de distintos proyectos educativos, una distribuidora de cine infantil y la organización de la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona. Según la descripción en su página web, tiene por objetivo transformar la sociedad a partir de valores como 'el cooperativismo, el feminismo, el compromiso con la cultura de paz y la atención a las diversidades'(Drac Màgic, s.f.). Por su parte, Dones Visuals es una asociación fundada en 2017 para defender, promover y hacer efectiva la presencia de las mujeres y las identidades disidentes en el sector audiovisual catalán. La asociación también cuenta con un amplio directorio que da visibilidad a las distintas profesionales, promueve convocatorias de programas de desarrollo y organiza jornadas de industria, además de ofrecer distintas ventajas a sus asociadas –por ejemplo, en cuestión de descuentos en alquiler de equipos, asesoría jurídica o acreditación en festivales– (Dones Visuals, 2017).

⁶ 'En Primer Pla' fue escogido por la URV el 2023 como candidatura para presentarse a la mención M. Encarna Sanahuja, a la excelencia en la inclusión de la perspectiva de género en la práctica docente, dentro de las Distinciones Jaume Vicens Vives, que otorga el Departamento de Investigación y Universidades de la Generalitat de Catalunya.

reflexivo y crítico del alumnado a partir de la puesta en práctica de herramientas no-ficcionales en el grado de Comunicación Audiovisual de la URV, en el marco de las asignaturas de tercer curso *Narrativa i Guió Audiovisual* y *Gèneres i Formats Audiovisuals*. En este sentido, las docentes⁷ acompañan a las y los estudiantes a escribir, filmar y desarrollar de forma autónoma unos cortometrajes que exploran distintas temáticas como el género, la migración, la vivienda, la salud mental o el medio ambiente, entre otras. Asimismo, desde el inicio de esta iniciativa, se ha invitado a nuestras aulas a reconocidas profesionales del documental en nuestro territorio como la guionista y directora Laia Manresa, las directoras Cecilia Barriga, Francina Verdés y María Zafra o las productoras Marta Andreu y Elisabet Dubé, para que participen como ponentes y sirvan de referentes entre el alumnado. Los cortometrajes resultantes de estos últimos cuatro cursos se han presentado en las distintas ediciones del ciclo de cine documental ‘En Primer Pla’, siempre en un espacio fuera del ámbito universitario, con la intención de generar debate entre el público asistente, el alumnado, las y los protagonistas de sus piezas e, incluso algunas veces, profesionales de distinta índole que han intervenido en un coloquio posterior⁸.

En resumidas cuentas, el proyecto I+D ‘Articulaciones del género en el documental español contemporáneo: una perspectiva interseccional’, además de indagar y divulgar las prácticas feministas no-ficcionales, también ha puesto un importante empeño en vincular la investigación y la docencia en los programas académicos de Comunicación Audiovisual de la URV y, por último, ha dado cobijo a la presente tesis doctoral en forma de compendio de publicaciones. Por ende, en el seno de dicho proyecto, esta tesis pretende, fundamentalmente, discutir documentales feministas con el compromiso de colaborar en la visibilización de un yacimiento que, por alternativo y desatendido, a menudo ha ofrecido discursos y lenguajes innovadores, manifestando, esto último, un gran aliciente para las investigadoras. Considerando la relevancia y las continuidades de estas contribuciones

⁷ Las docentes de dichas asignaturas son las directoras de la presente tesis doctoral y la que escribe este texto. En consecuencia, formar parte de esta experiencia educativa y colaborativa también alimenta, de algún modo, las reflexiones en esta tesis.

⁸ También debido a la crisis sanitaria provocada por el COVID-19, la primera edición de ‘En Primer Pla’ se celebró íntegramente en línea (En Primer Pla, 2021), mientras que las siguientes tres se han llevado a cabo de manera presencial, habitualmente entre los meses de marzo o abril, en un formato gratuito y abierto a todos los públicos (En Primer Pla, 2024).

filmicas, se ha decidido articular el proceso y los resultados de la investigación a partir de tres publicaciones compendiadas bajo una misma unidad temática, esto es, el cine de no-ficción feminista interseccional español. De este modo, nuestra intención ha sido asegurar que el presente trabajo disponga de un hilo conductor lógico y coherente, reto fundamental cuando nos enfrentamos a la naturaleza de una tesis por compendio de artículos.

Así, la primera publicación compendiada, ‘Miradas descentradas. Nuevas tendencias en el cine documental español feminista’ (2022), explora las aproximaciones de distintas cineastas contemporáneas alrededor de tres áreas temáticas claves en la agenda feminista española contemporánea. Este capítulo, escrito junto a Laia Quílez y Núria Araüna, forma parte del libro, publicado en la editorial Tirant Lo Blanch, *Más allá del documento. Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo* (Arnau, Sorolla y Marzal, 2022), el cual procura elaborar un panorama de la diversidad de formas documentales que se encuentran en el audiovisual de la última década, en un contexto donde las fronteras tradicionales han sido desdibujadas. Bajo esta premisa, nuestro capítulo pretende señalar la amplia diversidad de estrategias audiovisuales que se emplean para dismantelar los discursos androcéntricos en los documentales referenciados, así como los sesgos y las ausencias de la historia oficial con respecto a la guerra civil y la dictadura franquista, la esencialización de los roles de género en la maternidad, o la mistificación, e incluso exotización, de experiencias de mujeres que escapan de la norma eurocéntrica en distintos contextos. De esta forma, la primera publicación nos ha servido para, inicialmente, rastrear y advertir la diversidad existente en el panorama de la no-ficción feminista española y, en segundo lugar, para finalmente decidir poner el énfasis de esta investigación en el feminismo postcolonial, esto es, acotar nuestra mirada en un único eje –de los tres explorados previamente. Aunque con mucha precaución de no infringir en esencialismos o naturalizaciones⁹, a partir de dicha

⁹ No cabe duda que las mujeres no han sido ni son las únicas en preocuparse por la cuestión colonial o postcolonial en el cine español, ya que también documentalistas como Joaquim Jordà (*Portogallo, paese tranquillo*, 1969), Xavier Montanyà (*Memòria negra*, 2006), José González y Sergi Dies (*Rastros de Dixán*, 2009), Xapo Ortega y Xavi Artigas (*Idrissa, crónica de una muerte cualquiera*, 2018) o Javier Fernández Vázquez (*Anunciaron tormenta*, 2020), por mencionar solo algunos, han explorado cuestiones semejantes a las que se abordan en las películas de nuestro corpus. En este sentido, es interesante el trabajo del investigador Joan Miquel Gual (2019b), y de este último junto a Jorge Oter (2023). Sin embargo, esta investigación centra su atención

publicación, estimamos que las cineastas de no-ficción contemporáneas, quizás por estar habituadas a habitar las periferias de la ‘normalidad’, por ser tradicionalmente representadas desde una mirada patriarcalizante, o bien por el trabajo de deconstrucción propuesto por el feminismo interseccional en las últimas décadas, se acercan a la representación cinematográfica de distintas alteridades con una desenvoltura, empatía y suspicacia interesante de ser estudiada.

Ante esta suposición, la segunda publicación ha llevado a cabo un estudio de caso alrededor del trabajo de una única cineasta que, además de desarrollar un cine que se circunscribe con precisión en las variables feminismo y postcolonialidad, consideramos que, hasta el momento, ha recibido una parca atención académica a pesar de su activa y reconocida trayectoria. El artículo ‘Postcolonial feminism and non-fiction cinema: gendered subjects in Alba Sotorra’s war documentaries’ (2022), también escrito junto a Núria Araüna y Laia Quílez y publicado en la revista *Feminist Media Studies*, explora las potencialidades del documental postcolonial feminista en escenarios de guerra cuando se trata de desafiar las representaciones de género. En particular, a partir del análisis de las estrategias narrativas y representacionales, además de los modos de producción de dos filmes, *Comandante Arian* (2018) y *Game Over* (2015), argumentamos que la cineasta catalana Alba Sotorra aplica en su filmografía estrategias que se alinean con las reivindicaciones y denuncias del feminismo interseccional. Así, el artículo ahonda en, entre otras cuestiones, la decisión de no mostrar mujeres victimizadas y hombres viriles en un espacio –el del cine bélico– que tradicionalmente ha promovido tales estereotipos; y, por el contrario, pone en evidencia las contradicciones presentes en la representación de unos sujetos que expresan sus identidades de una forma performática y compleja, además de destacar la horizontalidad presente en los métodos de trabajo de la cineasta.

Por último, en la tercera publicación hemos ampliado la delimitación geográfica, aventurándonos en un trabajo comparativo que nos ha permitido poner en relación la no-

principalmente en las documentalistas mujeres, con el propósito de corregir el desequilibrio en la atención de la crítica, el público y la academia hacia la labor realizada por mujeres y hombres en la práctica cinematográfica española que se ha señalado al inicio de este apartado.

ficción feminista postcolonial española con la portuguesa para dilucidar las similitudes y diferencias contextuales y, por ende, tendenciales, existentes, así como para reivindicar un posible y futurible campo de investigación filmico ibérico. ‘Imágenes como cicatrices: cineastas mujeres que disputan y ensamblan el archivo colonial de España y Portugal’ (en prensa), todavía en proceso de publicación en la colección Pantallas Iberoamericanas de la editorial Peter Lang –editado por Ana María Mejón, Asier Gil Vázquez y Elena Ortega Oroz–, es fruto de una preliminar comunicación en el Congreso Internacional *Mujeres y Cine en Iberoamérica*¹⁰ y del trabajo de campo realizado durante una estancia de investigación en el Centro de Estudios Comparatistas de la Universidad de Lisboa, en el marco de la presente tesis doctoral, de enero a agosto de 2023. En este capítulo, vinculamos el trabajo de dos cineastas de la península ibérica, Sally Gutiérrez Dewar y Filipa César, quienes, a partir de dos filmes colectivos y ensayísticos, cuestionan la falsa neutralidad presente en los relatos dominantes alrededor de distintos acontecimientos históricos del pasado colonial español y portugués grabados en nuestras memorias colectivas, como el mal llamado ‘descubrimiento de América’ y la guerra de independencia de una de las últimas excolonias portuguesas en África, Guinea-Bissau.

En definitiva, si iniciamos este trayecto preguntándonos por las nuevas tendencias en el cine no-ficcional español feminista desde una óptica más panorámica –aunque siempre teniendo en cuenta la interseccionalidad, aunando a la variable género, otras como la clase o el fenotipo–, conforme se ha avanzado, por motivos de vastedad e intereses, la presente investigación ha procurado recoger únicamente las miradas de aquellas cineastas que abordan y condensan la intersección del feminismo y la postcolonialidad en sus filmes. Con el objetivo de justificar nuestras elecciones y perspectivas, además de contextualizar el panorama y las tradiciones en las cuales nos situamos, en las siguientes páginas se desarrollarán una breve justificación personal, las preguntas planteadas, así como los consiguientes apartados metodológicos, teóricos y el esbozo de un estado de la cuestión que,

¹⁰ El Congreso Internacional *Mujeres y Cine en Iberoamérica: políticas, representaciones, historias, interseccionalidades* se celebró del 21 al 23 de septiembre de 2022 en la Universidad Carlos III de Madrid, con el objetivo de analizar la situación y el papel de las mujeres en los cines de Latinoamérica, Portugal y España, así como el impacto de los feminismos contemporáneos en la cultura cinematográfica.

confiamos, ayuden a los y las lectoras a ponerse en situación antes de adentrarse en la interpretación y reflexión de las tres publicaciones compendiadas.

1.1. Justificación personal

En realidad, algunos de los intereses desplegados en la presente tesis empezaron a fraguarse mucho antes de que ésta se iniciara. Si la eclosión del documental en España se da con el cambio de milenio, la que escribe estas líneas, para entonces, era una adolescente. Visto con la perspectiva que da el paso del tiempo, y aunque pueda parecer una anécdota insignificante, creo que es probable que mi interés por este género se viera influenciado por la costumbre de ver el televisor en familia. Dependiendo del voto popular, que siempre se resolvía mediante la deliberación última de un adulto, se veía una cosa u otra. Tal vez este sea el motivo por el cual recuerdo con claridad sintonías de clásicos programas de no-ficción como *30 minuts* o *Informe Semanal*¹¹. Si bien los formatos de los documentales en dichos programas son un tanto distintos a los que se analizan en esta tesis, seguramente, esta ‘familiaridad’ hacia el género tuvo algo que ver con la decisión de empecinarme en filmar una pieza documental como trabajo final de investigación en el instituto. Con una cámara miniDV que alguien me prestó –no recuerdo quién, pero ahora no sé si debo darle las gracias o pedirle explicaciones–, filmé una serie de entrevistas a distintos representantes políticos catalanes que, por aquel entonces, pretenciosamente y sin nada de vergüenza, titulé ‘La meva petita pilota basca. El conflicte vist des de Catalunya’. Aunque ya es suficientemente bochornoso compartir esta pseudo-tentativa de emular el filme de Julio Medem¹², francamente, lo que realmente me pesa con más fuerza hoy es que en esa pieza no apareciera una sola mujer entrevistada y que, ni tan siquiera, me preguntara por dicha ausencia.

¹¹ Programas de televisiones públicas como Televisió de Catalunya –TV3– y Radio Televisión Española –RTVE– que, desde la década de los setenta y ochenta hasta hoy, acogen documentales de creación propia o producciones de televisiones de otros países.

¹² En 2003 Julio Medem estrenó *La pelota vasca, la piel contra la piedra*, en el cual abordaba el conflicto del País Vasco con el objetivo de invitar al diálogo a distintas partes de la esfera social y política, principalmente a partir de numerosas entrevistas, por el cual fue nominado a los premios Goya de 2004.

A pesar de esta frustrada fase como proto-documentalista, dicho proceso seguramente tuvo algo que ver con mi insistencia, más adelante, en matricularme en Comunicación Audiovisual. Al terminar la licenciatura, aterricé en el mundo laboral en plena crisis económica, cuando la tasa del paro juvenil en el tercer trimestre de 2010 ascendía a la cifra del 40,56% (INE, 2010). Así, empecé a encadenar trabajos precarios y muy variados –con experiencia migratoria de por medio–, y también pasé a engrosar las alarmantes cifras del paro. En paralelo a lo anterior, y transitando el contexto de indignación en las plazas, volví a las aulas, en esta ocasión, para matricularme en Antropología Social y Cultural. En el marco de estos estudios realicé una movilidad en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, en cuyas aulas descubrí la labor de la productora colectiva de cine indígena *Vídeo nas Aldeias*. Impresionada por estas otras maneras de mirar, dejé Porto Alegre por Olinda (Pernambuco), donde se encontraba la sede de dicha productora, cuyo equipo acogió a esta catalana desubicada y recién llegada. Aunque lejos de la romántica idea de filmar películas en la Amazonía, esta breve experiencia en la región *nordestina* me permitió valorar el poder emancipador del audiovisual y la importancia del archivo ‘no oficial’, asunciones que, desde la investigación o la práctica, valía la pena explorar una vez llegara a casa.

De este modo, ya en Catalunya, colaboré como ayudante de dirección del documental *La platja Llarga* (2015), dirigido por Ariadna Costa¹³. En esta ocasión, y lejos de mi primera experiencia, este filme estaba protagonizado por una mujer, Lola Paniagua, líder de la plataforma ciudadana ecologista que luchó por conservar uno de los últimos tramos vírgenes de la costa tarraconense. En paralelo, en Barcelona, trabajé habitualmente como *freelance* en distintas productoras audiovisuales y programas de televisión. En esta época, aparte de continuar cotejando la inestabilidad laboral y el estancamiento de las políticas de recortes, las diferencias por razón de género en mi cotidianidad en el sector audiovisual se tornaron cada vez más visibles. Así, fueron pasando los años, mientras combinaba mis trabajos en el audiovisual con otras experiencias más cercanas a la docencia y la

¹³ Realizadora que, con anterioridad, había co-dirigido *La quadratura del cercle. Història del Bloc Feminista de Tarragona* (2005), uno de los primeros documentales sobre un colectivo feminista en Catalunya.

experimentación, esforzándome en implementar la antropología en mi práctica videográfica¹⁴. Asimismo, y a pesar de la temporalidad y las precariedades —y lejos de romantizarlas—, uno de los aspectos positivos de no tener un trabajo ni fijo ni estable es, en ocasiones, la riqueza de tiempo. De este modo, y totalmente consciente de mi situación privilegiada, los viajes y la literatura también han marcado en mí una importante influencia, especialmente las geografías y las obras de determinados autores contemporáneos, fuera del circuito eurocéntrico¹⁵. Ambos me han permitido aprender y desaprender, haciendo crecer en mí un interés por las perspectivas y narrativas que no se sitúan en el hegemónico punto de vista del hombre blanco. En definitiva, y retrospectivamente, mi trayectoria profesional y personal hasta llegar al emprendimiento de la presente andadura, ha sido un amasijo de experiencias un tanto atomizadas y seguramente, nada estratégicas. Sin embargo, dudo que, sin el papel de la televisión y las universidades públicas, una experiencia laboral, frecuentemente marcada por la crisis económica y por ser mujer —como la de tantas otras compañeras—, además de los viajes y las lecturas, nunca hubiera considerado la decisión de embarcarme a formar parte de un proyecto de investigación que me ha permitido desarrollar una tesis que incluye algunas de las cuestiones que más me interesan: el poder dialógico y emancipador de la no-ficción, las reivindicaciones del movimiento feminista en el marco del sector audiovisual, y los relatos, las miradas y las perspectivas más allá de Europa.

¹⁴ En algunos casos, estas experiencias se materializaron en piezas documentales como, por ejemplo, el cortometraje de carácter etnográfico *Lo que ves es lo que hay* (2018), realizado a partir de un taller de cine participativo con un grupo de jóvenes del barrio tarraconense de Sant Salvador; el medimetraje *Crònica d'una joventut* (2019), a través de acompañar a la antropóloga María Offenheiden en su estudio cualitativo sobre la acción colectiva en Tarragona (*Som Joves*, 2019); o el largometraje *Lis espergis escatxiguin* (2021), que retrata las experiencias de distintas mujeres de un pequeño pueblo de la Conca de Barberà, dando testimonio de sus memorias y su variedad dialectal, ambas en proceso de desaparición.

¹⁵ Nos referimos al trabajo de autores como, por ejemplo, Chinua Achebe, Chimamanda Ngozi, Teju Cole, Sam Selvon, Ngũgĩ wa Thiong'o, Nawal El Saadawi, Maryse Condé, Fernanda Melchor, Arundhati Roy, Yaa Gyasi, Marjane Satrapi, María Fernanda Ampuero, Amin Maalouf, Boubacar Boris Diop, Axelle Jah Njiké, Mohamed Mbougar Sarr, Gabriela Wiener, Isabel Figueiredo, Leïla Slimani, Toni Morrison o Colson Whitehead, por si quien lee estas líneas puede sentir interés.

1.2. Pregunta y objetivos

'There are, needless to say, no final answers'

Teresa de Lauretis en *Alice doesn't. Feminism Semiotics Cinema* (1984: 11)

Deborah Shaw, en el libro *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI* (Scholz y Álvarez, 2018), firma un manifiesto¹⁶ donde subraya que nuestro rol como académicas y críticas del cine feminista se sustenta fundamentalmente en 'poner nuestro conocimiento especializado al servicio de una finalidad educativa, cartografiar tendencias y estéticas, y cuestionar a los realizadores¹⁷ acerca de sus visiones del mundo' (Shaw, 2018: 34). Pese a que se han multiplicado los esfuerzos desde el sector y la academia por potenciar la visibilidad de las mujeres en ambos lados de la cámara, la urgencia de esta tarea viene motivada por la advertencia de una sucesión de perennidades en la mirada y en las formas androcéntricas de hacer cine, todavía, a día de hoy (Scholz y Álvarez, 2018: 11). Asimismo, y como se apuntará en el *Estado de la cuestión*, el género documental es el espacio donde la presencia de las profesionales mujeres del sector ha experimentado un mayor aumento a nivel local y global, convirtiéndose en un campo de estudio conveniente y de múltiples dimensiones (White, 2015; Izquierdo-Castillo y Torres-Romay, 2023).

¹⁶ El de Shaw es el único llamamiento existente destinado a los críticos que ofrece una visión académica sobre cómo estudiar el cine realizado por mujeres. Sin embargo, y como Shaw reconoce, existen numerosos manifiestos feministas previos a este, mayoritariamente firmados por cineastas mujeres. Internacionalmente, son conocidos los que forman parte del compendio *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology* (Scott MacKenzie, 2014) y, a nivel nacional, la difusión que hace de los manifiestos filmicos feministas la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona que, desde 2015, programa propuestas fílmicas que dialogan con los debates que han dado forma al feminismo, principalmente, desde mitades del siglo XX hasta la actualidad. Algunos de los manifiestos proyectados en esta sección a lo largo de distintas ediciones provienen de cineastas y colectivos feministas de los EEUU, Italia, México, Francia o Gran Bretaña, entre otros, como es el caso de *Les résultats du féminisme* (Alice Guy, 1907), *L'aggettivo dona* (Collettivo Femminista Cinema-Roma, 1971), *Semiotics of the kitchen* (Martha Rosler, 1975), *Cosas de mujeres* (Rosa Martha Fernández, 1978), *Maso et Miso vont en bateau* (Les Insoumouses, 1976), o *A Question of Choice* (Sheffield Film Co-op, 1982).

¹⁷ Shaw precisa que utiliza el masculino genérico para referirse a los cineastas feministas, con el objetivo de incluir otras identidades que trascienden la tradicional dicotomía entre hombre y mujer, además de reconocer la presencia de hombres comprometidos con la causa feminista. Si bien estamos de acuerdo con la tesis de Shaw, en esta investigación se utiliza el femenino genérico para referirse a las cineastas, puesto que la mayor parte de filmes que se analizarán están dirigidos por cineastas mujeres.

Ante estas primerizas estimaciones y alentadas por el convite del manifiesto de Shaw, la **principal pregunta** de esta investigación se articula a partir de la siguiente oración:

¿En la última década, con el auge de las mujeres en la producción documental en España y de las aproximaciones feministas interseccionales, qué transformaciones advertimos en las estrategias de representación, discursivas y modos de producción cinematográficos?

Si en lugar de concebir una tesis, estuviéramos escribiendo un guion cinematográfico, diríamos que el anterior cuestionamiento es el primer giro narrativo de nuestra historia, puesto que, además de presentar a sus protagonistas y situación contextual, manifiesta nuestro conflicto primario. De este modo, ante tan amplio interrogante, y con la intención de concretar, se ha fijado un **objetivo general** de investigación: A partir del trabajo de una selección de directoras contemporáneas, identificar, analizar y exponer las estrategias de representación y discursivas, además de los modos de producción, del documental feminista interseccional contemporáneo español, con especial atención a aquel de corte postcolonial.

Con este fin, se incluyen **seis objetivos específicos**, los cuales corresponden al trabajo desplegado en las distintas publicaciones asociadas a esta tesis. El **primer objetivo** trata de identificar obras significativas del cine documental feminista interseccional contemporáneo producido en el Estado español que, en su mayoría, integra narrativas postcoloniales. De este modo, inicialmente se ha llevado a cabo una cartografía de las cineastas potencialmente relevantes en nuestro campo de estudio más macro para, a posteriori, reseguir sus carreras cinematográficas y determinar cuáles son las películas que abordan con más rigor y amplitud la cuestión feminista y postcolonial. En términos de representatividad, se ha procurado que la selección inicial fuera heterogénea y, a partir de esta, se ha determinado acotar la muestra definitiva en los dieciséis filmes que conforman el principal corpus documental de esta tesis, además de los treinta y seis que constituyen el corpus secundario, cuya composición se pormenorizará y justificará en el apartado metodológico.

A través de la delimitación del objeto de estudio, se manifiesta el **segundo objetivo**: analizar las estrategias de representación y narrativas de las películas seleccionadas. El análisis filmico nos ha de permitir identificar las innovaciones o continuidades en el discurso y el lenguaje cinematográfico empleado en los documentales. De este modo, se han explorado las influencias mutuas entre distintas perspectivas y potencialidades del movimiento feminista desde una mirada interseccional –en tanto que activismo y teoría– y todos aquellos aspectos que son observables en los filmes, bien sea en sus temas, puntos de vista o herramientas filmicas utilizadas.

Asimismo, el **tercer objetivo** surge en paralelo puesto que, si nos preguntamos sobre las estrategias discursivas y de representación, también debiéramos tomar en consideración los modos de producción en los cuales se desarrollan dichos filmes. Este fin nos ha de permitir explorar si existe una correspondencia real entre el aumento de mujeres cineastas y el incremento de filmes de no-ficción que desjerarquizan procesos de trabajo y alientan una cercanía, empatía e identificación con sujetos alejados de la norma androcéntrica y etnocéntrica o, por el contrario, no lo pretenden ni tampoco lo consiguen. Por consiguiente, el tercer objetivo se ocupa de advertir los procesos materiales y de desarrollo en los cuales estas cineastas y sus equipos son capaces de impulsar y finalizar sus películas.

Como apunta, de nuevo, Shaw, el cine realizado por mujeres debe ser estudiado en relación a otros fenómenos sociales (2018: 37). Por lo tanto, creemos necesario incorporar un **cuarto objetivo** –estrechamente vinculado al segundo y tercero–: poner en relación las estrategias de representación y narrativas, además de los modos de producción, con los acontecimientos sociales, históricos y políticos que han auspiciado el desarrollo del cine feminista realizado por mujeres en el contexto analizado. Consideramos que este trabajo interpretativo y relacional ha de resultar en una cartografía de las perspectivas, reivindicaciones e inquietudes de la agenda feminista interseccional y sus solidaridades transnacionales presentes en el cine de no-ficción español. Este propósito debería permitirnos advertir de qué manera, también a través de las pantallas, el género y tantas otras identidades se atraviesan y se enroscan, generando numerosos nexos en común. Mientras que el feminismo interseccional ha sido abordado desde distintas disciplinas de

las ciencias sociales, nuestra contribución pretende hacerlo desde la teoría fílmica donde, todavía a día de hoy, este acercamiento es poco común en el Estado español.

Para contextualizar e interpretar los cuatro objetivos anteriores, se hace conveniente un **quinto objetivo**: recoger las intenciones, percepciones y experiencias de las cineastas seleccionadas. A través de este, trataremos de desvelar todo aquello que no aparece de forma evidente frente a las cámaras. Principalmente, debe servirnos para cotejar las reflexiones surgidas del análisis fílmico, a partir de las entrevistas en profundidad y de las fuentes hemerográficas, poniendo especial interés en los propósitos y anhelos –y, tal vez, dificultades o facilidades– de las realizadoras a la hora de plantear y desarrollar sus trabajos. Así, la compilación de este material nos ha de ayudar a cerciorarnos del porqué estas cineastas han tomado determinadas opciones fílmicas, discursivas y modos de trabajo, en detrimento de otras/os. Asimismo, lo anterior también puede verse complementado por nuevos aspectos, como el desarrollo de sus trayectorias pedagógicas y profesionales, así como las redes entre trabajadoras de distintos sectores de la industria cinematográfica.

Como ya se ha mencionado en la *Introducción*, el papel de las mujeres en la práctica fílmica ha estado presente desde los orígenes del cine. De hecho, hace un poco más de dos décadas, Marta Selva y Anna Solà manifestaron que la aportación de las mujeres en la creación audiovisual, lejos de ser algo complementario, ‘ha contribuido a hacer lo que hoy es el cine’ (Selva y Solà, 2002: 19). Sin embargo, la importancia de estas aportaciones no ha sido transferida de forma igualitaria a lo largo de la historia, llegando a estar, metafóricamente, ‘desenfocada’ (Selva y Solà, 2002; Zecchi, 2014; Guillamón, 2015). Así, pese a que pueda ser calificado de obvio, nuestro último y **sexto objetivo** es incrementar el estudio y la divulgación del documental contemporáneo dirigido por mujeres en el Estado español. Reconociendo que, y como apunta Sophie Mayer, el registro académico ha sido y ‘continúa siendo un elemento necesario a la hora de mantener la visibilidad de las películas y videos feministas’ (Mayer, 2011: 17), indagaremos empíricamente, y desde el presente, en las prácticas del cine documental dirigido por mujeres en activo, esperando contribuir a desestabilizar el relato de la historia fílmica única y tradicional, marcado por las desigualdades. En este sentido, procuramos rendir un homenaje al considerable número de praxis fílmica feminista y producción académica sobre el cine realizado por mujeres, llevada

a cabo desde los años setenta del siglo XX hasta la actualidad en distintos lugares del mundo, contribuyendo a reinterpretar la evolución de algunas de estas tesis fuera de circuitos más hegemónicos, como el anglófono o el francófono. De este modo, esperamos que esta contribución, junto con muchas otras, documente, evidencie y conecte a estas cineastas hispanohablantes –y, en ocasiones, lusófonas– quienes, hasta ahora, han sido menos examinadas. Igualmente, consideramos que es nuestra responsabilidad difundir buena parte del conocimiento y reflexión que pueda manifestarse durante la investigación con tal de propiciar debates más allá del ámbito universitario, evitando así ‘la trampa de la guetoización’ (Shaw, 2018: 37) bajo la que se encuentra, a menudo, el trabajo de las investigadoras. Para ello, trataremos de establecer vínculos con distintas cineastas, asociaciones, entidades o festivales cinematográficos fuera del ámbito académico para propiciar la cooperación en distintos eventos divulgativos o proyectos educativos. En definitiva, y en la medida de lo posible, procuraremos trasladar la máxima ‘el cine de mujeres no es sólo cine de mujeres sino que es el cine’ (2002: 19) de Selva y Solà tanto a la producción científica como a la práctica docente, para así contribuir en revertir las desigualdades de género que todavía se manifiestan en el ámbito de la creación audiovisual del Estado español.

En definitiva, y como apuntaba De Lauretis en la cita que encabeza este apartado, los ensayos que aparecen en su libro *Alice Doesn't: Feminism, Semiotic, Cinema* (1984) no ofrecen respuestas rotundas o cerradas, sino que más bien emiten preguntas a partir de volver, una y otra vez, a los mismos temas y preocupaciones. En una tesis en forma de compendio de publicaciones como la presente, confiamos alcanzar, a partir de la exploración transversal de los objetivos expuestos a través de las diferentes publicaciones recopiladas, el segundo y último giro narrativo de esta investigación: ofrecer una respuesta clara –que no definitiva o imperativa– a la pregunta principal. De este modo, y con el propósito de fundamentar las decisiones y las acciones llevadas a cabo durante todo el proceso de pesquisa, a continuación trataremos de desplegar las opciones metodológicas que han sido consideradas las más adecuadas y coherentes para el desarrollo del diseño de esta investigación.

2. Metodología

2.1. Un diseño cualitativo para ‘hacer visible lo invisible’

‘Lo que veamos a través de nuestras gafas feministas configurará, claro está, lo que decidamos analizar y quizá también hasta cierto punto el modo en que decidamos analizarlo’

Annette Kuhn en *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (1991 [1983]: 84)

‘Situated gaze, situated knowledge and situated imagination’

Nira Yuval-Davis en *Situated Intersectionality and Social Inequality* (2015: 94)

En grandes términos, esta tesis doctoral en forma de compendio de publicaciones pone la atención en distintas producciones de no-ficción desde una perspectiva feminista interseccional. Así, esta se materializa en un diseño transversal basado en una metodología eminentemente cualitativa, y, como veremos más adelante, en alguna ocasión comparada. Inicialmente, podríamos haber planteado incluir parámetros cuantitativos en alguna de las fases de la investigación, pero teniendo en cuenta nuestros objetivos y formación previa, además de existir ya rigurosas aproximaciones que se sitúan bajo esta óptica¹⁸, determinamos que la presente contribución sería más apropiada y eficaz encauzándose únicamente desde una perspectiva cualitativa. De este modo, y teniendo en cuenta que es incuestionable la superioridad numérica de las cineastas españolas en el ámbito de la no-ficción respecto al cine ficcional, este diseño ha de contribuir, desde otro lugar, en acrecentar el estudio y la divulgación de la obra de las realizadoras que aquí se van a explorar. El objetivo de esta decisión es el de recoger y analizar datos no numéricos que nos permitan comprender las películas seleccionadas, la realidad social de este fenómeno y el de las individuos que forman parte de esta. En consecuencia, la metodología cualitativa empleada nos ha servido principalmente para analizar las formas, las narrativas y los discursos presentes en los productos audiovisuales seleccionados, así como para explorar,

¹⁸ Valgan como ejemplos publicaciones académicas como la precursora investigación en el Estado español de Fátima Arranz (2010), las publicaciones que realizan distintas asociaciones desde el activismo, como los informes, ya mencionados, que publica anualmente la asociación CIMA desde 2015 hasta 2023 (Cuenca), o los recientes trabajos de Elena Oroz y Mar Binimelis (2020) o David Mauri (2023).

en segundo lugar, los contextos y las condiciones de producción de estas películas. Asimismo, si bien podemos aproximarnos a nuestro objeto de estudio y su(s) contexto(s) de distintas formas, también es posible encararlo desde diferentes lugares de enunciación. En efecto, durante el desarrollo y la puesta en práctica del diseño metodológico de esta investigación se ha manifestado, con asiduidad, un cuestionamiento acerca de nuestros intereses, modos de mirar y posicionamiento como investigadoras. En consecuencia, con el fin de ubicarnos, nos vemos con la responsabilidad de hacer un pequeño apunte sobre nuestra posicionalidad.

Indudablemente, no existe ninguna investigación plenamente neutral (Rose, 2001; Halse y Honey, 2005; Biglia, 2021): nuestra ideología, sistema de valores, bagaje social y cultural nos acompañan durante todo el proceso, moldeando cualquier decisión metodológica o analítica que tomemos. Como reconoce Sandra Harding, el valor de la teoría feminista del Punto de Vista se sitúa en el reconocimiento de que ‘the scientific/epistemological and ethical/political are inseparable’ (2009: 193). Tomando como referente las indiscutibles aportaciones de Donna J. Haraway al respecto, consideramos que el ‘conocimiento situado’ es la mejor de nuestras opciones. En uno de sus textos, Haraway reconoce que es un paseo con sus canes lo que la conduce a la reflexión sobre el posible sesgo de su conocimiento: ‘preguntándome cómo sería el mundo sin una fóvea y unas pocas células retinianas para la visión en color pero sí con una enorme área sensorial para procesar los olores’ (1995 [1991]: 327). En un acto tan habitual y mundano, comparándose con sus compañeros no humanos, Haraway se da cuenta de qué manera su/nuestra posición interviene y conforma el modo de ver, de objetivar el mundo y la realidad. En este sentido, contrariamente a negar el bias pretendiendo que nuestras investigaciones todo lo abarcan, defiende una epistemología que asume responsabilidades y que es consciente de su localización y posicionamiento, además de su parcialidad, evitando una visión universalizadora, ‘desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza’ (idem: 335).

Asimismo, en el presente, el feminismo interseccional, término acuñado por primera vez por Kimberlé Williams Crenshaw (1989), resulta una óptica fundamental y habitual para comprender las complejidades y sistemas de dominación –patriarcado, capitalismo, racismo, heteronormatividad, colonialismo, capacitismo o edadismo, por mencionar

algunos–, que atraviesan cada individuo y cuerpo colectivo, las cuales se encuentran, en ocasiones, incluso en conflicto y contradicción. Sin embargo, cabe tener en cuenta que, como apunta Ochy Curiel, la interseccionalidad ‘es definida desde el paradigma moderno occidental eurocéntrico’ y es necesario considerar que las identidades no son simplemente sumas, unas con otras, sino que estas diferencias están ‘producidas por las opresiones que, a su vez, produjo el colonialismo, y que continúa produciendo en la colonialidad contemporánea’ (Curiel, 2021: 55). En este sentido, y como ya se ha apuntado en repetidas ocasiones, la perspectiva interseccional es nuestro punto de partida, y según Sara Ahmed, ‘el punto desde el cual debemos avanzar si queremos describir los mecanismos del poder’ (Ahmed, 2018 [2017]: 18), sin olvidar que además de tratarse de una perspectiva teórica, es también una realidad experimentada por los cuerpos de millones de personas que sufren diariamente sus consecuencias.

Teniendo en cuenta que nuestra investigación se basa, principalmente, en filmes dirigidos por cineastas mujeres que abordan identidades otras además del género y que, en la actualidad, existe un amplio consenso alrededor de la limitación del uso del género como única categoría analítica, esperamos, a partir de esta perspectiva ‘identify invisible experiences of subordination or privilege, as well as resistance and oppression, which are incarnated and contextualized in a certain spatial and temporal area’ (Cabrera et al., 2020: 308). En este sentido, colocar nuestro bastión en dicha perspectiva nos ha de permitir identificar experiencias de subordinación y privilegio, de resistencia y opresión, especialmente en lo que se refiere al género y al colonialismo, en los procesos de representación de la realidad y transmisión del conocimiento, que las cineastas seleccionadas colocan o cuestionan en sus imágenes, narrativas y formas de producción en la contemporaneidad del medio fílmico español. Asimismo, los itinerarios de Haraway, Crenshaw y distintas teóricas feministas del Punto de Vista confluyen en el binomio ‘interseccionalidad situada’ empleado por Nira Yuval-Davis (2015), por entroncar con la idea del desafío ante un pretendido positivismo androcéntrico y hegemónico, así como asumir que el análisis interseccional ‘should be applied to all people and not just to marginalised and racialised women’ (Yuval-Davis, 2015: 93). En este sentido, estudiar el cine documental producido por cineastas mujeres en el Estado español, encaja con la

asunción de alejarse de un tipo de análisis interseccional que, seguramente, y en algunas ocasiones sin pretenderlo, tiende a encasillar colectivos vulnerables.

Siguiendo la línea de esto último, creemos que es de justicia reconocer que, del mismo modo que las cineastas y los sujetos de los filmes que analizamos están atravesados por múltiples identidades, también nuestras hendiduras e intersecciones, sin duda, pueden influenciar nuestra investigación. Como apunta Barbara Biglia, es importante ‘dejar de creer que la ciencia es feminista solo porque lo son las investigadoras’, ante lo cual nos aconseja que no nos ‘durmamos en los laureles’ y mantengamos una constante autocrítica a lo largo de nuestro proceso, puesto que no es suficiente únicamente disponiendo de buena voluntad (Biglia, 2021: 29). En este sentido, reconozco que, a pesar de mis –me gusta pensar– honestas intenciones, como investigadora blanca, con pasaporte europeo, cisgénero, no-discapacitada y con la suficiente fortuna de contar con una beca predoctoral, disfruto de unos privilegios que pueden cegarme ante determinadas estructuras de opresión que no padezco. Plenamente consciente de todo lo anterior, nos inclinamos ante el llamamiento que llevan a cabo Gwendolyn Audrey Foster o Chandra Talpade Mohanty por una práctica feminista, en el marco de la cual ‘we must learn how to listen more than we postulate’ (Foster, 2019 [1997]: 221), cooperando en construir solidaridades de forma colaborativa a través de la academia y fuera de ella: ‘in this very fragmented times it is both very difficult to build these alliances and also never more important to do so’ (Mohanty, 2003: 250).

Así, nuestra postura interseccional pretende situarse en la escucha y horizontalidad, y con la voluntad de que lo anterior no se convierta en un eslogan vacío por ingenuo o compasivo, en los filmes de las cineastas seleccionadas trataremos de localizar las estrategias e intersecciones entre el género y otras identidades, alejándonos de perspectivas que contribuyan a dibujar el mundo de una forma binaria, totalizadora, fóbica e universalizante. Bajo esta misma lógica, hemos tomado una política de citas con la intención de crear nuestro ‘hogar epistemológico’, conscientes de que nuestra manera de producir conocimiento es directamente responsable de cómo escribimos y a quién citamos (Ahmed, 2018 [2017]: 30-33). Si bien Curiel denuncia una suerte de *decolonial washing* en el cual ‘parecería que es suficiente introducir la perspectiva de la interseccionalidad, citar a

algunas feministas indias o algunas negras, chicanas o indígenas para sustentar una posición feminista postcolonial' (2021: 48), hemos tratado de evitar que en nuestros textos se hiciera un uso arbitrario y superficial del trabajo de estas académicas. En este sentido, en todas las publicaciones que conforman la presente investigación, hemos priorizado el trabajo de dichas teóricas y cineastas feministas que, en muchos casos y desde distintos contextos, se alinean en una posición interseccional. Asimismo, cuando la ocasión lo ha requerido, hemos suprimido de nuestras publicaciones las menciones a aquellos académicos que, a pesar de contar en su agenda con cuestiones como la justicia y la transformación social, han sido acusados recientemente de prácticas de incesto académico y extractivismo intelectual y sexual¹⁹, las cuales han contribuido en la degradación de las carreras de muchas investigadoras jóvenes, sin contar con las que todavía no se han pronunciado al respecto (Viaene, Laranjeiro y Tom, 2023). En definitiva, conscientes de nuestras contradicciones, hemos decidido reconocerlas, esforzándonos para que esta política de citas no caiga en el vacío y tenga una utilidad real a la hora de considerar aquellas cuestiones que analizamos y contextualizamos en los filmes del corpus. En resumidas cuentas, en estas líneas y fuera de ellas, nos unimos entusiásticamente a las exhortaciones de Haraway, Biglia, Yuval-Davis, Ahmed, Curiel, Foster, Mohanty, además de las de Lieselotte Viaene, Catarina Laranjeiro y Miye Nadya Tom, especialmente en lo que se refiere al esfuerzo de practicar el feminismo desde nuestra posición académica y lograr, así, en esta, un cambio de paradigma en una comunidad cada vez 'more collaborative, transformative, and interdependent' (2023: 223).

¹⁹ Durante el proceso de revisión de la última de las publicaciones que conforman esta tesis, fue publicado el capítulo de libro 'The walls spoke when no one else would: Autoethnographic notes on sexual-power gatekeeping within avant-garde academia' (Viaene, Laranjeiro y Tom, 2023). A partir de la autoetnografía, este texto describe situaciones de acoso, hostigamiento y expropiación académica que las autoras sufrieron durante su proceso de formación académica en el Centro de Estudios Sociales (CES) de Coimbra, Portugal. Asimismo, más que denunciar una situación individual, se señalan las estructuras de poder que permiten las conductas abusivas de determinados académicos, los cuales, como concluyen las investigadoras, no actúan solos. A pesar de ser plenamente conscientes de que nuestra decisión de no mencionar determinados nombres no tiene ninguna repercusión a gran o mediana escala, y que los esfuerzos feministas por cambiar la academia no tienen como fin castigar un individuo en concreto, optamos decididamente por eliminar de nuestra bibliografía las contribuciones de uno de los 'Star professor' de la teoría postcolonial en Europa y, a su vez, sustituirlas por aportaciones de jóvenes investigadoras del mismo contexto universitario.

Expuestos nuestros propósitos y posibles contradicciones, recuperamos el célebre enunciado ‘hacer visible lo invisible’ que propone Annette Kuhn como premisa fundamental del análisis feminista cinematográfico (1991 [1983]: 87). A continuación, pretendemos adoptar circunstancialmente la determinación *kuhniana* para respaldar el diseño de la investigación de esta tesis ‘interseccionalmente situada’. Así, el punto de partida implicará definir con precisión el objeto de estudio y su alcance geográfico y temporal, además de explicar las herramientas utilizadas para desvestir las paredes maestras que sustentan esta metodología –lo invisible– alrededor del documental feminista interseccional español –lo visible–, tal y como trataremos de desarrollar a continuación.

2.2. Delimitación del objeto de estudio

En el estudio de la presencia de las mujeres en el medio cinematográfico han existido y existen distintas formas para referirse a este factor desde distintos matices: cine de mujeres, cine en femenino, gynocine o *chick flicks*, entre otras terminologías. Sin embargo, del mismo modo que subrayan Marta Álvarez y Júlia González, no creemos que sea posible definir o encasillar el cine realizado por mujeres de forma unívoca, verosímil y homogénea –como, en efecto, tampoco es posible constreñir el término mujer (2019: 25-29). En este sentido, tampoco consideramos que todo cine feminista deba estar, a la fuerza, dirigido por mujeres, motivo por el cual también se han incluido en el corpus dos co-direcciones mixtas y tres filmes dirigidos por cineastas hombres. Sin embargo, cabe reconocer que se han priorizado filmes dirigidos por cineastas mujeres porque, indudablemente, estas se han preocupado en más número por la agenda feminista y, en segundo lugar, porque, como ya se ha apuntado en repetidas ocasiones, pretendemos contribuir en la reversión del silenciamiento que han experimentado estas a lo largo de la historia del cine. En consecuencia, esencialmente, el corpus filmico de esta tesis ha sido conformado a partir de tres criterios indispensables: el/los temas que se exploran en sus argumentos, su pertenencia al cine documental y, finalmente, el hecho de que sean, en su mayoría, películas feministas dirigidas –o en algún caso co-dirigidas– por mujeres que forman parte de este nuevo cine de no-ficción que se ha dado en los, aproximadamente, últimos quince años en el Estado español, produciéndose, principalmente, en los márgenes de la industria cinematográfica más hegemónica.

Al contrario de lo que se pueda deducir, no hemos fijado las experiencias de las mujeres como la única temática válida, sino que también se ha tenido en cuenta la forma en la que la historia y sus subjetividades han sido planteadas, abrazando filmes que exploran las interacciones con otras identidades o que centran su narrativa en una crítica de la historia colonial (Ramanathan, 2011 [2006]: 220). En efecto, los filmes seleccionados se presentan como ejemplos paradigmáticos del documental feminista interseccional contemporáneo, al proponer formas innovadoras para invocar un pasado y un presente, a menudo, invisibilizado por los medios de comunicación de masas y el cine hegemónico. En este sentido, también ha sido preciso que la criba colocara la atención en la forma en la que se aborda la historia, sus subjetividades, epistemologías y ramificaciones diversas, permitiendo contra-lecturas y prácticas ‘de pensamiento fronterizo’, entendido este como un espacio de deconstrucción crítica donde lo postcolonial deviene una lente (Blaagaard et al., 2023: xviii). Por ende, las cineastas y obras seleccionadas abordan, principalmente, la complejidad en las interacciones de género para con otras identidades en el marco de unas formas cinematográficas desemejantes a las del cine dominante. En la primera publicación se podrá notar cómo esta consideración es sumamente amplia, puesto que, en un comienzo, nos pareció necesario explorar preliminarmente temas y ejes que ciertamente parecían destacar en los intereses de las cineastas del panorama cinematográfico español, tales como serían la posmemoria, la maternidad o la decolonialidad. Después de esta primera aproximación, y bajo la necesidad de acotar el objeto de estudio, nuestra atención se ve circunscrita únicamente a filmes documentales que incluyan una óptica postcolonial. Así, el segundo artículo expone un estudio de caso en profundidad, el de la realizadora catalana Alba Sotorra, y la tercera publicación desarrolla un trabajo comparativo entre la cineasta portuguesa Filipa César y la cineasta madrileña Sally Gutiérrez Dewar, como ya ha sido mencionado más detalladamente en la *Introducción*.

Si bien los acercamientos en las tres publicaciones compendiadas no son idénticos, en todas ellas se ha llevado a cabo una lectura de las potencialidades feministas interseccionales de la obra de las distintas realizadoras seleccionadas. Por orden de aparición en la evolución de esta tesis, el corpus seleccionado está formado por dieciséis documentales, que son los siguientes:

- *El gran vuelo* (Carolina Astudillo, 2014)
- *Canción de una dama en la sombra* (Carolina Astudillo, 2021)
- *Ainhoa, yo no soy esa* (Carolina Astudillo, 2018)
- *La calle del agua* (Celia Viada, 2020)
- *Nadar* (Carla Subirana, 2008)
- *La madre que los parió* (Inma Jiménez, 2008)
- *Mater Amatissima* (María Ruido, 2018)
- *A media voz* (Heidi Hassan y Patricia Fernández, 2020)
- *[m]otherhood* (Inés Peris Mestre y Laura García Andreu, 2018)
- *El retorno: la vida después del ISIS* (Alba Sotorra, 2021)
- *Room without a view* (Roser Corella, 2021)
- *Lo que dirán* (Nila Núñez, 2017)
- *Game Over* (Alba Sotorra, 2015)
- *Comandante Arian* (Alba Sotorra, 2018)
- *Margen de error ¿Cómo se escribe occidental?* (Sally Gutiérrez Dewar et al., 2014)
- *Spell Reel* (Filipa César et al., 2017)

Aunque no son objeto de un análisis en profundidad en las publicaciones que conforman la tesis, los siguientes treinta y seis documentales también han dialogado en algún momento con la teoría y el corpus anteriormente listado:

- *Mujeres en pie de guerra* (Susana Koska, 2004)
- *Las silenciadas* (Pablo Ces, 2011)
- *Guillena 1937* (Mariano Agudo, 2013)
- *La madre sola* (Miguel Paredes, 2010)
- *La isla de Chelo* (Odette Martínez-Maler, Ismael Cobo y Laetitia Puertas, 2008)
- *Tiempos de deseo* (Raquel Marques, 2020)
- *Singled Out* (Mariona Guiu y Ariadna Relea, 2017)
- *Miradas desveladas* (Alba Sotorra, 2008)
- *Ta acorda ba tu el Filipinas?* (Sally Gutiérrez Dewar, 2017)
- *Entre perro y lobo* (Irene Gutiérrez, 2020)
- *De los nombres de las cabras* (Silvia Navarro y Miguel G. Morales, 2019)

- *La mami* (Laura Herrero, 2019)
- *Sim, señora* (Virginia García del Pino, 2012)
- *África 815* (Pilar Monsell, 2014)
- *Laatash* (Elena Molina, 2019)
- *Conakry* (Filipa César, 2012)
- *Mangrove School* (Filipa César, 2022)
- *Terra de ninguém* (Salomé Lamas, 2012)
- *As figuras gravadas na face pela seiva das bananeiras* (Joana Pimenta, 2014)
- *Mato seco em chamas* (Joana Pimenta y Adirley Queirós, 2022)
- *Fordlândia Malaise* (Susana de Sousa Dias, 2019)
- *Ama-San* (Cláudia Varejão, 2016)
- *Césaria Évora* (Ana Sofia Fonseca, 2022)
- *Making a living in the dry season* (Inês Ponte, 2016)
- *Pabia di aos* (Catarina Laranjeiro, 2013)
- *Avó (Muidumbe)* (Raquel Schefer, 2009)
- *Guerra* (Marta Ramos y José Oliveira, 2020)
- *A metamorfose dos pássaros* (Catarina Vasconcelos, 2022)
- *La revolución (es) probable* (María Ruido, Lee Douglas y Paula Barreiro, 2022)
- *A cicatriz branca* (Margarita Ledo, 2012)
- *La memoria interior* (María Ruido, 2002)
- *Mémoires d'unes serveuses* (Elena Fraj, 2006)
- *Memorias, norias y fábricas de lejía* (María Zafra, 2011)
- *#PrecarityStory* (Isabel Seguí y Lorena Cervera, 2020)
- *El ojo imperativo* (María Ruido, 2014)
- *El sueño ha terminado* (María Ruido, 2015)

Así, contamos con un corpus primario de dieciséis películas y un corpus secundario de treinta y seis que, en definitiva, suman un total de cincuenta y dos documentales. Al tratar de cartografiar una filmografía en el marco de un lapso de tiempo y un territorio tan extenso, y teniendo en cuenta que buena parte de estos documentales son autoproducidos, es probable que la lista anterior no incluya algunos títulos que, sin duda, podrían haber sido parte de ella. Sin embargo, consideramos que esta suma nos permitirá alcanzar los objetivos

previamente establecidos. Asimismo, para una mejor comprensión de la muestra, a continuación trataremos de argumentar la delimitación de espacio y tiempo que nos ha permitido acotar nuestro objeto de estudio.

2.2.1. Justificación de la delimitación geográfica

El criterio inicial de la delimitación geográfica de esta tesis viene predeterminado por estar enmarcada en el proyecto I+D ‘Articulaciones del género en el documental español contemporáneo: una perspectiva interseccional’. Como ha sido mencionado con anterioridad, el objetivo principal de este I+D ha sido el de repensar y divulgar producciones audiovisuales que reflejan los discursos feministas y que redefinen el propio lenguaje de la no-ficción en el Estado español. Así, inicialmente, la categoría ‘español’ determinó nuestro objeto de estudio, concibiendo la categoría nacional en referencia a su lugar de producción (Hjort y Petrie, 2007: 11). Si bien es cierto que la investigación se inició con la especificidad de estar centrada únicamente en filmes producidos en el Estado español, estos no solo tratan sobre la realidad española, sino que también incluyen –desde una mayor o menor profundidad– vicisitudes como las del Kurdistán, Siria, Líbano, Bangladesh, Afganistán, Portugal, Guinea Bissau o distintos estados de América Latina. No obstante, cabe aclarar que nuestro propósito no es comprender todos y cada uno de estos contextos –sin duda, misión imposible en una sola tesis–, sino explorar la creciente motivación o el interés que pueden mostrar las cineastas ibéricas en poner el foco en las historias experimentadas por unos sujetos en concreto en estos lugares.

Asimismo, es nuestra intención descentrar la discusión sobre cinematografías hegemónicas y modelos industriales dominantes, normalmente expresados en lengua inglesa, para poner la atención en una tradición filmica que, a pesar de ser europea, puede ser considerada ‘periférica’ (Nagib, 2006: 26), en tanto que se trata de un objeto de estudio ‘triplemente periférico’ –como exploraremos en más profundidad en el *Estado de la cuestión*, por ser documentales que, en su mayoría, se encuentran fuera de los circuitos comerciales, además de estar dirigidos por mujeres– y, por otro lado, tiene como lenguas de expresión la castellana, catalana, kurda, farsi, árabe, bengalí o, en ocasiones, portuguesa y criolla. Así, como Shohat y Stam, nuestra meta es ‘descentralizar la discusión y llamar la atención hacia

otras tradiciones, otros cines, otras formas audiovisuales' (2002 [1994]: 26), de manera que podamos trazar una historia del cine fruto de un proceso global de geografías flexibles (Nagib, 2006: 31).

Finalmente, cabe mencionar que la última fase de esta investigación ha abierto el campo a producciones portuguesas. Como consecuencia de lo anterior, en la redacción de la última publicación se ha optado por una metodología comparada, considerando que esta aproximación podría ser potencialmente útil en las postrimerías de la investigación para entender tendencias, factores o condiciones a una mayor escala (Biltreyst y Meers, 2016: 14). A partir de este caso, en la tercera publicación se ha resuelto ampliar la frontera geográfica del objeto de estudio y emplear la delimitación 'península ibérica' –en detrimento de 'Estado español'– por tres motivos. En primer lugar, esta categoría geográfica engloba más convenientemente la variedad cultural y lingüística de todas las realizadoras analizadas. En segundo lugar, mientras que los estudios ibéricos cuentan con una larga tradición en disciplinas como la literatura, los estudios filmicos han sido más prolíficos en su comparación con el contexto hispanoamericano, de modo que esta aportación busca restituir este vacío desde la no-ficción –con la expectativa de que emerjan nuevas propuestas y sinergias al respecto. En tercer y último lugar, por sus similitudes y diferencias, creemos que merece la pena abordar desde un estudio comparado la incipiente producción cinematográfica no-ficcional en términos de feminismo y postcolonialismo entre España y Portugal.

2.2.2. Justificación de la delimitación temporal

Coincidiendo con las observaciones de diversos investigadores (Weinrichter, 2004; Torreiro y Cerdán, 2005; Torreiro, 2010; Torreiro y Alvarado, 2023) acerca de la eclosión de la producción y exhibición del documental en el Estado español en las últimas décadas –auspiciada por la confluencia de distintos motivos que se desarrollarán en el *Estado de la cuestión*–, el intervalo exacto de las fechas de producción de nuestro objeto de estudio se sitúa entre 2008 y 2022. A pesar de no haber seleccionado los documentales a partir de un criterio estrictamente cronológico, las fechas de producción del corpus no son, en ningún caso, fortuitas. En efecto, el 2008 es un año clave para la popularización del feminismo

(Banet-Weiser, 2018; Watkins, 2018) y del documental contemporáneo español, por convertirse este en un medio militante con capacidad emancipadora ante un pasado conservador y por innovar en distintas formas (Araüna y Quílez, 2018: 427). No obstante, si nos fijamos de nuevo en la pregunta principal de esta investigación, *—¿En la última década, con el auge de las mujeres en la producción documental en España y de las aproximaciones feministas interseccionales, qué transformaciones advertimos en las estrategias de representación, discursivas y modos de producción cinematográficos?—* nos daremos cuenta que su interpelación no nos señala los últimos quince años. El motivo es que, a pesar de no ser prolífica, la producción filmica del cine documental feminista ibérico que se refiere al pasado colonial y a sus consecuencias ha incrementado especialmente a partir de la última década (Rosário, 2021; Fonoll-Tassier, Quílez y Araüna, 2022), cuestión que se desarrolla más en profundidad en la tercera publicación de esta tesis. En efecto, si examinamos detenidamente las fechas del corpus anteriormente desplegado, a partir del año 2014 hasta el 2022 se detecta un leve incremento en estas temáticas. Sin embargo, no podemos permitirnos el lujo de asumir que una muestra de dieciséis documentales sea suficientemente representativa. No obstante, si la ampliamos a los cincuenta y dos trabajos que han dialogado en algún momento con la teoría y el corpus, esta suma nos permite considerar con más claridad y honestidad la tendencia observada preliminarmente. Así, y aunque ya exista algún caso aislado a partir de 2008, es durante los últimos diez años cuando claramente se manifiesta un aumento relevante y objetivable en las producciones documentales que incluyen este tipo de narrativas y acercamientos.

Por último, los artículos que conforman esta tesis han sido realizados entre marzo de 2020 y septiembre de 2023, de modo que la investigación es próxima —a veces incluso coetánea— a la fecha de producción de buena parte de los documentales, permitiéndonos, en ocasiones, un análisis de carácter sincrónico. Tanto es así que algunas de las películas del corpus complementario han sido halladas a partir de su programación en festivales o su estreno en salas de cine, como es el caso de *Césaria Évora* (Ana Sofia Fonseca, 2022) o *A media voz* (Heidi Hassan y Patricia Fernández, 2020), por mencionar solo dos ejemplos. Otra anécdota de dicha simultaneidad es que, después de haber terminado la escritura de la primera publicación de esta tesis, y en motivo del 25N, el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer, recibí la invitación de presentar y moderar un

coloquio con la documentalista Alba Sotorra alrededor de su película más reciente para esa fecha, *El retorno: la vida después del ISIS* (2021) en la XI edición del REC Festival Internacional de Cinema de Tarragona. En este sentido, queda fortalecida la idea que se desplegaba en el sexto objetivo de esta investigación: estudiar cineastas contemporáneas es una oportunidad para revertir el olvido de las que les precedieron y evitar que cada nueva generación de cineastas acaecida experimente la eterna –y errónea– sensación de ser pionera en este oficio (Selva y Solà, 2002: 22; Zecchi, 2014: 12).

2.3. Dos técnicas metodológicas (y una tercera complementaria)

Para alcanzar los objetivos anteriormente planteados, hemos decidido hacer uso de dos técnicas metodológicas, las cuales consideramos que son las más adecuadas teniendo en cuenta el objeto de estudio y sus delimitaciones temporales y geográficas. En primer lugar, se ha llevado a cabo un análisis filmico basado en categorías teóricas y preguntas surgidas del visionado, el cual nos ha permitido abordar las estrategias de representación y discursivas, además de los modos de producción desde una perspectiva feminista interseccional de estas películas de no-ficción. En segundo lugar, para verificar o contrastar los resultados del análisis filmico, se han realizado entrevistas y conversaciones-narraciones con las cineastas, o se han explorado sus testimonios a partir de sus apariciones en distintos medios de comunicación. A través de esta última herramienta, además de profundizar en las estrategias y praxis de las cineastas, también se han explorado las experiencias y pretensiones en sus películas y trayectorias. Ambas técnicas han sido acompañadas de una sutil aproximación a la observación participante que, aunque de forma secundaria y sin ser claramente perceptible en las publicaciones de esta tesis, también será brevemente descrita en este apartado. En definitiva, el hecho de que el análisis filmico y la exploración de las voces de las distintas cineastas se hayan desplegado en paralelo, nos ha permitido obtener una posible interpretación del corpus documental –en ningún caso absolutista–, a partir de los parámetros que desarrollaremos a continuación, siendo conscientes a cada momento que nuestra lectura de las imágenes ‘is just that, interpretation, not the discovery of their “truth”’ (Rose, 2002: 2).

2.3.1. Análisis filmico

[...] en lo posible y con gran esfuerzo entre las mil cosas que salpican nuestros días, he decidido aquí practicar la lentitud como herramienta'
Remedios Zafra en *Frágiles. Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura* (2021: 23)

Sin duda, la tarea concreta de analizar un filme es laboriosa y compleja porque estamos frente a un objeto aparentemente indescriptible que puede dar lugar a una plural e interminable cantidad de lecturas, más o menos lícitas y convenientes. No obstante, y como defendió en su día Santos Zunzunegui, hay que ponerle puertas al campo y 'el primer paso es reconocer la materialidad del objeto porque si no corremos el riesgo de perdernos en elucubraciones extraordinariamente vagas' (2007: 57). Así, para distanciarnos del ostracismo, de la mera descripción, de un posicionamiento que disecciona la película en unidades totalmente aisladas, o incluso de un acercamiento psicoanalítico, se ha emprendido una lectura crítica –y, como defiende en la cita que encabeza este apartado Remedios Zafra, pausada–, que procura poner en relación todos aquellos aspectos 'visibles' que conforman un filme. Es decir, a partir del análisis filmico tratamos de describir la película no evidenciando lo que se dice –algo que, de acuerdo con Zunzunegui, sería una falta de respeto–, sino 'cómo dicen las películas lo que dicen, que es una cosa bien distinta' (2007: 57).

Así, la interpretación que proponemos ha de explorar las particularidades discursivas, narrativas y de lenguaje cinematográfico, además de efectuar un examen de las marcas de los modos de producción y elementos contextuales que son posibles de leer en el propio texto. Si bien el material primario del análisis es solamente el filme, de acuerdo con el método propuesto por José Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez Tarín (2007), debemos partir de una fase previa que incluya la recopilación de toda aquella información posible sobre la película, directora, condiciones y fecha de producción, así como el circuito posterior a este. Una vez superado este primer estadio, el análisis debe realizar un acercamiento al filme en profundidad 'que obligue a revisitarlo hasta llegar a sus resortes mínimos' (Marzal Felici y Gómez Tarín, 2007: 2). Por tanto, iniciaremos la fase del visionado que, como es lógico, debe ser repetida en numerosas ocasiones para desenmarañar todos los elementos perceptiblemente objetivables. Asimismo, durante los

visionados, introduciremos la figura del *découpage* –descripción por secuencias– en el análisis (ídem: 15) para inventariar, descomponer y avanzar hacia la última etapa de esta técnica.

En la fase interpretativa del análisis, el corpus documental se aborda mediante un *close reading* feminista interseccional. Como apunta Sara Mills, este tipo de lectura es llevada a cabo desde distintos ámbitos y disciplinas por investigadoras y docentes feministas, a partir de un estudio suspicaz y atento de los textos, esto es, un examen que no da nada por sentado (1995: 15). De este modo, y mediante la insistencia y el cuidado en la repetición y la atención, la lectura en profundidad y el cuestionamiento del contenido de todas las secuencias nos ha de ayudar a detectar, desentrañar y discutir distintos componentes del filme –que de otro modo, no habrían sido apreciados (Lukic y Sánchez, 2011: 116)–, así como las relaciones de poder estructurales –de dominación, discriminación, violencia– que, directa o indirectamente, se manifiestan o subyacen en los relatos. Todos estos elementos, que toman distintas formas, subrayan nuestras preguntas y estimaciones para terminar en una posible interpretación del filme. Esto es, nuestro planteamiento es el de observar la película buscando elementos que tengan relación con los preceptos teóricos feministas interseccionales, como, por ejemplo, las narrativas que se muestran en ella, el cuestionamiento de los tópicos sobre representación femenina, la horizontalidad y cercanía entre directora y sujetos, la autoría colectiva o la pluralidad de experiencias de las distintas mujeres representadas. Por consiguiente, en este *close reading* dialogan los elementos narrativos y discursivos (trama, personajes, tipo de narrativa, punto de vista, estructura o representación del espacio y tiempo) con los elementos estilísticos o de lenguaje (tipos de plano, angulación, movimiento de cámara, archivo, sonido, música, elementos metafilmicos, puesta en escena, fotografía o montaje). En definitiva, con todo el material recogido, leído, analizado y triangulado, esta herramienta nos ha de permitir dar a las películas un sentido plausible para que, principalmente, las cuestiones de forma y contenido que dialoguen con el género y la postcolonialidad puedan ser tal vez ser asumidas o rebatidas, en definitiva, puestas a debate. No obstante, siendo conscientes de que el análisis filmico no siempre garantiza toda la información que precisamos para las preguntas que nos hemos planteado previamente en los objetivos, hemos creído imprescindible completarla con la herramienta que describiremos a continuación.

2.3.2. Entrevistas y sucedáneos

Resulta una obviedad afirmar que la voz de nuestro colectivo diana, esto es, de las cineastas, están presentes en los filmes. Sin embargo, y como es lógico, cuando nos referimos a estas voces, aludimos únicamente a la retórica presentada en la narrativa del metraje. Por este motivo, se han contemplado otras estrategias que no solo enriquecen el análisis filmico, sino que, al mismo tiempo, se revelan apropiadas para explorar aquellos elementos contextuales que son imperceptibles a través de un *close reading*. Entre las herramientas desplegadas se encuentran la realización de entrevistas en profundidad semiestructuradas, la conversación-narración y la exploración de sus testimonios en distintas fuentes hemerográficas –académicas, prensa escrita, radio, televisión o redes sociales. Así, a medida que se ha entrado en contacto con las cineastas, se ha optado por la estrategia más adecuada para cada ocasión, teniendo en cuenta las necesidades y posibilidades que cada coyuntura nos ha planteado. Dependiendo del proceso, se ha dispuesto de las tres técnicas, de la combinación de dos, o solo de una.

Como indica, de nuevo, Zunzunegui: ‘una cosa es lo que el autor quiso decir y otra es lo que dijo’ (2007: 56). Por tanto, las preguntas de las entrevistas se han preparado principalmente con la intención de contrastar, ampliar, refutar o subrayar lo que la cineasta ha dicho a partir de la obra y no a la inversa. Para una mejor organización de las entrevistas semi-estructuradas, estas se han organizado a partir de los siguientes bloques temáticos:

- Trayectoria(s): académica y profesional en el marco de la no-ficción.
- Referentes cinematográficos y teóricos.
- Preguntas específicas película 1.
- Preguntas específicas película 2.
- Feminismo y postcolonialismo en los filmes.
- Situación contextual de sus películas: financiación, guion, producción, post-producción, exhibición, distribución.
- Perspectiva de género e interseccional en el sector cinematográfico.
- Situación contextual de su trayectoria: (des)igualdades, activismo, proyectos futuros.

Si bien se ha empleado una escaleta semi-dirigida, las entrevistas se han planteado de forma flexible y dialógica, puesto que en el marco de una investigación cualitativa, el diseño de estas debe alejarse de un formal intercambio pregunta-respuesta, para así acercarse a una conversación natural (Taylor, Bogdan y DeVault, 2006 [1994]: 9). De este modo, se ha permitido que las cineastas puedan expresar aquellas cuestiones que consideren oportunas o ineludibles y que, durante la entrevista, no han sido mencionadas. En cuanto a los procesos de organización y tratamiento de la información recogida en las entrevistas realizadas, se ha optado por utilizar la grabación de audio y la transcripción de las mismas. Teniendo en cuenta que las conversaciones-narraciones han sido más breves que las entrevistas en profundidad, estas se han centrado únicamente en los bloques de preguntas específicas sobre los filmes y no se han registrado, aunque se han tomado notas de estas. En cuanto a la aparición del testimonio de las cineastas en distintos medios, se han seleccionado las publicaciones más significativas para la investigación, siempre teniendo en cuenta la inclusión de la experiencia subjetiva de la cineasta y procurando localizar los bloques temáticos que han sido desarrollados en las entrevistas.

Así, mediante toda la información recopilada a partir de las entrevistas, las conversaciones-narraciones y los materiales recuperados en distintas fuentes hemerográficas, se ha sistematizado y analizado el contenido surgido de estas. Finalmente, se ha tratado de vincular todo el material resultante con aquellos conceptos del marco teórico y del análisis filmico que hemos considerado que podían aportar más cimientos y profundidad al análisis inicial de las películas y, en suma, a la investigación de forma transversal.

2.3.3. Pequeña aproximación a la observación participante

A pesar de no ser expresamente perceptible en las publicaciones que forman parte de esta tesis, se ha realizado una leve incursión en distintos contextos asociativos, formativos y de industria asociados al cine con perspectiva de género que podría considerarse una pequeña aproximación al trabajo de campo mediante la técnica de la observación participante. En efecto, tomamos prestada esta herramienta metodológica propia del trabajo de campo de la disciplina antropológica, que concebimos como la acción de inmiscuirnos en el entorno de nuestras informantes e interactuar con ellas de manera cercana, discreta y sin

artificialidades (Taylor, Bogdan y DeVault, 2006 [1994]: 9). Nuestra presencia en el campo nos ha permitido acceder a distintas cineastas y profesionales del sector mediante la estrategia conocida como ‘bola de nieve’. A partir de entrevistas y conversaciones previas, esta técnica de investigación cualitativa nos ha facilitado obtener nuevas informantes y acceder al visionado de determinados documentales. Cabe mencionar que el hecho de haber trabajado en el sector audiovisual durante los años previos a esta investigación, así como el de ser socia de organizaciones que reivindican el papel de la mujer en el audiovisual, nos ha allanado el entendimiento del contexto, los códigos y vicisitudes de estos ámbitos, siendo, así, más accesible la inmersión.

Principalmente, en el Estado español la aproximación a estos espacios se ha llevado a cabo a través de cursos formativos programados por La Bonne –el Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison–, así como mediante la participación en actividades organizadas por la cooperativa Drac Màgic y la asociación Dones Visuals. En lo que respecta a La Bonne, he participado como alumna en actividades formativas sobre ficción en el documental, escritura creativa o guion con perspectiva feminista, impartidos por cineastas como Belkis Vega, Carla Subirana o Carmen Ávalos del Pino, respectivamente²⁰. Asimismo, también he asistido a proyecciones de la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona, o eventos sociales y conmemorativos como la celebración, titulada – en claro homenaje a Virginia Woolf– *L’habitació pròpia de Barcelona*, que La Bonne organizó con motivo de su vigésimo aniversario. Por último, la coordinación de dos ediciones del Primer Test (2021-2022), la sección de industria del REC Festival Internacional de Cinema de Tarragona, también me ha permitido la cercanía a un amplio abanico de profesionales del sector, además del acceso a las secciones de industria de distintos certámenes

²⁰ La sesión monográfica impartida por Belkis Vega el 28 de febrero de 2020, y titulada ‘Ficció en el documental... sense morir en l’intent’, tuvo una duración de tres horas. El taller ‘La llavor’, dirigido por Carla Subirana, se llevó a cabo del 6 al 10 de julio de 2020 y constó de doce horas y media lectivas. Por último, la formación ‘Guió amb perspectiva de gènere’, impartida por Carmen Ávalos, comenzó el 2 de marzo y finalizó el 25 de mayo de 2021, con una duración de veinticuatro horas en total. Especialmente en las dos últimas formaciones, se han establecido redes de apoyo con algunas de las participantes, en lo que se refiere al seguimiento de los proyectos filmicos o literarios en desarrollo por parte de estas. Del mismo modo, algunas de las compañeras se han interesado por el avance de la presente investigación, llegando a leer, incluso, partes preliminares de este texto.

cinematográficos, como el Festival de Málaga o el Festival Cinélatino Rencontres de Toulouse.

En cuanto a la cooperativa Drac Màgic y la asociación Dones Visuals, se ha establecido un diálogo, también, a partir de distintas actividades. En primer lugar, ambas participaron del webinar anteriormente mencionado en la *Introducción*, y que se realizó en el seno del proyecto I+D en el cual se enmarca esta tesis. En dicho webinar Marta Selva y Anna Petrus participaron, respectivamente, como representantes de la cooperativa y asociación antes referidas, además de intervenir como ponentes algunas de las directoras del corpus de esta tesis, como Raquel Marques, Carolina Astudillo o Celia Viada. Asimismo, he participado en distintas jornadas alrededor del uso del material de archivo en el cine o del papel de los festivales con perspectiva feminista, organizadas por Drac Màgic –por ejemplo, *Jornades d'educació i cultura SOMIEN LES IMATGES AMB ARXIUS* e *Imaginaris feministes per a festivals i mostres de cinema*–, así como asambleas, coloquios magistrales, mesas redondas y *pitchings* organizados por Dones Visuals –por ejemplo, *Acció Dones Visuals: Dies d'Indústria!*–. Por último, en la actualidad, junto a mis directoras de tesis, participo en una iniciativa organizada por la Mostra Internacional de Films de Dones que reúne a distintas docentes de educación superior con el objetivo de incluir la perspectiva de género y referentes feministas en la docencia –*Reorganitzar la cinefilia*. Por razones evidentes, en Portugal dicho trabajo de campo ha sido más limitado en el tiempo. En este sentido, he participado en las proyecciones y los coloquios organizados mensualmente en el Goethe-Institut Portugal por la asociación MUTIM –*Mulheres Trabalhadoras das Imagens em Movimento*–, que aboga por la paridad de género en la industria audiovisual portuguesa, en la ‘escuela feminista Manamiga’, que organiza talleres para divulgar la praxis feminista en el contexto portugués, así como otros eventos organizados en la Cinemateca Portuguesa relacionados con el cine realizado por mujeres –por ejemplo, la presentación del libro *Realizadoras Portuguesas. Cinema no Feminino na Era Contemporânea* (Liz y Owen, 2023).

2. 4. Fases y estrategias compartidas

El análisis filmico y las entrevistas –o sucedáneos–, así como la observación participante de carácter complementario, se han manifestado como herramientas análogas y paralelas: sin el análisis filmico, no se podría haber profundizado en las entrevistas, y viceversa. Tampoco, sin la observación participante, el acceso a las películas y a las cineastas habría sido más superficial. Asimismo, y por la propia naturaleza de una tesis en forma de compendio de publicaciones, durante la investigación, que ha durado un total de cuatro años, se han trabajado al mismo tiempo las fases exploratoria, descriptiva-interpretativa y explicativa.

En cuanto a la fase exploratoria, y especialmente durante los dos primeros años de esta investigación, se ha tratado, principalmente, de cumplir con el primer y segundo objetivo. Esto es, se ha destinado un tiempo exponencial a hacer una revisión bibliográfica de buena parte de la literatura académica relacionada con el tema abordado y, del mismo modo, se han iniciado los visionados de películas de no-ficción de determinadas mujeres cineastas, buscando construir el corpus inicial de la tesis. Algunos de estos documentales han sido analizados filmica y preliminarmente. Además, también se ha participado, en línea y de manera presencial, en talleres, espacios y formaciones que procuran aumentar la visibilidad del papel de las mujeres en el sector cinematográfico, como los mencionados en el apartado anterior, ampliando, así, la red de contactos para futuras entrevistas o conversaciones-narraciones.

La fase descriptiva-interpretativa y la fase explicativa han tomado forma durante los tres últimos años, cumpliendo, a su vez, con el segundo, tercer, cuarto y quinto objetivo. En el marco de la fase descriptiva-interpretativa, han sido analizadas en profundidad dieciséis películas de no-ficción y se han realizado tres entrevistas en profundidad a cineastas –Alba Sotorra, María Ruido y Sally Gutiérrez Dewar– y más de quince conversaciones-narraciones con cineastas, productoras, montadoras, guionistas, programadoras o agentes de venta –la mayoría españolas, pero también algunas pocas latinoamericanas o portuguesas–, así como consultado numerosas apariciones de las cineastas analizadas en distintos medios de comunicación. También se han leído en profundidad textos escritos por

las mismas cineastas –ya sea en los medios de comunicación, en revistas académicas o, incluso, en publicaciones que han tomado la forma de una tesis doctoral, como por ejemplo, la de Sally Gutiérrez Dewar (2020).

Finalmente, la fase explicativa ha consumado el sexto objetivo, es decir, la redacción y divulgación de todo lo anteriormente descrito y analizado, tomando relevancia especialmente al fin de este proceso. El resultado de lo anterior se ha visto reflejado en la escritura de dos capítulos de libro, un artículo y distintas comunicaciones en congresos y seminarios académicos. Otras descripciones e interpretaciones todavía no publicadas restan catalogadas como material para futuros trabajos. Asimismo, la tarea divulgativa se ha planteado desde el primer hasta el último año. No obstante, a causa de la crisis sanitaria de la COVID-19, hemos intensificado nuestra actividad al respecto en los dos últimos cursos, participando bien como oyentes, bien como ponentes en distintos congresos y seminarios, con el fin de recibir retroacción y de contribuir en la difusión de los resultados de esta investigación. Asimismo, también en el último curso se ha llevado a cabo una estancia de investigación de ocho meses en el Centro de Estudios Comparatistas de la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa, con la intención de ampliar al ámbito ibérico el foco geográfico de esta y futuras investigaciones. Allí, entre otras actividades, en el marco del CITCOM –grupo de investigación de acogida–, se ha organizado un seminario para presentar algunos de los resultados preliminares de la última publicación de esta tesis y se ha colaborado en la programación de un ciclo de cine en la Universidad de Lisboa que, bajo el título *Transformações*, ha exhibido filmes pioneros del cine feminista, como *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975) y *Carmen Miranda: Bananas is my Business* (Helena Solberg, 1995).

En definitiva, esta metodología situada, multidisciplinar y repartida en el tiempo, ha hecho uso de la combinación de dos técnicas concretas, junto con el apoyo secundario de una tercera, con tal de generar un material útil para presentes y futuras investigaciones filmicas alrededor de un determinado material audiovisual y su contexto, en este caso el cine de no-ficción feminista interseccional contemporáneo español, con especial atención a aquel que pone la mirada en la alteridad mediante la inclusión de narrativas postcoloniales. La elección de esta metodología se apoya en distintos campos teóricos que, como es lógico, se

han ido transformando a lo largo del tiempo. Llegadas a este punto, esperamos que, al tratar de 'hacer visible lo invisible' (Kuhn, 1991 [1983]: 87), hayamos logrado justificar el diseño metodológico empleado. A continuación, nos disponemos a desarrollar un periplo epistemológico que, confiamos, justifique y dote de sentido nuestras elecciones metodológicas y nuestra discusión posterior.

3. Marco teórico

'There is no such thing as documentary –whether the term designates a category of material, a genre, an approach, or a set of techniques'

Trinh T. Minh-ha en *Documentary Is/Not a Name* (1990: 76)

Tomemos como punto de partida la anterior cita de Minh-ha: ¿por qué empeñarse en hacer una tesis sobre cine documental si, a priori, este no existe? Parece un sinsentido, casi una excentricidad. De hecho, Carl Plantinga nos previene: el problema no reside en el documental como práctica, 'but with confused theories of documentary' (2005: 106). Sin embargo, consideramos que la responsable de esta no-definición ilustra con precisión lo siguiente: si bien explicar y delimitar el documental ha sido, y continúa siendo, un ejercicio algo espinoso, no debe tratarse, en ningún caso, de una meta fija ni inalcanzable. Algo parecido sucede con el paraguas terminológico de la no-ficción. Como hace notar Antonio Weinrichter, el prefijo del término no-ficción invoca asimismo una negativa de su propia delimitación, pareciendo que en su carácter fronterizo radica la riqueza del mismo e, incluso, representa 'el motor del desarrollo del género' (2004: 15).

En sus múltiples apariencias, la no-ficción incluye filmes documentales feministas, además de otro tipo de formatos bien distintos como vídeos corporativos de una empresa de pienso para animales domésticos, TikToks de una adolescente mostrando su vida cotidiana en la isla noruega de Svalbard, películas experimentales expuestas en un centro de arte, un corto didáctico que explica a los niños cómo cepillarse los dientes, o un *reality show* sobre infidelidades de parejas sentimentales conviviendo en una isla del Caribe, por mencionar solo algunos ejemplos. Plantinga precisa que, de entre todos los formatos de no-ficción posibles, el documental es un subgrupo específico 'characterized by more aesthetic, social, rhetorical, and/or political ambition' (2005: 105). De acuerdo con este punto de vista, en las anteriores y las siguientes páginas se han empleado indistintamente las categorías 'documental' y 'no-ficción' para referirnos a la diversidad de películas que incluye nuestro corpus, dando por asumido que los filmes seleccionados cuentan con las aspiraciones que menciona Plantinga –estéticas, sociales, retóricas y políticas– y con una serie de materiales,

técnicas y acercamientos en común, a los que se refiere Minh-ha en la cita que encabeza este apartado.

En definitiva, a lo largo de la historia de este macrogénero, numerosos teóricos del documental y de la teoría fílmica feminista han dedicado esfuerzos significativos a la hora de abordar distintas cuestiones alrededor de la realidad, la representación y sus significantes, o el uso de distintas aproximaciones metodológicas, transformando sus campos a partir del ahínco de sus incontables –y a veces, discordantes– contribuciones. En este marco teórico trataremos de dilucidar cómo, en la actualidad, el desafío de ambas teorías no radica tanto en dibujar y levantar fronteras inamovibles, sino en expandir sus confines para crear un espacio común que acoge pluralidades de distinta índole, en este caso, adoptando las exhortaciones de la postmodernidad en el marco de la teoría postcolonial. Por ende, no es nuestra intención, ni podría serlo, enumerar todos los debates epistemológicos acaecidos, aunque sí destacar aquellos que han sido clave para el desarrollo del objeto de estudio de la presente investigación, esto es, la práctica documental feminista interseccional contemporánea. En este sentido, si bien algunas de las discusiones y autores que se van a desarrollar y mencionar, no aparecen explícitamente en las publicaciones que forman parte de esta tesis –principalmente por la extensión o concreción tipificada de cada revista o libro–, han estado presentes, de un modo u otro, en la evolución de nuestra discusión y aprendizaje. No obstante, hemos estimado importante llevar a cabo este recorrido previo para arrojar luz sobre la genealogía a la que nos debemos: nuestra discusión y decisiones no surgen de la nada, sino que se nutren de los interrogantes, discordancias, dedicación, sudores y alianzas de muchas y muchos que nos han precedido.

3.1. Invitación a un recorrido transfronterizo:

¿quién dijo *terra incognita*?

Con la intención de situar(n)os en el marco de todo este engranaje –que no es exiguo y que cuenta con más confluencias de las que imaginábamos inicialmente–, planteamos una posición teórica transdisciplinar ante la condición intersticial de algunas de las aportaciones teóricas previas que vehiculan los ejes fundamentales atravesados por la presente investigación. Así, considerando que los tres artículos que conforman esta tesis se centran en el análisis de un corpus de películas documentales, el marco teórico que comparten debe necesariamente contemplar la teoría documental. Asimismo, este marco no puede dejar de lado la teoría filmica feminista, en tanto son películas que tienen un claro posicionamiento de género y, fundamentalmente, están dirigidas o, en algún caso, co-dirigidas por cineastas mujeres. Finalmente, el tercer eje que sustenta los fundamentos teóricos de esta investigación es el de la incursión de la teoría postcolonial en la teoría filmica y feminista. A lo largo de este apartado, pues, trataremos de desgranar cada uno de estos campos de estudio que, a su vez, se van entrelazando con debates que han ido atravesando las reflexiones desplegadas en estos ámbitos, como serían la problemática relación del cine de no-ficción con lo real (y sus representaciones), la necesidad (o no) de superar una narrativa y un lenguaje audiovisual de carácter hegemónico, androcéntrico y colonial o, las cuestiones de poderes, saberes e interseccionalidades que han irrumpido y alterado los estudios cinematográficos feministas y postcoloniales para así participar, filmicamente, en el reclamo de la transformación social de determinados imaginarios binaristas asumidos, durante décadas, como lógicos e inmutables.

A principios de la década de los noventa del siglo XX, Bill Nichols, uno de los pioneros de la teoría contemporánea del documental, advertía que, tradicionalmente, en los estudios filmicos había existido una tendencia a asociar el término *películas* únicamente con la ficción, y que, hasta entonces, investigar el cine de no-ficción, significaba aventurarse en ‘una especie de *terra incognita*’ (1997 [1991]: 15). Sin embargo, a partir de ese momento, además del popular Nichols (1991, 1994, 2001), distintos pioneros como Julianne Burton (1990), Michael Renov (1993), Brian Winston (1993, 1995), Paula Rabinowitz (1994), Carl Plantinga (1997), o Stella Bruzzi (2000), entre otros –que se mencionan en la mayor parte

de monografías o compendios que reflexionan sobre el cine de no-ficción desde entonces hasta hoy—, colocaron un importante foco de atención en el auge y las transformaciones que estaba experimentando el cine de lo real. A partir de sus seminales publicaciones se reconocía así un territorio que, a pesar de algunas excepciones, todavía no había sido explorado con detalle y profundidad, propiciando un incremento significativo de la producción académica relacionada con este objeto de estudio. Fruto del desarrollo en este campo de investigación, en la actualidad el documental se ha transformado —en mayor medida— en una *terra* explorada, cartografiada y comprendida.

Sin embargo, y como trataremos de desarrollar en las próximas líneas, en ningún caso, el desarrollo de la teoría documental desde los estudios filmicos sucede de forma aislada, puesto que igualmente existieron acercamientos desde otras aproximaciones e, incluso, disciplinas. Por ejemplo, desde la teoría filmica feminista, Julia Lesage (1978), E. Ann Kaplan (1983), o Alexandra Juhasz (2011 [1999]), incorporaron la perspectiva de género en el estudio de la no-ficción y apuntaron la potencialidad política y estética del documental feminista, atreviéndose, algunas de ellas, a considerarlo, para entonces, un género cinematográfico aparte. Asimismo, Ella Shohat y Robert Stam (2002 [1994]), a partir de sus aportaciones sobre multiculturalismo y etnocentrismo en el cine y la cultura popular, advirtieron del potencial didáctico del documental para enfrentarse a los estereotipos vivenciados por comunidades víctimas de distintas capas de opresión. También, desde las ciencias sociales, Terence Turner (1992), David MacDougall (1998), Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod y Brian Larkin (2002), entre otros, se preocuparon por abordar los cambios que suponía la aparición del video y la televisión en sociedades contemporáneas de distintos rincones del mundo, además de las implicaciones éticas de la no-ficción catalogada como etnografía visual. No obstante, a pesar de la relevancia de todas las aportaciones, para entonces, el diálogo entre disciplinas era algo limitado, desarrollándose cada teoría alrededor del documental de una forma un tanto aislada.

En efecto, en las primeras líneas de su libro *Feminism and Documentary* (1999), las editoras Diane Waldman y Janet Walker justifican la elección de su sucinto título: achicar las distancias que han existido entre los estudios sobre la mujer y los estudios documentales anglófonos, disciplinas que, con anterioridad, habían sido divididas por fronteras

perjudiciales y ‘have evolved in too large part, as parallel universes’ (Walker y Waldman, 1999: 3). En resumidas cuentas, en los primeros estudios sobre documental estadounidense se omitieron las contribuciones de las mujeres y, para cuando empezaron a tomar nota de las perspectivas feministas, lo hicieron a través de la inclusión de capítulos o ensayos exclusivamente dedicados a este debate (ídem: 4-5). Asimismo, la teoría filmica feminista norteamericana tendió a evitar la centralidad en el estudio de las formas documentales o, si lo hizo, principalmente, fue poniendo el foco en documentales explícitamente comprometidos con el feminismo, como si no fuera posible aplicar la perspectiva de género al resto de películas (ídem: 3-4). Sin embargo, la teoría documental y la teoría filmica feminista no han sido las únicas en darse la espalda durante décadas. Así, para las teorías postcoloniales o queer también ha sido difícil encontrar el encaje en la teoría filmica feminista. Como evidenció Jane Gaines, si bien las antologías feministas anglosajonas de los ochenta, haciendo bandera de su liberalismo e inclusividad, incluyeron los puntos de vista de las mujeres lesbianas o afroamericanas bajo el concepto de ‘perspectivas diferentes’, estas continuaban manteniendo la diferencia –esto es, las categorías raciales y sexuales– en una suerte de limbo teórico, en definitiva, asumiendo que ‘our political etiquette is correct, but our theory is not so perfect’ (1988: 16). Asimismo, unos años más tarde, Shohat y E. Ann Kaplan apuntaban, respectivamente, que la crítica al colonialismo en los estudios filmicos había tendido a ‘to downplay the significance of gender issues’ (1991: 45) y presentaban sus trabajos como un intento de insertar la perspectiva feminista ‘into the heavily male-dominated field of postcolonial studies’ (1997: xxii). Sin embargo, estas lógicas no son exclusivas de la academia anglosajona. Como presagiábamos, a medida que se ha avanzado en la revisión bibliográfica para establecer los pilares de la presente investigación, hemos experimentado una suerte de espejismo con los fenómenos observados por, entre otras, Walker, Waldman, Gaines, Shohat y Kaplan: los universos paralelos son asimismo enteramente aplicables al contexto académico español.

Aunque en otras tradiciones académicas el auge de la crítica de cine documental venía dándose desde finales del siglo XX, en el Estado español el desarrollo de literatura sobre cine no-ficcional, más allá de algunas excepciones²¹, sucede en los albores del segundo milenio. A pesar de los esfuerzos de algunos cineastas y colectivos que, por ejemplo, después de la dictadura franquista²², habían defendido la potencialidad del género, el documental tuvo un carácter marginal hasta bien entrados los noventa, lo que supuso una larga ‘travesía por el desierto’ (Cerdán, 2008: 10). Así, la producción académica alrededor de las diferentes prácticas, temáticas o estéticas del cine de no-ficción español es casi tan reciente como el auge y el desarrollo del propio macrogénero en su contexto y, desde hace poco más de dos décadas, no ha dejado de aumentar²³, ‘contagiada en su optimismo por el impulso de progresión que anima a los cineastas’ (Weinrichter, 2004: 11). Sin embargo, esta proliferación cuenta con algunos puntos ciegos en sus inicios: en las primeras publicaciones sobre documental en el Estado español se percibe una omisión de las contribuciones de las mujeres y una falta de análisis de la representación de las mismas, así como un encasillamiento de la perspectiva feminista en capítulos especializados. Por ejemplo,

²¹ En su artículo *Arqueología de un concepto: la escritura sobre documental en España (1931-1975)*, Sonia García López (2023) ubica la primera escritura sobre cine documental en España en la década de 1930 y destaca nombres clave como el de Ernesto Giménez Caballero, Manuel Villegas López –quien escribió la primera monografía en español dedicada al documental en 1942–, o José López Clemente. Sin embargo, y como ya ha sido señalado, la atención de la presente investigación se sitúa en el segundo milenio, cuando el documental español experimenta en su teoría, práctica y divulgación ‘el último (¿y definitivo?) renacer’ (Cerdán, 2005: 350).

²² Como apuntan Alejandro Alvarado y Concha Barquero, desde 1983 hasta 1996 solo se estrenaron diecisiete largometrajes documentales, síntoma directo de una ‘borradura causante de una herida abierta en la cultura desde la Transición’ (Alvarado y Barquero, 2023: 211).

²³ En este sentido, y desde una perspectiva muy amplia, son destacables las contribuciones teóricas sobre cine documental (Sánchez-Navarro y Hispano, 2001; Ledo, 2004; Weinrichter, 2004; Cerdán y Torreiro, 2005; Tranche, 2006; Álvarez, Hatzmann y Sánchez, 2015; Zunzunegui y Zumalde, 2019; Català, 2021; Arnau Roselló, Sorolla Romero y Marzal Felici, 2022); o aquellas que se han preocupado por tendencias en la no-ficción española (Fernández y Gabantxo, 2012; Fernández, 2014), así como por gestos, prácticas y estéticas del documental autobiográfico y doméstico (Cuevas, 2007, 2012, 2021), de apropiación (García López y Gómez Vaquero, 2009; Guardiola, 2015), falso documental (Ortega, 2005), webdocumental o multimedia (Arnau, 2014, 2015, 2017), musical (Guillot, 2016), de animación (García López, 2019; López Ligeró, 2015), o autoetnográfico (Rams, 2023); además de temáticas de carácter social e histórico como la Guerra Civil y el franquismo (Riambau, 2010; García López, 2013; Quílez, 2013, 2018, 2020; Cerdán y Fernández, 2016; Quílez y Araüna, 2019), la Transición (Cerdán y Díaz, 2001), la etapa colonial (Elena, 1996, 2014; Torreiro, 2023), la crisis económica (Araüna y Quílez, 2018), la habitacional o el cine militante (Gual, 2019a, 2019b).

Antonio Weinrichter, en su libro *Desvío de lo real. El cine de no ficción* (2004), ofrece una extensa retahíla de nombres de cineastas españoles –José Luis Guerín, Javier Rioyo-José, Luis López Linares, Javier Corcuera, Julio Médem, José Val del Omar, Basilio Martín Patino o Isaki Lacuesta, por invocar solo algunos–, mientras que no encontramos una sola mención al trabajo individual de una cineasta ibérica hasta casi la última página de la publicación, en este caso, la vasca Helena Taberna (2004: 104). Asimismo, en los libros *Documental y vanguardia* (2005) y *Al otro lado de la ficción: Trece documentalistas españoles contemporáneos* (2007), ambos editados por Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán, o bien se presenta un único capítulo²⁴ que aborda el cine documental desde una mirada feminista, o bien aparecen tan solo dos textos –de los trece que se incluyen– que dialogan con la obra de cineastas mujeres, en este caso Mercedes Álvarez y Margarita Ledo. A pesar de una naciente y frágil tendencia en algunas publicaciones, para entonces la situación presentaba claras disparidades y dicho encasillamiento en la catalogación podía enviar mensajes inequívocos –y a la vez desatinados–: solo las obras explícitamente feministas pueden analizarse desde una perspectiva de género, o bien el análisis feminista es un añadido, *algo* complementario.

A su vez, si bien las incipientes publicaciones que la teoría filmica feminista lleva a cabo sobre cine español coinciden en fecha con el auge de producción académica sobre cine documental (Aguilar, 1998; Martín-Márquez, 1999; Selva y Solà, 2002; Camí-Vela, 2005), estas focalizan su interés principalmente en el cine ficcional, dejando más bien de lado el cine de lo real. No obstante, a lo largo del tiempo, da la impresión que los fenómenos anteriormente mencionados han sido paulatina y levemente superados de forma colectiva. En la última década, el debate académico alrededor del documental español ha venido reivindicando algunos de los debates previamente abordados en el cine y la teoría

²⁴ Es este un capítulo que supone una importantísima contribución firmada por Marta Selva (2005), una de las pioneras del feminismo filmico en nuestro contexto, y a quien debemos numerosas e inestimables aportaciones al respecto, no solo como investigadora y docente, sino también como cofundadora de la Cooperativa Drac Màgic y co-directora, durante muchos años, de la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona. Como se señalará en el *Estado de la cuestión*, este festival, junto con la Muestra de Cine y Mujeres de Pamplona, es uno de los festivales de cine feminista más trayectoria y envergadura del Estado español. Para entonces, Selva analizaba en su texto el trabajo de cineastas como Greta Schiller, Carole Roussopoulos, Ulla Felds, Ursula Biemann, o Chantal Akerman, y subrayaba que ‘el documental feminista es uno de los espacios más creativos del cine de las últimas décadas’ (2005: 66), afirmación que, consideramos, continúa vigente a día de hoy.

anglosajona de los años ochenta y noventa en términos de feminismo y postcolonialismo, aunque este último de manera menos significativa. En su momento, dichas discusiones habían sido obviadas en España, debido al aislamiento experimentado en un contexto de dictadura y transición democrática (Wheeler, 2016: 2), y a la escasez de estudios visuales académicos (Arranz, 2010: 39-40). Sin embargo, como consecuencia del auge y la popularización internacional del movimiento feminista (Banet-Weiser, 2018; Watkins, 2018), que en el contexto de la península ibérica se ha desarrollado con un fuerte apoyo de las corrientes anticapitalistas e interseccionales (García Saiz, 2019; Campillo, 2019), y a partir de la contribución de numerosas cineastas, teóricas, programadoras o activistas que se han preocupado por la inclusión de la perspectiva de género y otras aristas propias de una realidad social poliédrica, finalmente la academia española, después de atravesar el páramo al que se refería Cerdán (2010), ha encontrado en el documental feminista un oasis fértil en el que indagar. En efecto, se ha registrado un notable incremento de publicaciones y artículos disseminados en distintas revistas, que tienen entre sus páginas más de un excepcional capítulo o mención sobre el papel de las cineastas mujeres de no-ficción en concreto, o sobre el debate filmico feminista en general, buena parte de los cuales aparecen referenciados en estas páginas (Colaizzi, 1995, 1997, 2007; Aguilar, 1998; Martín-Márquez, 1999; Selva y Solà, 2002, 2022; Ibarz, 2002; Camí-Vela, 2005; Arranz, 2010; Mayer y Oroz, 2011; Zecchi, 2013, 2014; Ramblado Minero, 2013; Oroz, 2013, 2023; Feenstra, Gimeno Ugalde y Saringen, 2014; Zurian, 2015, 2017; Araüna y Quílez, 2017; Scholz y Álvarez, 2018; Ledo, 2020, 2022; Cordero-Hoyo y Soto-Vázquez, 2020; Quílez y Araüna, 2021; Scholz, Oroz, Binimelis-Adell y Álvarez, 2021; Guàrdia, 2022; Fonoll-Tassier, Quílez Esteve y Araüna Baró, 2022; Rams, 2023).

Entrados ya en la tercera década del siglo XXI, y dada la amplitud y riqueza de las aproximaciones previas, al inicio de esta investigación nos cuestionamos qué contribución provechosa, sin caer en el circunloquio, podíamos aportar a esta rama del conocimiento con la presente tesis porque, a pesar del clásico dicho, consideramos que, a menudo, *el saber sí ocupa lugar* (Ester Sánchez, 2023). Con este juicio en mente, al aproximarnos al documental feminista contemporáneo español, nos percatamos de una emergencia de nuevas voces, más evidente en la última década. Principalmente, debates en la arena social y política como el feminista y el postcolonial han empujado a una no menor cifra de

cinéastas a abordar en sus películas las opresiones por cuestión de género, clase y lugar de origen o fenotipo, a preguntarse alrededor de la transmisión y el legado de memorias íntimas o colectivas –más o menos recientes–, y a poner luz sobre algunas disidencias, tensiones y resistencias que, hasta ahora, habían permanecido invisibles, no por carecer de voz propia, sino por haber sido arrinconadas de manera reiterada. Teniendo en cuenta la transdisciplinariedad del objeto de estudio de la presente investigación, hemos optado por disponer de manera concurrente –que no aséptica– las distintas discusiones teóricas. Así, hemos creído oportuno seguir una estructura paralela para favorecer la comprensión del trabajo desarrollado en las publicaciones que forman parte de esta tesis, donde las distintas teorías sí se imbrican y subordinan ininterrumpidamente. En definitiva, es nuestra intención contribuir en la convergencia del documental, el feminismo y el postcolonialismo en la discusión de los estudios filmicos del Estado español, donde estos tres universos se han desarrollado, también durante mucho tiempo, ‘juntos, pero no revueltos’.

3.2. Tres epistemes en un universo único

3.2.1. Cisuras entre sobriedades y heterodoxias en la teoría documental

Si bien algunos autores consideran que las cronofotografías de Eadweard Muybridge y Étienne-Louis Marey, o las primeras escenas rodadas por los hermanos Lumière certifican que las raíces del documental son coetáneas a las del cine en general (Renov, 1993: 4; Barnouw, 1996: 13), otros refutan esta hipótesis (Nichols, 2001: 88; Weinrichter, 2004: 25; Plantinga, 2005: 107). Estos últimos estiman que, a pesar de que los primeros cinematógrafos registran la realidad, el documental no nace con el cine. Esto es, el proto-documental captura lo real, pero estas tendencias tempranas tienen forma de noticiario –o de documento– y, lejos de explicar una historia, están desprovistas de un discurso sostenido de forma narrativa, lo cual no les permite ser tildados de cine documental. De este modo, los años veinte del siglo pasado marcan el período de emancipación del documental con respecto a las filmaciones que previamente mostraban, por ejemplo, un caballo de carreras al galope o la salida de los obreros de una fábrica, imágenes que carecían ‘of the filmmaker’s oratorical voice’ (Nichols, 2001: 88). Por consiguiente, muchas de las películas de no-ficción

de la segunda década del siglo veinte, como asegura Catherine Russell, representan ‘in many ways a caesure in film history’ (Russell, 1999: 98-99).

Aunque quizás parezca no tener lógica retroceder, de repente, un siglo, creemos importante mencionar esta diatriba entre ambas hipótesis porque revela un hecho que, en algunas circunstancias, ha sido pasado por alto: en el documental más temprano se encuentran ejemplos de prácticas que buscan diferenciarse incansablemente de la ficción y, al mismo tiempo, también se atinan ejercicios heterodoxos y fértiles en experimentación (Weinrichter, 2004: 30). Así, a pesar de lo que se ha manifestado en numerosas ocasiones, la sobriedad y homogeneidad no fueron los únicos calificativos del cine de lo real de los orígenes. Al no haberse instaurado todavía ‘la norma o la forma’ que debía tomar un documental, también se manifestaron unas primeras prácticas no-ficcionales sensibles de ser consideradas reflexivas e innovadoras. Precisamente por encontrarse en un momento de experimentación y autoconocimiento, este cine ‘también fue ensayístico, impresionista, poético y formalista’ (ídem: 27-28) aunque, a menudo, haya sufrido una relativa marginalización a medida que el árbol genealógico del documental ha ido evolucionando (Bruzzi, 2000: 186). Sea a partir del uso de cartelas y del discurso de una voz en off o, por el contrario, de un montaje simbólico y del desafío del efecto diegético, finalmente el documental –como teoría y práctica– adquiere autoconciencia y se institucionaliza, en parte, impulsado por diversas experiencias del uso del aparato cinematográfico desde distintos lugares del mundo. Aunque antes de la década de los veinte ya existían algunas excepciones, como *The Paper Making Industry* (1911), de la pionera Alice Guy Blaché (García López, 2023: 402), los trabajos del británico Robert Flaherty rodando junto los inuits del ártico canadiense, Dziga Vertov y Elisaveta Svilova retratando la cotidianidad de una ciudad soviética a través de su *Kino-Pravda*, Luis Buñuel señalando la miseria del medio rural extremeño, Jean Vigo criticando los veraneos de la burguesía francesa en Niza, o Pare Lorentz abordando el New Deal norteamericano, son considerados desde la crítica y la teoría como los primeros filmes documentales de la historia, por sostener la forma narrativa necesaria (Bruzzi, 2000: 186-187; Nichols, 2001: 84; Weinrichter, 2004: 27). Sin embargo, y como hemos tratado de señalar, este alumbramiento no se libra de la controversia de lo que puede –y no puede– ser considerado cine documental, ofreciendo un primer indicio de los debates que se sucederán más adelante.

Es precisamente en la década de los treinta del siglo XX cuando, ante un campo con tanta diversidad y posibilidad, John Grierson describe el documental a partir de la archiconocida definición ‘el tratamiento creativo de la realidad’. Bajo esta premisa, los pioneros de la escuela documental británica sentencian que los documentales deben aproximarse a la realidad dando prioridad a la expresión artística sobre lo meramente informativo. De acuerdo con la creatividad –puesto que no hay duda de que el documental se enmarca en el arte de crear y proyectar filmes–, algunos teóricos han cuestionado posteriormente en profundidad el uso del término ‘realidad’ –en inglés, ‘*actuality*’– de dicha definición. En consecuencia, la sombra del dictamen *griersoniano* parece plantear algunas preguntas o inseguridades ya desde la realización de los primeros documentales: ¿Si la realidad es lo único que diferencia la ficción del documental, significa que este último está exento de elementos connotativos o figurativos? ¿Es el documental verdaderamente capaz de transmitir una información objetiva y veraz sobre el mundo real? O, como bien se cuestiona Rabinowitz, ‘is Grierson’s famous definition [...] open to infinite expansion?’ (1994: 182). No obstante, a pesar de estos interrogantes y cuestionamientos, desde la escuela de documental británica hasta la década de los ochenta, la noción de documental se defendió teóricamente, y en términos generales, como un ámbito fijo que ‘no admitía ambigüedades’ (Palacio y Mejón, 2022: 98).

Dando un paso agigantado en el tiempo, y como se ha avanzado en la introducción de este marco teórico, la década de los noventa significa una fecha clave para una renovada comprensión del documental, puesto que, en un intento de interpretarlo multidimensionalmente, se genera una extensa literatura al respecto. En este periodo, la mayoría de los teóricos coinciden en sugerir que fijar lo que sucede frente a las lentes es ciertamente frágil, por existir siempre una intervención mediada en la escena profilmica, esto es, entre lo que vemos en pantalla y su referente en el mundo real (Renov, 1993: 26; Plantinga, 2005: 106). Un conflicto que, en la práctica documental se encuentra, particularmente, en el sesgo de la selección de una historia, unos personajes, un ángulo o una toma, la no-arbitrariedad del orden de las secuencias –esto es, del montaje– o la posición de un punto de vista –a través de una voz enunciativa u otras estrategias–, entre otros. En consecuencia, nos hallamos ante un debate por oposición entre ficción y no-ficción –o subjetividad y objetividad, mimesis y antimimesis–, que ha implicado múltiples

quebraderos de cabeza a buena parte de aquellos cineastas y teóricos que han contribuido en la reflexión y la práctica de la no-ficción. Planteamientos que, por otro lado y como apunta Weinrichter, se inscriben en la discusión entre cognitivistas y posestructuralistas, un debate ‘de alcance mucho más amplio que el mero ámbito del documental’ (2004: 21) y que, como hemos señalado, se manifiesta ya en los inicios de esta práctica. Sin intención de penetrar en las profundidades –y densidades– de dicha empresa, a continuación vamos a tratar de revisar, panorámicamente, algunas de las voces más relevantes al respecto para entender el origen de una discusión que, de algún modo, también ha dejado rastro en el giro experimentado por el documental contemporáneo en el que, consideramos, se enmarcan las películas que forman parte del corpus de esta investigación.

Ante una discusión casi platónica, en el marco del escepticismo en la correspondencia entre realidad y metraje, algunos teóricos se cuestionan hasta qué punto el documental puede considerarse únicamente como un pedazo de mundo arrancado de su contexto cotidiano, en lugar de un producto fabricado para ser visto a través de una pantalla (Renov, 1993: 7). Como asevera Nichols, la voluntad de representar el mundo de forma real tiene ‘la cualidad de mentir sobre el mismo’ (1997 [1991]: 228), señalando la responsabilidad del aparato cinematográfico, pero también del cine en forma de institución e industria. Con el propósito de aportar algo de nitidez en la discusión, Winston arremete contra los malos usos del lenguaje, los cuales considera han provocado la confusión entre los significados de objetividad y verdad (1993: 56). Para romper con dicho desconcierto en la teoría y la práctica documental, propone volver a la definición de Grierson: plantearnos cómo someter los materiales a un tratamiento creativo sin, en ningún caso, caer en la ficcionalización, ni abandonar la perspectiva *baziana* del poder mimético de la cámara (ídem: 57). Con las paradójicas relaciones entre ficción y documental sobre la mesa, la discusión se desarrolla de una forma mucho más extensa y compleja que la ahora desplegada.

Entre los teóricos que arremeten contra el torrente relativista experimentado en la discusión sobre la realidad, encontramos principalmente a Plantinga, quien realiza una fuerte crítica a la definición *griersoniana* por provocar cierta confusión alrededor de los conceptos realidad y actualidad, arguyendo que la ficción igualmente explora circunstancias basadas en hechos

reales (1997: 13). En este sentido, y a diferencia Renov y Winston, Plantinga defiende que la veracidad del documental debe ser asumida y propone un cambio de paradigma: considerar la no-ficción ‘como un género de retórica y no como uno de imitación’ (Plantinga en Weinrichter, 2004: 21). De este modo, este sugiere que la película documental se conciba –que no defina– como una ‘asserted veridical representation’, esto es, el tratamiento extenso de un tema a partir de unas imágenes en movimiento que establezcan un contrato implícito entre realizador y espectador en relación con la veracidad del acontecimiento profilmico –lo que es mostrado– y del contenido propuesto –lo que se dice– (Plantinga, 2005: 114). En efecto, la contribución de este último, a modo de ‘pacto no-ficcional’, propone otra posibilidad ante el litigio en el dilema ficción vs. no-ficción, una cuestión que, como hemos tratado de exponer muy a grandes rasgos, ha preocupado desde sus inicios a la teoría del cine documental (Weinrichter, 2004: 23). Así, a partir de Plantinga la frontera entre realismo y representación ya no se encuentra en el nivel de elaboración del material filmado, ni en las estrategias creativas que se emplean para dar forma a la película final, sino en la trascendencia del discurso del filme: la voz propia del cineasta –formal, abierta o poética– es, precisamente, la que debe rendir cuentas en cuestión de credibilidad ante los espectadores.

Igualmente, en la década de los noventa, también aparecen proyectos clasificatorios bajo el pretexto de despejar esta madeja, llena de incertidumbres y contrariedades. Una de las taxonomías más conocidas sobre modalidades documentales es la defendida por Nichols²⁵, quien asegura que, como concepto y práctica, el documental ‘no ocupa un territorio fijo’ (1997 [1991]: 42). Por su parte, y teniendo en cuenta distintas convenciones o estrategias recurrentes, este reconoce en el documental hasta cuatro modalidades de representación, fijando la atención en cuestiones como el control de los realizadores, el sistema textual o las

²⁵ Sin embargo, en su libro *The Social Documentary in Latin America* (1990), Julianne Burton ya había avanzado la taxonomía de modalidades del documental que después canonizaría el trabajo *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (1991) de Bill Nichols. En una nota al pie de la edición en castellano de esta última publicación, el mismo Nichols asegura: ‘este capítulo es una reelaboración de la tipología de Burton’ (1997 [1991]: 65). Refiriéndose a Nichols, Weinrichter considera que ‘apropiada o no, la tipología ha pasado a pertenecerle’ (2004: 35). Por justicia y reparación, creemos que es necesario mencionar esta coyuntura para poner en valor la precursora aportación de Burton.

expectativas de los espectadores respecto a la obra (Nichols, 1997 [1991]: 65): la modalidad expositiva, la modalidad de observación, la modalidad interactiva y, finalmente, la modalidad reflexiva²⁶ (ídem: 68-114). Si bien en 1991, Nichols únicamente había identificado estas cuatro modalidades, tres años más tarde, en su libro sugerentemente titulado *Blurred boundaries* (1994), añade dos modalidades más: la poética y la performativa²⁷ (2001: 99-138). No obstante, aunque sea totalmente legítimo poner en duda la encarnación de la realidad en el celuloide e identificar diferentes tipos de documental, que priorizan unas convenciones u otras –estrategia que, de hecho, sigue siendo utilizada por distintos académicos y docentes–, otros teóricos han rechazado estos planteamientos por maximalistas, presentando posturas diametralmente opuestas.

A pesar de que Nichols insiste en que su aportación no está basada en una cadena evolutiva (ídem: 100), este sitúa cronológicamente todas las modalidades que identifica –e, incluso, las ordena gráficamente a partir de tablas en alguno de sus textos (ídem: 138). Como resultado, en su propuesta, parece que cada nueva modalidad desbanca por superioridad a la anterior –comenzando en la década de los veinte, pasando por la de los sesenta y terminando en los ochenta. Esta idea de basar el cine de no-ficción en periodos historicistas ha recibido reproches por su rigidez y poca utilidad (Weinrichter, 2004: 36), o por tratar de unificar y purificar las prácticas documentales (Minh-ha, 1990: 76). En este sentido, Bruzzi, con más intensidad, indica que la compartimentación del documental de Nichols es muy reductiva y su cronología ‘hugely problematic’ (Bruzzi, 2000: 4). Dicha posición es también replicada por Josep Maria Català quien, además de subrayar la no continuidad entre los

²⁶ Muy brevemente, Nichols considera que en la modalidad expositiva, bajo una pátina de objetividad, las imágenes ilustran un relato omnisciente que los espectadores reciben con pasividad; en la modalidad de observación, haciendo referencia al *direct cinema*, se describe lo cotidiano potenciando una sensación de genuina objetividad para que el espectador no sea consciente de ninguna mediación; en la modalidad interactiva, es esencial el encuentro catalizador entre el realizador y los actores sociales que aparecen en la película, usando como estandarte el *cinéma vérité*; y, finalmente, en la modalidad reflexiva, el cineasta utiliza el metacomentario para construir un texto propio e invitar al espectador a poner en duda la pretendida objetividad del dispositivo documental.

²⁷ De nuevo, según Nichols, la modalidad poética enfatiza asociaciones visuales abstractas y formas textuales alternativas, haciendo uso de una edición que prioriza la discontinuidad y ofrece una realidad fragmentada y ambigua al espectador; y, por otro lado, la modalidad performativa pretende demostrar cómo el conocimiento encarnado del cineasta puede dar a entender procesos sociales genéricos, buscando un compromiso o afinidad por parte del público.

modos supuestamente del documental clásico y los de los postdocumentales contemporáneos, propone usar el concepto *giro*, en detrimento de *modo*: ‘puesto que cada tendencia actual ha surgido a partir de un giro o desviación que se ha efectuado con respecto a una premisa anterior. Lo que nos une no es, pues, una persistencia, sino una ruptura’ (Català, 2023: 467). En efecto, la clasificación de Nichols, a veces calificada de *darwiniana*, nos presenta una conclusión un tanto engañosa: ¿en un futuro –que es hoy presente–, este ‘progreso evolutivo’ permitirá al documental ser capaz de diferenciar por completo la realidad de la representación? Resulta curioso que, a pesar de los intrincados esfuerzos teóricos por poner puertas al campo, desde finales del siglo XX, la práctica documental no ha dejado de incrementar su carácter subjetivo y espontáneo, puesto que, a partir de esta fecha, un importante número de películas de no-ficción han encarnado el derrumbamiento de los límites ‘between subject and object, mind and matter’ (Russell, 1999: 12).

Aunque es indiscutible que aquellos trabajos que optan por un formato más alineado con la pretendida objetividad están lejos de desaparecer, es también innegable que en las últimas décadas el documental se ha caracterizado por un eclecticismo en sus puntos de vista y por proponer un amplio abanico de opciones estilísticas y discursivas que, en sus orígenes, hubieran sido un tanto difíciles de imaginar por no disponerse todavía de las tecnologías necesarias –aunque, como hemos apuntado con anterioridad, se perciben indicios de interés. Mientras que, hasta la década de los ochenta el término documental había sugerido conocimientos y hechos demostrables, desde los noventa este ha venido incrementando la evocación de mundos personales, recuerdos o incertidumbres (Nichols en Renov, 1993: 174), a partir de la inclusión de unas técnicas y narrativas cada vez más cercanas a la subjetividad, a discursos o a una inscripción del yo, constituyendo, si cabe, un territorio todavía más complejo en el cual los planteamientos previos anclados en el escepticismo han experimentado dificultades para encontrar su encaje. Así, desde hace aproximadamente cuatro décadas, se abraza el hecho de que el documental no utiliza un conjunto de técnicas o estilos establecidos, no trata unos temas predeterminados, no tiene una duración limitada, ni tampoco presenta un tratamiento prototípico del espacio-tiempo o de los personajes, abarcando un lugar rico en cambios.

Según algunos autores, dos circunstancias han apremiado estas mudanzas vivenciadas en el seno de la práctica y la teoría de la no-ficción. En primer lugar, Renov asegura que el clima en las sociedades occidentales entre la década de los setenta y los noventa, caracterizado por movimientos sociales como el feminista, el pacifista, el estudiantil o el de los derechos civiles, tiene una fuerte repercusión en los documentales que incluyen el conocimiento encarnado, donde la objetividad se ve sustituida por la aceptación de perspectivas de cineastas y obras más personalistas, las cuales otrora habrían sido interpretadas como ‘something shameful’ (Renov, 1999: 88-89). Así, entre otras cuestiones, en este momento histórico se reconoce sin pudor que lo personal es político y se tienden puentes entre el ‘yo’ y el ‘otro’, de modo que la incursión de la subjetividad en el documental, tal y como apunta Kuhn, fusiona y hace visible una red de vínculos que posibilita ‘to explore connections between “public” historical events, structures of feeling, family dramas, relations of class, national identity and gender, and “personal” memory’ (1995: 4). Por otra parte, si en el pasado se había llegado a considerar que los avances tecnológicos podrían permitir un acceso sin mediación sobre la realidad, Minh-ha califica esta creencia de ingenua, por ser el documental ‘more fabulous, more maddening, more strangely manipulative than fiction’ (Minh-ha, 1990: 18). Así, en segundo lugar, y contrariamente a lo que se esperaba, la subjetividad y heterodoxia en el documental han sido, en parte, incentivadas por las facilidades y el perfeccionamiento de la tecnología audiovisual (Bruzzi, 2000: 8). Como resultado de ello, el uso de metraje encontrado, imágenes pobres (Steyerl, 2018), animación, epistolaridad, hipertextualidad, interactividad o performatividad, por mencionar solo algunas estrategias –que, ciertamente se observan en nuestro corpus–, han supuesto un dilema para las convenciones del género y para las expectativas respecto a la autenticidad del cine de no-ficción, ampliando sus fronteras y situándose en un nuevo estadio.

Por ende, buena parte del documental contemporáneo, sin perder la pretensión de ofrecer un discurso sobre lo real, se ha liberado de los dogmas y ha vencido el miedo de presentar sus costuras, revelando como ilusoria la aspiración de objetividad y planteando algunas de las cuestiones más estimulantes del panorama audiovisual contemporáneo, especialmente en lo referido a dinamitar la adulterada frontera entre el cine de ficción y el de no-ficción, o las versiones oficiales de una realidad única. Como prueba de lo anterior, algunos teóricos

han categorizado este viraje usando múltiples y dispares etiquetas, que van desde la etnografía experimental (Russell, 1999), el documental imposible, el paradocumental, la post-verdad, pasando por las fronteras borrosas, el más allá del documento, la reinención documental (Wenrichter, 2004: 61)²⁸, el contra-documental, el cine expandido (Gene Youngblood, 1970), el neodocumental (Cerdán, 2005), la no-ficción postrealista (Godmilow, 2022), hasta llegar al postdocumental (Corner, 2002; Català, 2021). A pesar de que los acuñadores de estos términos se refieren a distintos matices en el marco de este rumbo, no hay duda de que hacen alusión a la cisura experimentada por el cine documental en la postmodernidad, de la cual bebe directamente el objeto de estudio de la presente investigación, por ser descendencia inmediata de este *giro* –que no *modo*. Por ende, si como hemos indicado con anterioridad, Russell situaba en la década de los años veinte del siglo XX una primera cisura (1999: 98-99), los años noventa de este mismo siglo se convierten en el siguiente resquebrajamiento experimentado en el seno de la teoría y la práctica documental.

Ante el ‘fracaso’ de la objetividad que, como hemos visto, no es una preocupación para quienes harían las primeras películas consideradas documentales, más recientemente también algunos teóricos han explorado compatibilidades menos exigentes para con el cine de lo real. En este sentido, en la presente investigación nos alineamos, especialmente, con las tesis defendidas por Minh-ha (1990, 1993, 1999) y Bruzzi (2000). En términos generales, ambas son críticas con el relativismo generado alrededor del debate de la imitación de la realidad, y defienden el documental –desde su nacimiento hasta hoy– como un campo híbrido, experimental y subjetivo, aunque no por eso, enemigo de la verdad. En efecto, y como esperamos ser capaces de discernir en las publicaciones compendiadas, algunos de los documentales analizados señalan, en más de una ocasión, la entramada relación de la supuesta objetividad con la ideología hegemónica, especialmente en términos de género y de colonialidad, además de experimentar con múltiples y variopintas estrategias. Por esta razón, creemos oportuno concluir esta discusión haciendo referencia a la necesidad de distensar y aliviar la teoría documental, refrendada por Bruzzi. Si, como hemos tratado de

²⁸ Si bien estos términos no son acuñados por Antonio Weinrichter, sí son recogidos en su libro *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, referenciado en la bibliografía.

rastrear, algunos de los teóricos y profesionales del primer cine documental se mostraron relajados con respecto a la categorización del documental y los cineastas contemporáneos también han vuelto a estas raíces más flexibles –‘with dramatisation, performance and other forms of fictionalisation and narrativisation’ (2000: 8)–, ¿por qué seguir dilatando este debate? Como Bruzzi, consideramos que, tal vez, nuestra contribución sea más honesta, generosa y eficaz –o menos problemática– si aceptamos sin temor la maleabilidad y diversidad de este macrogénero. En consecuencia, a partir de los filmes seleccionados damos por extinto el discurso de la sobriedad, a la vez que sostenemos que la heterodoxia documental no distorsiona ni suprime el valor de las imágenes y acontecimientos que representan, al contrario, despliega un amplio abanico de oportunidades para quienes decidimos estudiarla. En efecto, y como animosamente señalan Gonzalo de Pedro y Elena Oroz: nos embarcamos en ‘un campo carnavalesco, lúdico e irónico, mutante y mutable, de enorme riqueza y en constante diálogo con otras formas, audiovisuales y artísticas’ (2010: 86).

En definitiva, frente a un campo así de propenso a la metamorfosis, de todas las delimitaciones sobre cine documental que se han consultado hasta la fecha, creemos que las que cobijan de la forma más adecuada las películas del corpus de la presente investigación son las expresadas por Rabinowitz, quien considera que la base del documental se encuentra en el intercambio entre sujetos –cineastas y representados– (1994: 6), y por Araüna y Quílez, cuya concepción de la no-ficción incluye un sinfín de posibilidades, tantas como el propio objeto de estudio:

‘El cine documental puede ser altavoz, registro, denuncia u homenaje, y simultáneamente erigirse como verdad absoluta, puntos suspensivos o pregunta punzante sobre el mundo que habitamos y que nos habita. Bajo un mismo lenguaje, el de la no ficción, podemos esculpir discursos de índole distinta, incluso contrapuesta, y por tanto construir, para el presente y también para el futuro, memorias unas, otras y diversas’ (2023: 197).

Hasta ahora, hemos tratado de desplegar, de forma sumamente concisa, algunos de los debates que han marcado con más fuerza el desarrollo y las controversias de la teoría documental en las últimas décadas, procurando manifestar nuestra posición al respecto. Asimismo, hemos prestado una particular atención al cambio de paradigma suscitado en el

seno de esta teoría, especialmente durante el cambio de milenio. Ciertamente, el giro subjetivo del documental no sucede de forma aislada ya que, como apunta Weinrichter, el interés que muestra para entonces el documental por el conocimiento encarnado coincide con su vinculación a escuelas como el multiculturalismo y los estudios de género (2004: 53). En consecuencia, a continuación, nos disponemos a explorar las discusiones de la teoría filmica feminista que también han trascendido en nuestra aproximación teórica y que, de un modo u otro, detentan adhesiones y discrepancias con algunos de los cuestionamientos que acabamos de visitar.

3.2.2. Feminismo filmico: activismo, práctica y distintas aproximaciones de una misma teoría

‘El cine feminista es único por las fértiles e inquebrantables
conexiones entre la teoría y la práctica cinematográfica’
Sophie Mayer en *Cambiar el mundo, film a film* (2011: 16)

En la década de los setenta del siglo XX surge la teoría filmica feminista, principalmente en los Estados Unidos y Europa occidental, coincidiendo con el advenimiento de los estudios filmicos como disciplina académica (Hollinger, 2012: 7) y ‘con la llamada «segunda ola feminista»²⁹, unos años de radicales transformaciones culturales que desembocaron en una revisión de los códigos sociales dominantes hasta entonces’ (Binimelis, 2015: 10). En un escenario de fuerte agitación y vindicación política, los movimientos feministas de dichos contextos, muy a grandes rasgos –y con diferencias contextuales–, señalan el modo de socialización recibido por las mujeres, el cual las encasilla en un estatus inferior con respecto a los hombres, encabezan campañas por el derecho al aborto y denuncian las diferentes formas de violencia sufridas por los cuerpos femeninos, entre ellas la de la cosificación (Friedan, 1963; Millett, (2010 [1970])). De este modo, el arranque de salida de la teoría filmica feminista emerge en un contexto en el cual el movimiento de liberación de la mujer ejerce presión y lucha por conquistar la igualdad de derechos en unas sociedades

²⁹ Nótese el entrecomillado que utiliza la autora y con el que concordamos, por ser consideradas las olas y la evolución del feminismo, a menudo, desde una óptica eurocentrada.

occidentales marcadas por estructuras patriarcales que omiten, silencian y oprimen a las mujeres únicamente por su condición.

Además de la influencia de un contexto social y político diligente, la aparición de la teoría filmica feminista también es respaldada por un incremento de mujeres en la práctica filmica, así como la fundación de colectivos y estructuras de apoyo –*Women Make Movies* (1969) o *London Women's Film Group* (1972)– y la aparición de revistas cinematográficas focalizadas en películas feministas –*Women & Film* (1972), *Frauen und Film* (1974), o *Camera Obscura* (1976)³⁰– o festivales de cine especializados –*International Festival of Women's Films* en Nueva York, o *The Women's Event* en el IFF de Edimburgo, ambos en 1972. En consecuencia, dicha corriente teórica nace con la intención de aplicar los anhelos de los movimientos y la teoría feministas en el celuloide y en la crítica, examinando la representación del género y las estructuras jerárquicas de control y poder patriarcal en el cine. Desde su aparición hasta la actualidad, las teóricas del cine feministas han desempeñado un papel fundamental en la deconstrucción de la representación filmica de las mujeres y el desenmascaramiento de la labor de estas desde la invención del cinematógrafo, desarrollando, transformando y empleando distintas aproximaciones. Sin embargo, buena parte de estos saberes y prácticas tampoco han quedado exentos de debate y han experimentado una evolución de la cual nos sentimos deudoras.

Si nos remontamos a las pioneras del feminismo filmico norte-americanas –como Marjorie Rosen (1973), Sharon Smith (1975) o Molly Haskell (1987)–, es de sobras conocido que estas colocaron su interés en la crítica de las imágenes que reproducen la falaz ideología alrededor de la inferioridad de la mujer, la cual dominaba el cine ficcional en la industria de Hollywood: ‘an industry dedicated for the most part of reinforcing the lie’ (Haskell, 1987: 2). Estas teóricas usaron principalmente metodologías ‘de carácter sociológico y empirista’ (Binimelis, 2015: 11) para hacer unos análisis textuales del cine clásico con el objetivo de señalar cómo las representaciones de las mujeres –encarnadas en la joven muchacha

³⁰ *Screen* también fue una revista académica fundamental en el auge de los estudios filmicos y la teoría filmica feminista de los setenta. Sin embargo, no la disponemos en el texto principal puesto que ya existía desde 1952, inicialmente bajo el nombre *The Film Teacher* (Cerqueira, 2017: 2).

virginal, la *femme fatale* o la madre abnegada—, estaban fuertemente estereotipadas, subordinadas e inscritas en los valores sociales del patriarcado. No obstante, y como señalaron Julia Lesage (1974) y, posteriormente, también otras teóricas como Jane Place y Julianne Burton (1976), esta aproximación, basada principalmente en el desmembramiento de los textos inscritos en los productos culturales para visibilizar la relación entre representaciones y valores sociales, era insuficiente por no poder explicar cómo la ideología patriarcal ‘functions to produce meaning *within* the film text’ (McCabe, 2004: 10). Asimismo, si bien estas primeras aportaciones recibieron críticas, no se puede negar que diseminaron una semilla fundamental que ha germinado en múltiples formas, espacios y corrientes de pensamiento.

Después de este primer acercamiento, desde Europa, y principalmente desde el Reino Unido, un conjunto de teóricas plantearon distintas cuestiones al programa iniciado por sus colegas estadounidenses. En primer lugar, manifestaron que había que precisar que no todas las mujeres cineastas llevaban a cabo un trabajo feminista, subrayando los riesgos de sucumbir en una esencialización de la femineidad e incurrir en ‘una legitimación de la «naturalización» del orden existente’ (Binimelis, 2015: 11). Sin embargo, la reprobación más tenaz y recurrente hacia las limitaciones del análisis de roles sociológicos fue ‘por dejar en suspenso o ignorar las condiciones y los contextos de producción y recepción’ (Kuhn, 1991 [1983]: 96). Así, estas críticas buscaron ampliar los análisis de roles proponiendo una lectura que debía exponer cómo se construyen los significados trazando un diálogo entre el análisis del texto y el análisis del contexto histórico y social en cuyo marco se producía el filme (Kaplan, 1983: 4). En este sentido, Mayer señala el verano de 1979 como una fecha clave para el cine feminista, cuando, durante la Segunda Semana de Feminismo y Cine del Festival de Edimburgo, se repartieron dos artículos para leer y debatir entre las cineastas y teóricas congregadas en el festival escocés. De este modo, ‘Women’s Cinema as Counter-Cinema’ (Johnston, 1973), y ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ (Mulvey, 1975), se convirtieron en los dos textos fundacionales de la teoría filmica feminista (Mayer, 2011: 12) y auspiciaron la inclusión de la semiótica y el psicoanálisis en el análisis de un texto y un espectáculo en el que, tradicionalmente, los hombres habían mirado y las mujeres habían sido contempladas.

Así, bajo la influencia de Roland Barthes (1964), el ensayo de Johnston (1973) integró una nueva crítica que apostaba por aplicar un acercamiento semiótico en el cine para explorar, deconstruir y resignificar determinados códigos que formulan la imagen de la mujer (De Lauretis, 1984: 4). Es decir, las pantallas de cine comenzaron a ser entendidas como un espacio signifiante, dentro del cual los personajes femeninos actuarían como signos, encarnando, entre otros, objetualización, fantasía, voyerismo, fetichismo o placer visual. Asimismo, para llevar a cabo esta aproximación, se debía ampliar el campo de estudio y, además de poner la atención en el cine dominante, también era necesario analizar las películas realizadas por mujeres, que Johnston acuña como ‘contracine’ por sugerir ‘a viable alternative to the rigid hierarchical structures of male-dominated cinema and offers real opportunities for a dialogue about the nature of women’s cinema within it’ (Johnston, 1973: 31).

A su vez, a partir de la publicación de Laura Mulvey (1975), el planteamiento teórico-metodológico psicoanalítico se convirtió en uno de los pilares de la teoría filmica feminista, gozando de una dilatada trayectoria mediante un gran número de reflexiones y publicaciones. Como Mulvey defendía en su conocido artículo, se esperaba que la teoría psicoanalítica actuase como una ‘political weapon, demonstrating the way the unconscious of patriarchal society has structured film form’ (Mulvey, 1975: 6). En consecuencia, además de la representación, se exploraron otras posibilidades, como la recepción e identificación por parte de las audiencias (Kuhn, 1991 [1983]: 266), considerando que la ideología de los textos filmicos era una suerte de subconsciente. En este sentido, Mulvey señalaba que, durante el visionado de un filme, hombres y mujeres siempre se posicionan en la mirada masculina y heterosexual, fetichizando los cuerpos femeninos. En dicho posicionamiento es central el desenmascaramiento de la noción de escopofilia, esto es, cuestionar qué narrativas particulares o estilos visuales apuntalan el placer masculino de mirar y la objetivación de las mujeres. Así, a diferencia de la aproximación sociológica, la psicoanalítica presta más atención a cómo se produce el significado en los filmes que al ‘contenido’ en sí mismo, enfatizando los vínculos entre el freudismo, el lacanismo y el cine (Kaplan, 1983: 23). En consecuencia, este acercamiento se basaba –y basa, puesto que no ha desaparecido– en la exploración de representaciones simbólicas para revelar cómo las identidades de género están condicionadas por estructuras ‘que configuran el deseo de

acuerdo con patrones relacionados con la sexualidad' (Binimelis, 2015: 13). En resumidas cuentas, mientras las teóricas estadounidenses estuvieron inicialmente inspiradas por acercamientos sociológicos alrededor de los roles y estereotipos femeninos, las británicas trasladaron al análisis filmico, principalmente, el psicoanálisis y la semiótica –aunque, en algunos casos también el estructuralismo y el marxismo–, centrándose menos en los roles y más en las representaciones y narrativas sexistas presentes en los filmes (Cerqueira, 2017: 2). Considerando que, para entonces, la teoría filmica feminista todavía era un tanto ‘emergente’, E. Ann Kaplan estaba en lo cierto cuando conjeturó que ‘clearly a great deal of work remains to be done’ (1983: IX).

Si bien los acercamientos sociológicos fueron criticados por las teóricas británicas, a la aproximación psicoanalítica también le llegó la ocasión de ser revisada de forma crítica (Zurian y Herrero, 2014), puesto que obviaba algunas cuestiones que, a partir de la década de los ochenta, se fueron colocando sobre la mesa. Este es el caso de Mary Ann Doane (1982), quien, por ejemplo, insiste en la necesidad de una teoría para las espectadoras mujeres, contraria a la aceptación del rol único de convertirlas en su propio objeto de deseo. Así, propone la noción de ‘masquerade’, la cual radica en el hecho de manifestar, por primera vez, que las espectadoras son capaces de consumir determinado producto cultural desde una posición de distanciamiento, esto es, sin identificarse necesariamente con los modelos habituales y presentes en el cine dominante (ídem: 87). Esta aproximación, en efecto, contrariaba aquello que habían estado defendiendo los trabajos de, entre otras, Johnston (1973) y Mulvey (1975). En consonancia con esta crítica, Teresa de Lauretis (1984, 1987) defendió que la tarea del cine feminista no debía ser la destrucción del placer visual y narrativo, ‘but rather the construction of another frame of reference, one in which the measure of desire is no longer just the male subject’ (1984: 8-9). En síntesis, a partir de entonces se comienza a cuestionar la construcción binaria del género ‘giving Western feminist film theory a new impetus’ (Cerqueira, 2017: 3). Aunque no estrictamente en el marco de dicha epistemología, la irrupción de la teoría sobre la performatividad del género propuesta por Judith Butler (1990) que, muy brevemente, defiende el género como una construcción social que funciona a partir de actos repetitivos y performativos –cuyos han servido para ‘naturalizar’, pero también pueden emplearse para desafiar–, supuso, asimismo, una gran influencia para las teóricas de este campo. Dicho ‘giro cultural hacia la

posmodernidad’, tal y como lo denomina Fátima Arranz (2010: 35), que también hemos advertido en el seno de la teoría documental y que se da a finales de los ochenta y principios de los noventa, supone una nueva posición en la teoría filmica feminista, la cual trata de alejarse de ‘calificaciones esencialistas (biologistas y psicoanalíticas)’ para acercarse a un entendimiento del género más bien en el marco de una elección tecnológica o performativa (ídem: 36).

En resumidas cuentas, desde su aparición hasta este momento, y de distintas formas, el feminismo filmico vino dándose cuenta de la influencia y la necesidad de cuestionar la preponderancia del *male gaze* en el medio cinematográfico, así como del empoderamiento político que supone que las cineastas se apropien de la cámara y el discurso filmico. Dos décadas después del arranque de la teoría filmica feminista, Annette Kuhn, en su libro *Cine de mujeres. Feminismo y cine* (1991 [1983]), se pregunta cuáles son las perspectivas más apropiadas que este puede adoptar (ídem: 85). A pesar de que responder a la pregunta de Kuhn está lejos de ser sencillo, a partir de esta precoz revisión de los debates en el seno de un incipiente feminismo filmico queda claro que, en un lapso de apenas veinte años, la naciente discusión académica vio la necesidad de expandir planteamientos y diversificar objetos de estudio o metodologías, puesto que, desde su formulación, se encuentra en constante diálogo con los debates existentes en el seno del movimiento feminista, precisamente donde radican las raíces de su origen. No obstante, si en alguna cuestión se pusieron de acuerdo estas primeras teóricas fue en la importancia del acceso de las mujeres en una práctica tradicionalmente asociada a los hombres, para diversificar los tipos de contenidos producidos y para hacer posible, entre muchas otras cosas, representaciones de género más plurales, distintas concepciones de feminidad, o bien, una deconstrucción de las estrategias filmicas consideradas, hasta entonces y en algunos casos, infranqueables (Cerqueira, 2017: 3).

De acuerdo con el recorrido que hemos trazado, la iniciática trayectoria de la teoría filmica feminista centra su atención fundamentalmente en la crítica del cine dominante –los filmes ficcionales de Hollywood. A pesar de que los primeros documentales feministas se filman incluso antes de la aparición de la teoría filmica feminista, resulta coherente que las primeras teóricas se centraran, inicialmente, en llevar a cabo un cuestionamiento de la

construcción del género en las películas de ficción, por ser estas productos culturales mayoritarios y de alto alcance, los cuales, además, no habían sido todavía revisados críticamente desde una perspectiva feminista. En efecto, para estas primeras teóricas feministas, el análisis de la tradición documental ‘seemed a less pressing (and perhaps less fascinating) topic to address’ (Walker y Waldman, 1999: 6), por ser considerada una rama de carácter marginal en la práctica cinematográfica. Sin embargo, la teoría filmica feminista no tardó en descubrir una nueva posibilidad: apoyar el desarrollo de un cine feminista alternativo, precisamente donde tiene lugar la práctica documental. Por ende, la presente investigación toma la segunda senda, esto es, examina el cine documental feminista interseccional entendiéndolo como un contracine –adoptando la acepción de Johnston (1973)–, esto es, como una rica y fértil alternativa a las estrategias de representación y modos de producción hegemónicos. En consecuencia, antes de continuar con el viraje experimentado por la teoría filmica feminista en las siguientes décadas – período de convergencia con la teoría postcolonial, entre otras –, nos disponemos a llevar a cabo un breve paréntesis para explorar el acercamiento de la teoría filmica feminista para con el documental.

3.2.2.1. Haciendo el documental feminista una *realidad*

‘Few film genres are as significant for feminism as the documentary’

Belinda Smaill en *The Documentary: Female subjectivity and the problem of realism* (2019: 174)

Refiriéndose al documental, y de acuerdo con lo señalado en la cita de Smaill que encabeza este apartado, Rabinowitz apunta que, como muchos otros colectivos o minorías, la causa feminista ‘immediately grasped the importance of cinema as an arguing tool’ (1994: 159). En efecto, la mayoría de los primeros documentales feministas realizados por cineastas independientes y por distintos colectivos del movimiento de liberación de la mujer o de emancipación nacional, no fueron indiferentes al rechazo de las representaciones estereotipadas llevadas a cabo desde la teoría que se estaba aplicando sobre el cine narrativo. A pesar de su primeriza marginación, el documental pasa a convertirse en uno de los campos más influyentes de la crítica y la teoría filmica feminista por una agitación en la producción, por la percepción de este como una poderosa arma a la hora de desafiar las

representaciones del género y por presentar los problemas reales que afectan a las mujeres (Mayer, 2011: 19).

Como ha señalado recientemente Isra Ali, la investigación sobre las primeras prácticas documentales feministas a mediados del siglo XX se desenvuelve en un escenario ambivalente (2018: 67). Comúnmente, se ha asegurado que los primeros filmes documentales feministas aparecen en los Estados Unidos a finales de la década de los sesenta y principios de los setenta. Dicha práctica se desarrolla en congruencia con el movimiento de lucha por los derechos de las mujeres del momento, es decir, a partir de grupos de trabajo, lectura o concienciación feminista que abordan temas como la salud reproductiva, la pobreza, el trabajo, los derechos sociales, la educación o los medios de comunicación, entre otros (Lesage, 1978: 507-508). Lo que pretende subrayar Lesage con este paralelismo es que los colectivos y las primeras películas documentales feministas nacen de la misma raíz –los movimientos de base– y cuentan con los mismos objetivos: la autoconciencia como sujeto mujer y la contribución a un movimiento colectivo y político en contra del patriarcado. En consecuencia, las primeras películas occidentales realizadas por mujeres –principalmente anglófonas y francófonas–, se manifiestan en la tradición realista y están influenciadas, entre otros, por el *free cinema* británico, el *cinéma vérité*, la *Nouvelle Vague*, el trabajo de la National Film Board de Canadá o el American Newsreel Collective (Kaplan, 1983: 126). Un influjo que, asimismo, causaría el desinterés de algunas teóricas filmicas feministas por el estudio del cine documental, como veremos más adelante.

Por otra parte, y recuperando la hipótesis de Ali, a mediados del siglo XX, también se localizan prácticas de no-ficción feministas en el marco de los movimientos cinematográficos revolucionarios en Asia, América Latina, África y Oriente Medio, donde un número importante de colonias se encontraban luchando por sus respectivas independencias. En efecto, Teshome Gabriel apunta que en las películas del Tercer Cine, muchas de ellas no-ficcionales, ‘from Vietnam to Argentina, from Cuba to Angola and from Mozambique to China’, se observa una participación integral de las mujeres en todos los aspectos de su lucha por la liberación, destacando que ‘in dealing with sexism one is confronted with the larger issue of the liberation of all humanity, not just women’ (1982: 18). Sin embargo, posteriormente, Shohat y Stam matizan que en las primeras películas

producidas en el marco del Tercer Cine la presencia de las mujeres era mínima, priorizando la lucha anticolonial por encima de la lucha feminista (2002 [1994]: 281-282). No obstante, desde una perspectiva interseccional, la afirmación de Shohat y Stam es un tanto problemática. En efecto, como defiende Lila Abu-Lughod, el punto de vista que recrimina a las mujeres del sur global luchar al lado de sus compañeros –también oprimidos por el imperialismo– y que asume que no priorizan o no tienen en cuenta la lucha feminista, puede ser etiquetado de ‘feminismo colonial’ (2002: 790). Asimismo, otras autoras prefieren diferenciar el Tercer Cine del cine realizado por mujeres que participaron en algunos de los procesos de descolonización. Este es el caso de Ranjana Khanna, quien propone la acepción de Cuarto Cine, para definir un cine ‘more inclusive of the representative demands of the subaltern, of woman in the decolonisation process’ (1998: 28). Sea como fuere, que mencionemos estas prácticas significa que existieron y, como subraya Ali, que las mujeres y sus preocupaciones feministas son participantes visibles y se enmarcan en términos de un mensaje anticolonial, desarrollando una ‘contrahistoria filmica’ (Ali, 2018: 67).

Tomando todo lo anterior en cuenta, seguramente sea más pertinente, antes de determinar una única agenda o lugar de origen para con las primeras prácticas de no-ficción feministas, reconocer que existe una estrecha relación entre ambas historias originarias, ya que, como identifica Mayer, ciertamente las películas realizadas por las primeras documentalistas norteamericanas están estrechamente vinculadas al cine colectivo y de izquierdas, como por ejemplo, el Tercer Cine (Mayer, 2011: 20). Por ende, y como sintetiza Ali, ambas historias del surgimiento del documental feminista en el seno de semejantes movimientos políticos radicales –feminismo anglosajón y francófono, o Tercer y Cuarto Cine– ilustra cómo la primera generación de documentales feministas fue global y que estos filmes ‘created visible categories of women as filmmakers, distributors, and audiences, and defined them in explicitly political terms’ (Ali, 2018: 67). De modo que, películas de no-ficción feministas como *Janie’s Janie* (The Newsreel Collective, 1971), *Joyce at 34* (Joyce Chopra, 1972), *Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe* (Agnès Varda, 1975), *Union Maids* (Julia Reichert, Jim Klein y Miles Mogulescu, 1976) o *Daughter Rite* (Michelle Citron, 1979) son, indudablemente, igual de fundacionales que *Sambizanga* (Sarah Maldoror, 1972), *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974), *Kaddu Beykat* (Safi Faye, 1975), *Double Day* (Helena Solberg,

1975) o *La Noubra des femmes du Mont Chenoua* (Assia Djebar, 1979). En definitiva, y como trataremos de señalar en la tercera y última publicación de esta tesis, dichas genealogías y retroalimentaciones siguen descubriéndose en algunos trazos de las películas contemporáneas realizadas por documentalistas feministas en España y Portugal.

A pesar de la pluralidad que conlleva este nacimiento bicéfalo, en sus inicios y en la actualidad, según Mayer, el programa del documental feminista se ha caracterizado por girar alrededor de un circuito de retroalimentación: ‘Nosotras hablamos de Nosotras (incluyéndote a Ti) para Nosotras. Y no sólo en el contexto de la película, sino también durante su pre-producción, producción y exhibición’ (2011: 17-18). En efecto, en las primeras prácticas de contracine documental feminista, las realizadoras suelen priorizar lo colectivo colaborando durante el rodaje con sus sujetos, con los cuales, frecuentemente, comparten los mismos objetivos políticos del proyecto, además de recuperar experiencias de gente corriente –en su mayoría mujeres, aunque no en todos los casos. Asimismo, también visibilizan ciertas problemáticas cotidianas que habían sido silenciadas por estar asociadas a la esfera doméstica, la presencia y la puesta en valor del cuerpo y el lenguaje escrito, o el registro de memorias personales para intervenir en la historiografía, además de revertir las representaciones cinematográficas de las mujeres popularizadas por parte del cine dominante, entre otras estrategias (ídem: 12-41). Por su parte, Lesage identifica otras características en los documentales feministas, como la inclusión de elementos autobiográficos, la sencillez, una estructura narrativa lineal y poca conciencia de las flexibles posibilidades que ofrece el medio cinematográfico (1978: 508). Si bien los rasgos anteriores no son únicos del cine documental feminista, algunos de estos elementos se observan también en buena parte de los trabajos analizados en esta tesis, como esperamos desgranar en las publicaciones compendiadas. Sin embargo, en el corpus de esta investigación se advierten asimismo otras estrategias que no habían sido notadas en los documentales feministas primigenios –como el uso dialéctico del material de archivo, la performatividad, la exploración de formatos multimedia o la epistolaridad–, posiblemente por razones tecnológicas y por no haber sucedido, todavía, el giro subjetivo en el seno de la práctica documental desplegado con anterioridad.

En cuanto a las temáticas, cabe destacar la persistencia de algunos de los asuntos que se repiten desde sus inicios hasta hoy, aspecto que Mayer considera ‘tan emocionante como deprimente’ (2011: 20). En efecto, cuestiones como la salud sexual y reproductiva, el aborto, la maternidad, los feminicidios, la diferencia salarial entre hombres y mujeres, el tráfico sexual, o la experiencia de las mujeres en contextos de guerra y colonialismo, siguen presentes en el documental feminista por ser ‘todavía hoy, asuntos globales urgentes y controvertidos’ (ídem: 21). Esta noción es reiterada por Patricia White, al sugerir que estos temas trascienden las limitaciones impuestas por las fronteras nacionales, si concebimos a las mujeres como sujetos humanos en lugar de ciudadanas de un Estado-nación específico (2015: 169-170). Sin embargo, a pesar de que determinadas temáticas y estrategias del documental feminista son ciertamente recurrentes, estas tendencias no son, de ninguna manera, totalizantes. Así, no es nuestra intención que ambas relaciones sean tomadas como algo dogmático, pues nos gustaría evitar –con todo nuestro empeño– caer en esencialismos. Como es lógico, del mismo modo que el patriarcado no ha desaparecido de nuestras sociedades, sus consecuencias siguen siendo igualmente vigentes en la representación de la realidad y las reivindicaciones que acometen los documentales feministas. En todo caso, y como Lesage articula en la siguiente consideración formulada en pasado y en presente, las prácticas y argumentos advertidos en la no-ficción feminista funcionan como antídoto para desarticular naturalizaciones, quebrar el sentimiento de culpa por los problemas propios y fomentar la sensación de apoyo y de fuerza colectiva: ‘it was and is a political act’ (1978: 515).

Igualmente, como ya hemos avanzado en el alumbramiento de la teoría documental, existe una preocupación fundamental en relación con la discusión entre realidad y ficción en dicha teoría. En un debate que no es nuevo, cabe destacar que las primeras en enfrentar, y seguramente, en desatascar, esta controversia fueron las teóricas del cine feministas siendo, de facto, reconocido desde la teoría documental por Nichols: ‘el feminismo aportó las herramientas de que carecía el discurso documental’ (1997 [1991]: 102). A continuación, nos proponemos explorar el encaje o el rechazo de los recovecos entre realidad y representación que se dio en la década de los setenta en el seno de la teoría filmica feminista, discusión que E. Ann Kaplan denominó como ‘the realist debate in the feminist film’ (1983: 125). Desafortunadamente, este es un debate que sigue sin resolver porque, como apunta

Mayer, 'pone en primer término el profundo y urgente manifiesto de la práctica documental y la teoría filmica feministas: cambiar el mundo' (2011: 15). Algo que, hasta este momento, y si mi percepción de la realidad no ha sido distorsionada por mi ausencia mientras escribo estas páginas, lamentablemente, todavía no ha sucedido.

Hasta la fecha, y en grandes términos, es indudable que la principal agenda de la práctica y la teoría filmica feminista ha sido y es la siguiente: desmitificar las imágenes distribuidas por la industria cinematográfica hegemónica y poner en valor las imágenes llevadas a cabo por cineastas feministas. Sin embargo, el debate no se detiene en dicho binarismo, sino que toma múltiples derroteros. En este sentido, llega un momento en el cual las teóricas feministas se preocupan por el encaje de la forma y la expresividad filmica de las mujeres en la realidad, convirtiéndose la no-ficción en una zona de interés por desafiar 'the very notion of documentary as truth' (Mayne, 1985: 97). Si bien durante la década de los setenta, el movimiento de mujeres materializó 'una avalancha sin precedentes de películas feministas, la mayoría de ellas, documentales' (Juhasz, 2011 [1999]: 137), pronto teóricas como Johnston, Mulvey, Eileen McGarry (1975), y posteriormente Kaplan, se posicionaron a favor del formalismo y cuestionaron la producción de significado que, según ellas, enmascara el realismo: 'as a style is unable to change consciousness because it does not depart from the forms that embody the old consciousness' (Kaplan, 1983: 131). En efecto, la primera publicación de la presente tesis, comienza haciendo referencia al ya mencionado ensayo 'Women's Cinema as Counter-Cinema' (1973), en el cual Johnston argumenta que la estética realista no puede pretender ni una mirada inocente de la cámara ni un registro neutro, puesto que esto mantendría oculta la mediación, del mismo modo que sucede en el cine hegemónico. Para sortear esta artimaña, Johnston propone no solo discutir la opresión vivenciada por las mujeres o abordar temas de interés feminista en el contenido, sino también cuestionar las estrategias formales y de intervención del lenguaje filmico con los que se afianza el realismo en el celuloide (ídem: 215). Asimismo, también Mulvey (1975), en su defensa de la aplicación de las herramientas psicoanalíticas en el cine, deriva el interés de la práctica filmica feminista hacia el cine ficcional y el cine de vanguardia, puesto que cuestiones como la identificación, voyeurismo o fetichismo 'seem less applicable to the documentary or nonfiction film' (Walker y Waldman, 1999: 9).

En el marco del contracine feminista estadounidense, McGarry, quien es especialmente crítica con la estética del *cinéma vérité* y el *direct cinema*, de acuerdo con Johnston, aboga por el uso de técnicas anti-realistas para exponer y examinar aspectos de las distintas opresiones vivenciadas por las mujeres (McGarry en Walker y Waldman, 1999: 8). Por su parte, Kaplan, considera que es preferible que las cineastas de no-ficción feministas abandonen los códigos realistas que hasta entonces han imperado y utilicen el aparato cinematográfico para que el público se cuestione las expectativas y suposiciones sobre la realidad. No obstante, y a pesar de considerar que la crítica al realismo es válida e incluso necesaria, esta última muestra un acercamiento más dialéctico que las anteriores. Así, Kaplan considera que las generalizaciones y abstracciones pueden convertirse en un problema, defendiendo la hibridación entre géneros, y abriendo la puerta a la posibilidad del realismo, siempre y cuando las cineastas sean conscientes de sus limitaciones y condiciones como artefacto de representación y no como ‘verdad’ (1983: 141). Sin embargo, otras teóricas han tildado estas perspectivas de elitistas, rebatiendo sus planteamientos, tal y como nos disponemos a explorar a continuación.

Una de las primeras aproximaciones en defensa del realismo en el marco de esta discusión es la desarrollada por Lesage (1978), quien señala que el documental brinda la oportunidad de mostrar al público, por fin, mujeres reales, lejos de las limitadas opciones que ofrecía el cine ficcional clásico. Principalmente, su trabajo plantea que si bien los primeros documentales feministas son realmente parecidos en lo que se refiere a su transparencia y al uso de recursos –considerados torpes filmicamente, como los bustos parlantes–, el manejo de las estrategias realistas está justificado por su objetivo de reformular, criticar o articular, por primera vez, las normas de la trampa del patriarcado. Es decir, por fomentar un discurso y una narración real de los sujetos femeninos de una forma, al mismo tiempo, personal y política. Asimismo, el acercamiento de Lesage sostiene que las cineastas feministas utilizan deliberadamente la estructura del documental tradicional basado en el realismo porque lo estiman una potencial herramienta política de resistencia y liberación para muchas mujeres que, de otro modo, no accederían ni considerarían la agenda feminista (ídem: 508). De acuerdo con Lesage, Alexandra Juhasz también sostiene que el realismo cuenta con una efectividad política incuestionable, posibilitando una identidad feminista compartida (2011 [1999]: 157), además de rebelarse con fuerza frente a la

concepción de que realismo e identificación son la antítesis de la sofisticación o erudición. Para esta, si bien el realismo puede funcionar perpetuando la realidad burguesa y patriarcal, también puede hacerlo dando testimonio de realidades marginadas, vilipendiadas o subversivas. Igualmente, Juhasz también tilda de *esnobismo* la consideración de que las únicas personas conscientes del poder y la mediación del aparato cinematográfico son las académicas o ‘ilustradas’, puesto que para esta teórica está claro que ‘ver una representación de algo que ha ocurrido en la vida real no significa necesariamente confundir la imagen con la realidad’ (ídem: 144). En otras palabras, algunas de estas voces han reprochado a las críticas con el realismo que se preocupen más por las formas que por los usos y potencialidades de ver y hacer cine documental; y en segundo lugar, las han considerado responsables del desinterés hacia el análisis de determinadas películas de no-ficción que se encontraban fuera del canon de las principales teóricas del cine feminista de la década de los setenta y ochenta –una desatención que, en consecuencia, provocó que incluso alguno de estos filmes se perdieran– (Walker y Waldman, 1999: 11).

Tal y como hemos tratado de explorar, el debate y la línea divisoria entre formas realistas y no realistas del cine documental en el seno de la teoría filmica feminista ha acarreado consecuencias. Esto es evidente, como señala Smaill, en la falta de atención hacia el binomio mujeres y documental, a pesar de la importancia de las mujeres en la no-ficción y del documental en el feminismo filmico (2019: 175). De igual manera que se ha observado previamente en la teoría documental, si bien no estimamos que, en ningún caso, la teoría filmica feminista deba ser sometida a fuego, consideramos que, en ocasiones, esta ha tomado posiciones un tanto inflexibles. Por ende, y del mismo modo que ciertamente han defendido Bruzzi (2000) o Minh-ha (1990, 1993, 1999) desde la teoría del documental, y como se indica en las conclusiones de la primera publicación de esta investigación, nuestra propuesta adopta la tesis de Selva, es decir, aquella que busca alejarse de discursos dicotómicos: la aspiración del documental feminista debe ser la de concebir un vínculo con lo real donde haya lugar para aproximaciones plurales (2005: 71), tan diversas como la realidad a la que se acercan. En definitiva, la intención de esta investigación es la de explorar todos aquellos documentales feministas que se inscriban en las delimitaciones de nuestro objeto de estudio, sin dejar de lado ninguna propuesta por su carácter netamente

realista o, por el contrario, en su apuesta por la experimentación o la hibridación entre realidad y ficción.

Hasta el momento, se han rastreado sucintamente algunos debates de la teoría documental y la teoría filmica feminista, así como su evolución durante las últimas décadas del siglo XX y, en algunos casos, primeros años del siglo XXI. Asimismo, también hemos explorado la relevancia que ha tomado la exploración y la voluntad de desmantelamiento de las taxonomías binarias objetividad-subjetividad y hombre-mujer en el seno de ambas discusiones sobre realidad y representación. A continuación, trataremos de explorar cómo ambas tradiciones han convergido con la teoría postcolonial, estimulando y desafiando la discusión, especialmente en los últimos tiempos. De este modo, entra en escena un conveniente tercer binomio para seguir examinando las hegemonías que aborda nuestro corpus: Occidente-otredad. Si hasta el momento, la ideología del realismo y la mirada masculina han comenzado a ser desmanteladas, no es sorprendente que otros planteamientos divisorios pretendan ser desarticulados. Aun cuando la crítica al colonialismo cuenta con una larga tradición y abarca un amplio espectro, la teoría postcolonial inaugura su confluencia con el documental y el cine feminista cuando, especialmente en la década de los noventa, estos últimos se ven directamente embarcados en el giro postmoderno que hemos apuntado previamente. En efecto, según Russell, buena parte de los desarrollos de la teoría filmica feminista proporcionaron una base a la teoría filmica postcolonial, 'which may be described as a second phase of the politics of representation in film studies' (1999: 21). Así, la segunda se beneficiaría de forma directa de la primera, tomando prestado el análisis de la 'mirada' –originado en el marco de la diferencia sexual– y la comprensión del cine como un lenguaje que codifica las representaciones, lo que resulta en algunos de los distintos mestizajes teóricos que nos proponemos desentrañar seguidamente.

3.2.3. El advenimiento de la teoría postcolonial en la teoría filmica (y) feminista

'Dismantling the ideology of realism demands that the otherness of the referent be likewise dismantled'

Catherine Russell en *Experimental ethnography. The work of film in the age of video* (1999: 314)

'Gender is never figured in isolation but always in relation'

Janet Walker y Diane Waldman en *Feminism and Documentary* (1999: 3)

En el epílogo de la edición en castellano de 2002 [1978], reconociendo la influencia que cosechó su libro, Edward Said admite: 'me complace y me halaga que *Orientalismo* haya marcado una diferencia' (ídem: 446). En efecto, su 'crítica constante del eurocentrismo y del patriarcado' (ídem: 459) fue considerada por muchos como una obra fundamental y embrionaria para con los estudios postcoloniales. Críticas que, por otro lado, ya se hallaban en los pioneros trabajos de los pensadores decoloniales Aimé Césaire (2006 [1950]) y Frantz Fanon (1983 [1961]), este último incluso estimado por algunos como 'the inspirational guide for Third Cinema' (Gabriel, 1982: 7). Fruto de estas discusiones, a partir de los últimos años de la década de los ochenta, lo que previamente en los estudios académicos se había categorizado bajo las etiquetas 'neocolonialismo', 'imperialismo' o 'Tercer Mundo', comenzó a virar y aglutinarse a partir de la acepción 'postcolonial'. En líneas muy generales, la teoría postcolonial se caracteriza por la crítica de la dominación colonial y por el análisis de sus persistencias en la modernidad, las cuales continúan sustentando un sistema-mundo eurocéntrico de corte binario, 'the West and the Rest', tal y como sintetizó ingeniosamente Stuart Hall (1995 [1992]: 185). Desde esta óptica, Occidente detenta una forma dominante de construir su sistema de representación, o su 'régimen de la verdad', en contraposición al 'otro': 'the Rest becomes defined as everything that the West is not –its mirror image. It is represented as absolutely, essentially, different, other: the Other' (ídem: 216). O, dicho de otro modo y más llanamente, para existir y definirse, el hombre –supuestamente– ilustrado se imagina como antagonista –otra vez, figurativamente– del salvaje, del bárbaro.

A pesar de que algunos autores han considerado que lo postcolonial cuenta con ciertas ambigüedades conceptuales, históricas, geopolíticas, culturales y cronológicas (Shohat,

2008; Dirlík, 1997) o que, por ponerse en boga, en ocasiones, se ha aplicado de manera homogénea e, incluso, inapropiadamente (Hall, 2008: 125), no cabe duda que la teoría postcolonial se ha preocupado de ‘las relaciones coloniales y sus secuelas, cubriendo un periodo histórico amplio (incluido el presente)’ (Shohat, 2008: 105), además de integrar en este proceso a la metrópolis, la cual no permanece, de ningún modo, ajena al proceso de colonización, reinterpretando este último ‘como parte de un proceso “global”, esencialmente transnacional y transcultural’ (Hall, 2008: 128). El postcolonialismo, por tanto, no puede ser reducido a un fenómeno transhistórico inmune a los contextos locales (Ahmed, 2000: 11) y, en consecuencia, aborda la complejidad de las relaciones entre pasado y presente y entre las historias de la colonización europea y las formas contemporáneas de globalización. En efecto, y como apuntan Ponzanesi y Berger, el entendimiento de Europa como un espacio postcolonial, en ningún caso significa que el pasado imperial haya sido superado, sino que pretende señalar las continuidades del legado colonial en la constitución de modernidad, así como las actitudes imperialistas en dicho contexto (2016: 113).

Según Homi K. Bhabha, la teoría postcolonial emerge ‘del testimonio colonial de países del Tercer Mundo y de los discursos de las "minorías" dentro de las divisiones geopolíticas de Este y Oeste, Norte y Sur’ (2002 [1994]: 211) en un intento de interrumpir los discursos occidentales de la modernidad mediante otros relatos considerados, hasta el momento, subalternos, descentrados o híbridos. De hecho, en uno de los ensayos fundamentales de la teoría postcolonial, ‘¿Puede hablar el sujeto subalterno?’ (1998 [1988]), Gayatri Chakravorty Spivak argumenta que los sujetos subalternos, tal como los denomina ella, están privados de una voz efectiva, debido a que personas con más privilegios –entre los que se encuentran los académicos– acostumbran a hablar en su nombre e, incluso, a no escucharlos cuando estos se expresan. Asimismo, una de las aportaciones más determinantes de Spivak es el señalamiento de la doble marginación sobre las mujeres subalternas, quienes sufren lo que la misma autora denomina como ‘violencia epistémica’, por ser sus contribuciones omitidas y silenciadas, tanto por el colonialismo como por el patriarcado: ‘si en el contexto de la producción colonial el individuo subalterno no tiene historia y no puede hablar, cuando ese individuo subalterno es una mujer su destino se encuentra todavía más profundamente a oscuras’ (ídem: 21).

Recapitulando, los estudios postcoloniales reciben una indiscutible influencia del postestructuralismo, así como de movimientos políticos y de autodeterminación derivados de la resistencia colonial, además de recoger algunas de las reivindicaciones del movimiento feminista. A pesar de tener su origen, principalmente, en la academia anglosajona, en la mayoría de las ocasiones, estos cuentan con la aportación y el trabajo de teóricos que pertenecen a distintas minorías diaspóricas –considerando, como es habitual aunque no por eso adecuado, lo anglosajón como el ‘centro’–, principalmente del sudeste asiático o el Caribe. Este es el caso de autores ya mencionados en este texto como Said, Minh-ha, Hall, Bhabha o Spivak. Sin embargo, la crítica postcolonial se ha expandido y desarrollado rápidamente en forma de giro epistémico decolonial en aquellas tradiciones académicas donde la norma eurocéntrica se ha visto, con razón, más cuestionada, como es el caso de Latinoamérica, a partir de las contribuciones de Aníbal Quijano (2002), Walter D. Mignolo (2003), Ramón Grosfoguel (2003), María Lugones (2008) o Silvia Rivera Cusicanqui (2016); o África, a través trayectorias como las de Amina Mama (1996), Achille Mbembe (2001, 2019), Ngũgĩ wa Thiong’o (2017 [2015]), o Fatou Sow (2018), por mencionar solo algunos.

Después de la publicación de Said, además de encontrar su encaje en disciplinas como la literatura, la antropología o la sociología, también los estudios filmicos empiezan a exhibir señales de la influencia de la teoría postcolonial. De hecho, la edición del año 1986 del Festival Internacional de Cine de Edimburgo³¹ se dedica al Tercer Cine (Cooper, 1989), siendo considerado uno de los acontecimientos fundamentales para el desarrollo y la aplicación de la óptica postcolonial en la teoría filmica (Kaplan, 1997: xxi). A partir de entonces, comienza a revelarse el modo en que numerosas imágenes y narrativas, en un intento de tipificar la representación del otro, han sido ‘anxiously and compulsively replicated in order to maintain credibility’ (McCabe, 2004: 69). Así, la aplicación de dicha teoría en el cine explora cómo la construcción de un imaginario colonial sustenta sus cimientos en la mirada y en las relaciones generadas en el acto de ver y representar,

³¹ Es llamativa la coincidencia del papel de dicho festival tanto en la teoría filmica feminista como en la teoría postcolonial. Del mismo modo que Sophie Mayer (2011) señalaba que la edición de 1979 fue clave para la teoría filmica feminista, E. Ann Kaplan (1997) subraya que la edición de 1986 lo es para la aplicación de la óptica postcolonial en el ámbito cinematográfico.

dibujando una jerárquica línea entre centro y otredad, de acuerdo con lo anticipado. Así, el desarrollo de los cuestionamientos y la argumentación planteada en los estudios postcoloniales, en primer lugar, genera un interés e impacto significativo en el modo de analizar las representaciones audiovisuales que incluyen las diferencias culturales.

En este sentido, desde los estudios fílmicos se comienzan a revisar los tópicos y los estereotipos inscritos en la pantalla de cine, experimentados por aquellos pueblos que no cuentan con el condicionante de la centralidad, de la blanquitud. Por su parte, Robyn Wiegman (1998) señala que los primeros estudios fílmicos anglófonos en tomar en cuenta categorías como raza o etnicidad, lo hacen a partir de una incipiente preocupación por los estereotipos como, por ejemplo, el pionero trabajo de Eugene Franklin Wong (1978) sobre las reduccionistas representaciones de los asiáticos en los medios de comunicación estadounidenses. Entre otros, estos primeros acercamientos revelan, tal y como sintetiza Wiegman, la omnipresencia del racismo como elemento institucionalizado del cine de Hollywood, en los elementos estructurales y las formas visuales de un filme, además de en las prácticas laborales y determinados códigos de ‘moralidad’ de la industria (1998: 174).

Asimismo, tomando el legado de estas primeras observaciones, en la década de los noventa, teóricos como Arjun Appadurai (1990) o Ella Shohat y Robert Stam (2002 [1994]), incorporan en el debate la elaboración de determinados esencialismos eurocéntricos alrededor de la noción de la diferencia en los productos culturales en un contexto mediático global que ya no puede ser entendido solamente como un modelo que contrapone centro y periferia, sino como un sistema construido a través de espacios híbridos y ambivalentes. Por su parte, y a partir de los avances tecnológicos, Appadurai plantea que el flujo cultural en la modernidad, lejos de sufrir una homogeneización, es multidireccional y complejo. Para apoyar dicha hipótesis, considera los medios de comunicación –y, sobre todo, las imágenes que proyectan– como una de las dimensiones que, en un mundo globalizado, intervienen más significativamente en el modo eurocéntrico que percibimos el mundo, construimos nuestras identidades y erigimos narrativas sobre el ‘otro’ (1990: 298-299). Igualmente, Shohat y Stam coinciden con Appadurai en el señalamiento de la presencia del eurocentrismo en las prácticas y representaciones contemporáneas (2002 [1994]: 21) y, a su vez, señalan que la antropofagia cultural de Occidente ante la producción material y

cultural de los pueblos no europeos. No obstante, asimismo introducen la idea de que si bien los medios de comunicación, también el cine, han contado con el poder de ‘alterizar’ culturas, a su vez, han promovido espacios paralelos que ellos denominan ‘coaliciones multiculturales’ policéntricas (ídem: 25). En síntesis, el propósito de estos autores no es el de demonizar las prácticas del cine hegemónico, en el seno del cual también existen tensiones y contradicciones, sino más bien el de descentrar la discusión hacia textos o narrativas alternativas y diversas que han existido, por ejemplo en el Tercer, Cuarto Cine u otras acepciones, y que, ciertamente, continúan presentes en la actualidad, como es el caso de buena parte del corpus de la presente investigación. Igual que Kaplan, consideramos que el ‘mediascape’ de Appadurai, además del horizonte policéntrico trazado por Shohat y Stam, son adecuados para conceptualizar el cine documental feminista y postcolonial, por ofrecer este un lugar a unas nuevas y más plurales identificaciones, por lo menos, diferentes de aquellas ofrecidas por los medios dominantes (Kaplan, 1997: 12). En efecto, esta es una de las cuestiones que trataremos de evidenciar en las publicaciones que se incluyen en esta tesis, las cuales analizan un corpus filmico documental y feminista español que, en la mayoría de los casos, reflexiona sobre las relaciones coloniales y sus consecuencias en el pasado y el presente, englobando relatos y geografías que incluyen experiencias en distintos países antes colonizados, así como también en las metrópolis. A grandes rasgos, y tomando en consideración todo lo mencionado hasta ahora, se advierte un fenómeno un tanto centrífugo y concéntrico: mientras la teoría postcolonial subraya un sistema de representación que marginaliza la otredad –que incide de manera diferente en la representación de hombres y mujeres (Spivak, 1998 [1988]); Shohat, 1991: 45)–, la teoría filmica enfatiza el poder de las imágenes en la perpetuación de un proyecto colonial inconcluso en el marco de una sociedad cada vez más globalizada y oculoconcentrista.

Retomemos, de nuevo, la teoría filmica feminista de los años ochenta, década en la que, con anterioridad, nos habíamos detenido, especialmente cuando teóricas como Doane (1982) y De Lauretis (1982, 1987), entre otras, dan un nuevo empuje a la teoría filmica feminista poniendo en duda la aproximación psicoanalítica, cuestionado el binarismo de género y subrayando una construcción de este más bien performática. Entre estas idas y venidas de acercamientos, flujos, cruces, legados e intersecciones teóricas, Burton (1985) plantea una nueva cuestión en el seno de esta teoría: el análisis también debe ser

acompañado por un énfasis adicional ‘on the effects of racial, ethnic and class differentiation, and on the dominant cinema's denial of history and the social tensions which fuel it’ (ídem: 20). Es decir, esta autora hace un llamamiento a pensar la opresión de las representaciones más allá de la subordinación de las mujeres ante el dominio de lo masculino. De este modo se inaugura el impacto que tienen los estudios postcoloniales en el feminismo filmico, especialmente en los modos de análisis filmicos de ‘los otros’, pidiendo un replanteamiento de los viejos tropos del racismo y la diferencia cultural, pero también invitando a preguntarse por el género en la alteridad (Ponzanesi, 2019: 25).

Ciertamente, la apelación de Burton obtiene una respuesta relativamente rápida: la teoría filmica feminista que hoy se conoce como ‘clásica’, haciendo referencia, por ejemplo, a los textos de Mulvey (1975) y Johnston (1973), comienza a ser objeto de algunas críticas por ser ahistórica, por dejar fuera a determinados colectivos e, incluso en algunas ocasiones, por una falta de ‘scholarly and theoretical rigor’ (Petro, 2019: 15). Este giro surge principalmente en un contexto en el que distintas teóricas comienzan a forjar ideas alrededor de la emergencia de entender el feminismo filmico desde una posicionalidad y práctica transnacional, influenciadas por las aportaciones alrededor del ‘feminismo transfronterizo’, abyecto, *migra* y atravesado de Gloria Anzaldúa (2016 [1987]), el feminismo interseccional (Crenshaw, 1989), las ‘hegemonías dispersas’ de Inderpal Grewal y Caren Kaplan (1994), o el ‘feminismo sin fronteras’ de Mohanty (1988, 2003), por mencionar solo algunos. Muy a grandes rasgos, lo que estas teóricas ilustran es que el paradigma feminista siempre se narra como surgido y desarrollado desde un contexto de privilegio euro-americano, provocando una imagen monolítica de las mujeres que permanecen fuera de esta acepción –a menudo, representadas como oprimidas e ignorantes–, lo que, asimismo, funciona para confirmar o contradecir sistémicamente ‘this originary feminist (master) narrative’ (Mohanty, 2003: 240). El feminismo no es ‘lo que Occidente da a Oriente’ (Ahmed, 2018 [2017]: 18) y, en resumidas cuentas, la monopolización del feminismo eurocéntrico resulta falaz en tanto que es una idea simplificadora y perjudicial, a la vez que ‘útil como obsequio imperial’ (ídem) para justificar determinadas políticas y desigualdades –como se tratará de desplegar en el segundo artículo compendiado. Así, las aportaciones de estas teóricas corroboran la inexistencia de un feminismo único y unificador, y proponen tener en cuenta la interacción de todos aquellos

ejes y categorías que pueden oprimir o, por el contrario, privilegiar distintos sujetos. Por consiguiente, este enfoque apoya el desarrollo de una práctica y teoría feminista interseccional desde la aceptación de la diferencia, crucial para que exista un intercambio entre mujeres y otras identidades minoritarias o disidentes.

Como consecuencia inmediata de este debate, de la mano de feministas postmodernas, queer o pertenecientes a distintas minorías, la teoría filmica feminista comienza a tomar en consideración nuevas sendas teóricas y metodológicas. La mayoría de las objeciones de estas teóricas coinciden en la reprobación de que nunca ha existido una ‘mujer’ monolítica –blanca, de clase media o heterosexual–, tal y como el lenguaje de buena parte de la teoría filmica feminista de los setenta y ochenta había tendido a asumir sin complejos. Ante supósitos polarizantes que obvian otras formas de diferencia fuera del paradigma heterosexual, de clase o diferencia racial, Judith Mayne, exhorta a las teóricas de cine feministas a ir más allá de las categorías dualistas y ampliar el campo de investigación: ‘we must take the risk of rethinking the oppositions on which our most profound assumptions are based’ (1985: 11). Frente a este riesgo que, seguramente, sus promotoras consideran más una necesidad que una contingencia, Jane Gaines comienza su artículo ‘White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory’ de manera tenaz y directa: ‘THIS ARTICLE WAS originally conceived as a challenge to the paradigm which dominated feminist film theory in Britain and the US for roughly ten years’ (1988: 12). Así, en este texto, que puede ser considerado fundacional por explorar distintas intersecciones en el seno de la teoría filmica feminista, Gaines es crítica con el punto de vista psicoanalítico tomando dos posturas, la queer y la antiracista. Por un lado, critica la incapacidad de entender el placer visual a partir de la oposición binaria masculino/femenino, de modo que el placer masculino quedaría desvalijado por la exclusión de la espectadora lesbiana –cuya complacencia no podía ser interpretada como algo semejante al voyeurismo masculino–, ideas que también desarrolla Monique Wittig en su texto ‘The Straight Mind’ (1980: 107-111). Por otra parte, el ensayo de Gaines estimula el desarrollo de una práctica que debe tener en cuenta la diferencia racial como categoría de análisis, así como un fuerte cuestionamiento de la colonización de la mirada, especialmente a través de un examen de la industria cinematográfica hegemónica. Aunque resulta imposible desplegar el trabajo de todas ellas, además de Gaines y de las ya

referenciadas en el cuerpo principal del presente texto (Doane, 1982; De Lauretis, 1982, 1987; Kaplan, 1997), diversas teóricas se han esforzado por introducir una perspectiva interseccional en la teoría filmica feminista a partir de distintas publicaciones (hooks, 1984, 1992, 1993; Minh-ha, 1989; Shohat, 1991; Bobo, 1993; Young, 1996). En grandes términos, todas estas voces críticas ponen énfasis en el cuestionamiento del método psicoanalítico por generalizar aspectos y dar lugar a puntos ciegos, particularmente en términos de raza o etnicidad (Kaplan, 2004: 1241).

A modo de ilustración, Doane sugiere que la mirada colonial en los filmes clásicos, a menudo, presenta el hombre negro como una amenaza y la mujer blanca como un símbolo que debe ser protegido en aras de evitar, a toda costa, el mestizaje (1991: 223-225). O, por su parte, bell hooks aborda la carencia teórica y el silencio ensordecedor e histórico alrededor de las representaciones o de la condición de espectadoras de las mujeres negras en el marco de un feminismo filmico que, privilegiando la diferencia sexual, suprime el reconocimiento racial y barra el paso del desarrollo de un terreno discursivo más diverso y, por ende, antiracista (1993: 295). Ante esta laguna y silenciamiento, hooks propone la teoría del ‘oppositional gaze’, que describe la mirada crítica de las mujeres racializadas para resistir a las representaciones sexistas y racistas recibidas por parte de los medios dominantes, además de reivindicar en esta una forma de empoderamiento y de vindicación de sus identidades y subjetividades (ídem: 294-299). Estas aportaciones, junto con otras en el mismo sentido, inauguran un nuevo espacio de reflexión y derriban un muro que, hasta el momento, se levantaba alrededor de la teoría filmica feminista. Sin embargo, a pesar de estas mudanzas vivenciadas, en ningún caso han desaparecido las lecturas de tipo semiótico o psicoanalítico en el seno del feminismo filmico. Asimismo, y como apunta Kaplan, seguramente sea un tanto arriesgado e injusto responsabilizar únicamente al psicoanálisis de la falta de atención a todas aquellas cuestiones que no tienen relación estricta con el género, puesto que ‘that omission has far broader historical, political, cultural and intellectual reasons’ (1997: xv).

Si bien en los orígenes de la teoría filmica feminista no era una cuestión trascendental, en la actualidad no existe duda de que, en el seno de las culturas cinematográficas occidentales, las miradas coloniales son inseparables de las masculinas (Kaplan, 1997: xi). Con la llegada

de estas nuevas epistemologías y prácticas filmicas, la teoría filmica feminista del siglo XXI ha colocado el empeño en desarrollar otras propuestas analíticas que exploran horizontalmente intersecciones y subjetividades, rompiendo con las categorías binarias con respecto al género, la raza, la clase o la orientación sexual, y visibilizando realidades que, hasta entonces, nunca habían estado en el centro. En resumidas cuentas, aproximaciones que, anteriormente, habían sido consideradas válidas y útiles por buena parte de las académicas, se cuestionaron por incompletas y por dibujar un marco universalizante. Como hábilmente resume B. Ruby Rich, la teoría filmica feminista surge en los setenta, se institucionaliza en los ochenta y se estanca en los noventa, soslayada por un lado, por la teoría queer, y por otro lado, por el multiculturalismo (1998: 5). Sin embargo, este anquilosamiento en la teoría del cine feminista, antaño incapaz de pensar en la opresión en otros términos que no fueran la diferencia sexual, la mirada masculina o el deseo, no debe pensarse únicamente en negativo. Como hemos tratado de dibujar, dichas discusiones han dado lugar a un conjunto de conceptos y prácticas cada vez más híbridas, asumiendo que ‘la “categoría” mujer se enfrenta al reto de hacer referencia a una pluralidad heterogénea de experiencias’ (Binimelis, 2015: 19). Fruto de todas estas reflexiones desarrolladas a lo largo de las últimas décadas, Ponzanesi considera que, en la actualidad, el desafío de la teoría filmica feminista, y de la inclusión de la óptica postcolonial en el seno de esta, se sitúa en ‘unframing of occluded histories, breaking with universalisms, and learning to navigate more relational modes of knowledge production’ (2019: 30). De modo que, la teoría filmica feminista de hoy no puede limitarse a solo examinar el papel de la mujer detrás de la cámara o su representación en pantalla. Dicha teoría también debe interrogarse alrededor de opresiones otras, del lenguaje visual empleado, las innovaciones introducidas y, además, puede emplearse para reflexionar en cómo el pasado habla al presente, siempre con una mirada deconstructiva que permita entender distintas pautas de dominación y de resistencia (ídem: 33).

A estas alturas de la discusión es innegable que la captura de la otredad ha sido, a menudo, el propósito de una parte importante del proyecto cinematográfico, existiendo un sistema de dominación que privilegia una mirada sobre otra, sea esta desde la blanquitud, la heterosexualidad o el patriarcado. Ciertamente, no solo la ficción se ha revelado como un espacio proclive para ello, sino también el documental ha jugado un papel fundamental en

dicha tarea. En efecto, la no-ficción se ha manifestado como un espacio donde, según Minh-ha, ‘the silent common people –those who "have never expressed themselves" unless they are given the opportunity to voice their thoughts by the one who comes to redeem them—are constantly summoned to signify the real world’ (1990: 84). No obstante, a pesar de las aplastantes supremacías del cine hegemónico –ficcional o no–, hay quien consigue escapar de este sistema y sus encauzadores. Según Gwendolyn Audrey Foster, existe un fuerte movimiento de artistas, cineastas o escritoras que se alejan de una mirada voyeurística, colonial y masculina ‘who are working to decolonize discursive forms’ (1999: 143). Mientras Foster menciona el trabajo de cineastas como Pratibha Parmar, Renee Tajima, Su Friedrich o, a la ya mencionada, Minh-ha –las cuales ‘exemplify a site in which one can locate the speaking subalternity of a de-objectified postcolonial tongue/camera’ (ídem: 214)–, esta tesis adapta dicha apreciación a cineastas contemporáneas que trabajan, esencialmente, en el Estado español. De este modo, a continuación trataremos de desplegar el abordaje teórico de algunas de las estrategias feministas con óptica postcolonial que se encuentran en los documentales analizados, los cuales, en muchas ocasiones, no están centrados únicamente en la experiencia de las mujeres, sino que plantean cuestiones otras –después de todo, esperar lo contrario, sería particularmente encorsetador. Así, y alineadas en la hipótesis de Geetha Ramanathan –como ya ha sido mencionado en el apartado metodológico–, la presente investigación explora documentales feministas que, más allá de ser un registro de las mujeres narrando sus experiencias, también funcionan como crítica a los enfoques de la historia colonial (2011 [2006]: 220).

Para empezar, precisamente las reflexiones de la cineasta y teórica Minh-ha toman una especial importancia en la primera publicación compendiada en esta tesis, por presentar en sus trabajos algunas de las más destacadas estrategias feministas desde una óptica postcolonial. Muy a grandes rasgos, Minh-ha (1990, 1993, 1999), pone el foco en desafiar y desestabilizar las posiciones que la cultura occidental dominante ha instaurado y naturalizado a través del cine de manera que han quedado enmascaradas. Por ende, y como ya ha sido señalado con anterioridad, su trabajo se vehicula en el cuestionamiento de la objetividad y autenticidad en la práctica documental, además de en la crítica de considerar que existe una singularidad inherente en los individuos limitada en términos geográficos. Así, a partir de su obra cinematográfica y teórica, Minh-ha insta a promover en la práctica

documental una mirada rica en complejidades, matices y ambivalencias, además de un acercamiento a los sujetos para hablar no tanto sobre ellos, sino ‘al lado de ellos’: ‘a concept of “approaching” rather than “knowing” an Other’ (Kaplan, 1997: 201), rechazando rotundamente una posible romantización, idealización o demonización de estos. Este compromiso, basado más en una mirada que acerca y reflexiona, que con un examen grandilocuente y pretencioso –precisamente, por estar seguro de su veracidad–, también se encuentra en el trabajo teórico de Kathleen Scott y Stefanie Van de Peer quienes, en su pesquisa sobre cine postcolonial en un contexto árabe y francófono, aseguran que las películas de no-ficción que priorizan la escucha previa posibilitan un ‘tercer discurso’ capaz de tejer solidaridades y empatías para con, especialmente, las mujeres representadas, además de construir puentes entre creadoras, sujetos y audiencias, alineadas con una agenda feminista transnacional (2016).

Más allá del cuestionamiento de la realidad como estrategia formal y de la cercanía como modo de producción y estrategia narrativa, encontramos otras coincidencias en la discusión teórica alrededor de los filmes de las cineastas feministas que añaden la óptica postcolonial en sus trabajos que, asimismo, también se verán reflejadas en algunos de los filmes y publicaciones que forman parte del corpus de esta tesis: el cuestionamiento de las identidades de género en contextos donde las consecuencias del pasado colonial toman forma de conflicto bélico, la rehabilitación de la memoria a partir del uso del archivo colonial, o el desvanecimiento de las marcas autorales basadas en una única, talentosa y jerárquica persona. Mientras que algunos de los conflictos en Oriente Medio y Próximo representados en el cine han sido, a menudo, utilizados para legitimar relaciones de poder asimétricas en cuanto al fenotipo y al género, especialmente para con las mujeres y hombres orientales, el cuestionamiento y la encarnación de los roles de género en un contexto bélico, se convierten en un terreno eficaz a la hora de cuestionar un imaginario fuertemente estereotipado (Shohat, 1991; Abu-Lughod, 2002; Virilio, 2006; Tasker y Atakav, 2010; Shafik, 2012; Mayer, 2016). Así, en estos espacios, el documental puede cuestionar y reinscribir el cuerpo femenino y masculino como significante, explorando otras formas de representación de unas y otras, cuestión que abordaremos con más detenimiento en la segunda publicación compendiada.

En cuanto a la exploración y al uso del metraje encontrado sobre el pasado colonial, son especialmente destacables las aportaciones de Ann Laura Stoler (2002, 2011) quien, a grandes rasgos, considera que el archivo, en detrimento de ser considerado una fuente inanimada, debe entenderse como un sujeto en sí mismo, reconociendo su capacidad como productor de conocimiento, en este caso, de las distintas políticas, ficciones o tecnologías coloniales. Esto es, la aproximación al archivo como estrategia para desafiar un sesgo y unos silencios: ‘to identifying the conditions of possibility that shaped what could be written, what warranted repetition, what competencies were rewarded in archival writing, what stories could not be told, and what could not be said’ (2002: 91). Esta lectura ‘against the grain’ (idem: 99) es el acercamiento que llevan a cabo, precisamente, algunas de las películas del corpus de la presente investigación, las cuales se preguntan sobre las afasias, asimetrías y lagunas de los marcos archivísticos de estados de larga tradición colonial y, posteriormente dictatorial, como Portugal y España, dando como resultado puntos de vista alternativos³². Así, y como defiende Maribel Rams, el carácter inconcluso de la memoria y la pérdida de verdades sólidas en nuestras sociedades postindustriales ha motivado un acercamiento de lo real hacia ‘narrativas abiertas, elusivas y no lineales, que dan cuenta de las discontinuidades y los vacíos de la reactivación del recuerdo’ (Rams, 2023: 22).

En último lugar, se aprecia una problematización de la autoría que, desde el feminismo y el sur global tal y como defiende Priya Jaikumar: ‘can clarify the politics of visibility, paradigms of ownership, theories of subjectivity, and modes of recognition’ (2019: 212). Así, bajo la influencia directa del Tercer y Cuarto Cine y el feminismo transnacional, teniendo en cuenta que buena parte de los trabajos analizados se encuentran fuera de los circuitos filmicos industriales hegemónicos y que, en algunas ocasiones, se firman colectivamente, la

³² Dicha discusión, además de estar presente en la tercera publicación compendiada, también puede vincularse a la breve exploración al archivo que se lleva a cabo en la primera publicación, asociado en este caso a la producción y/o perpetuación de determinadas memorias de la Guerra Civil española, así como a las maneras feministas de trabajar audiovisualmente ese tipo de material para vindicar el papel resistente y activo que las mujeres tuvieron en esas historias de violencia. Un caso paradigmático en este sentido lo hallamos en el cine de la documentalista chilena Carolina Astudillo. En este sentido, la aproximación feminista al archivo que recupera memorias traumáticas y, hasta ahora ausentes, en muchas ocasiones vinculada a la inscripción de las mujeres en la historia, es similar al abordaje que lleva a cabo Stoler, entendiendo este como espacio y material clave donde se omiten miradas, voluntades y acciones, además de ocultarse relaciones de poder supeditadas al fascismo o el colonialismo.

variedad de formatos de estas piezas interrogan interpretaciones del pasado y posibilitan versiones de la historia un tanto más polifónicas. En definitiva, como esperamos ahondar con más profusión en las publicaciones en base a la teoría revisada, la no-ficción feminista con perspectiva postcolonial tiene como centro de interés cuestionar las representaciones de género y de la otredad, problematizar el documental y el archivo oficial como fuente de autoridad y recuperar las historias de comunidades nacionales y políticas desde un punto de vista crítico, colaborativo y horizontal.

En suma, con el paso del tiempo, la teoría filmica feminista ha puesto en valor aproximaciones que, además de colocar la atención en el trabajo de las cineastas mujeres y en las representaciones de los sujetos femeninos, también se pregunta por opresiones otras, desarticula binarismos y tiene en consideración las capacidades materiales de producción o las subjetividades de las realizadoras y de sus audiencias. Así, y de acuerdo con Mayer, ‘las teorías filmicas de corte postcolonial, anti-racista y posmoderna han contribuido a cambiar y han supuesto un reto para la teoría filmica feminista’ (2011: 16) demostrando que, como en sus inicios, tampoco en la actualidad dicha teoría permanece ajena a los debates que acontecen en la sociedad. Sin embargo, coincidimos con Patrice Petro en la necesidad de no renegar de los orígenes de la teoría filmica feminista —ya sea desde el activismo, la academia, o su relación con el psicoanálisis—, reconociendo que las pioneras del cine que nos precedieron, además de encontrarse en los archivos y el celuloide, están presentes también en las discusiones teóricas que se han esforzado por dar importancia a las cuestiones feministas en un contexto académico filmico altamente patriarcal (2019: 22-23).

En este giro subjetivo y postcolonial experimentado por la teoría documental y filmica feminista en las últimas décadas, subrayamos la importancia de la no-ficción en forma de contracine feminista, por ser este un espacio donde el papel de las profesionales mujeres tiene más visibilidad, presencia numérica y, en consecuencia, posibilidades de enunciación y, en segundo lugar, por ser una praxis que, más allá de centrarse exclusivamente en la diferencia sexual, ‘frequently represent subjects and struggles that indicate the messy imbrication of gender, race, class, nation, and sexuality’ (Walker y Waldman, 1999: 10). En efecto, la presente investigación está directamente influenciada por el giro epistemológico vivenciado a partir de los noventa, que se interesa por perspectivas que la academia del

norte global, hasta entonces, había descuidado –o, incluso, repudiado–, además de por el interés en la heterodoxia de nuevas formas y estéticas documentales y por un cierto desasosiego para con los arduos debates sobre la realidad. Por último, y como se podrá comprobar en las publicaciones compiladas, esta tesis no toma enfoques psicoanalíticos, ni perspectivas semióticas y sociológicas centradas en la representación de un sujeto femenino –o masculino– ‘universal’, sino que pretende convertirse en una aproximación que tiene en cuenta intersecciones otras, tratando de importar algunos de estos debates a los estudios filmicos ibéricos. Así, a partir de conjugar ciertos de los preceptos teóricos desarrollados en este apartado junto con un análisis filmico situado esperamos, en la medida que sea posible, lograr contribuir en la discusión sobre el cine documental feminista interseccional que integra narrativas postcoloniales y que ha sido producido en el Estado español en los últimos quince años. De acuerdo con Minh-ha, que subraya que la teoría solo tiene sentido si se (de)construye a medida que se (de)construye su objeto de estudio (1993: 92), a continuación presentaremos un breve estado de la cuestión del documental feminista español, el cual, junto con algunas de las ideas hasta ahora aquí desplegadas, deben marcar el rumbo de las tres publicaciones compendiadas que se encontrarán más adelante.

4. Breve cartografía

del documental feminista español

(o una tentativa de esbozar un estado de la cuestión)

Inmediatamente después del cambio de milenio, España experimenta distintas movilizaciones sociales que alientan entre la opinión pública una batalla por la credibilidad y un cuestionamiento de las deficiencias democráticas, a partir, especialmente, de fechas clave, como el hundimiento del buque *Prestige* en Galicia en 2002, el envío de tropas españolas a la guerra de Irak en 2003 y los sucesivos atentados terroristas del 11M de Madrid en 2004 (López, 2013: 3). En paralelo a este contexto, la producción y exhibición del cine no-ficcional español eclosiona y experimenta un viraje, particularmente con el reconocimiento internacional y el estreno en salas comerciales de filmes como *En construcción* (José Luis Guerín, 2001), *La pelota vasca, la piel contra la piedra* (Julio Medem, 2003) o *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004), por nombrar solo algunos de los títulos que obtuvieron más notoriedad (Araüna y Quílez, 2017: 25). Es innegable que, durante la primera década del 2000, en el campo de la no-ficción española alguna cosa cambió en términos de diversidad, creatividad, prestigio y democratización, pasando de ser el ‘niño pobre al niño presumido’ (Gubern, 2009: 9). En efecto, la mayoría de publicaciones consultadas hasta la fecha coinciden en abordar este auge a la luz de algunos factores y motores que han intercedido en su desarrollo y transformación, como la mejora en cuanto a manejabilidad y asequibilidad de las tecnologías de filmación y postproducción, así como la amplificación y diversificación de los circuitos cinematográficos de distribución y difusión, o bien la aparición y estabilización de una oferta docente documental.

De hecho, la eclosión documental, a menudo, ha sido considerada el origen de lo que, en 2013, dos críticos cinematográficos españoles denominaron como ‘un impulso colectivo’ (Losilla, 2013: 6) o el ‘nuevo/otro cine español’ (Heredero, 2013). En el marco de estas nuevas etiquetas, Carlos Losilla y Carlos F. Heredero localizaron, aproximadamente, una cincuentena de cineastas que habían dirigido su ópera prima, abarcando formas ampliamente diversas: desde el documental hasta la película ensayística, pasando por la ficción experimental o la subversión de los tradicionales códigos de género, por mencionar

solo algunas, ‘testimonio(s) de que algo se mueve en las aguas del cine español, de que una renovación igualmente plural, esperanzadora y calidoscópica está en marcha’ (Heredero, 2013). No obstante, y a pesar de los triunfos en la producción documental durante la primera década del milenio, el crecimiento advertido no ha sido impenetrable y lineal, sino que también ha afrontado unas estrecheces notables, provocadas fundamentalmente por una recesión económica de carácter global y local, hecho que ha provocado que este *boom* haya sido tildado, en ocasiones, de espejismo. En efecto, España se convirtió en uno de los países más afectados de la Eurozona durante la crisis económica de 2008, cuando muchas de las subvenciones públicas a la cinematografía se vieron recortadas (Kourelou, Liz y Vidal, 2014: 143). A pesar de que no se puedan obviar los éxitos cosechados por el auge del cine documental a partir del primer decenio del siglo XXI –que, hasta el momento no se habían observado en el cine español–, determinados autores estiman que, para entonces, la no-ficción continúa siendo una práctica doblemente y ‘gloriosamente periférica’ (Torreiro y Cerdán, 2005: 9), por ser considerada marginal respecto al cine ficcional y por encontrarse en el marco de una industria como la española, a menudo, marcada por la precariedad económica (De Pedro y Oroz, 2010: 61).

Asimismo, en el marco de esta investigación se detecta una desigualdad que no podemos, ni pretendemos, pasar por alto. Si bien la brecha de género en la práctica filmica era manifiesta antes del colapso financiero, este impulso estrenado en el cambio de milenio, nos podría haber conducido a pensar que las cineastas mujeres estaban disfrutando, de igual modo que sus compañeros, de más oportunidades. Sin embargo, y por el contrario, las mujeres fueron en España, según Sandra Ezquerda, las principales damnificadas de la recesión económica (2011: 91-97). A modo de ejemplo, de los cincuenta y dos cineastas que aparecen en el listado de Losilla y Heredero, solo siete profesionales mujeres fueron incluidas, entre las cuales se encuentran dos de las cineastas analizadas durante el proceso de esta investigación, como Carla Subirana o María Ruido. En efecto, también en el ámbito documental, incluso en una coyuntura de crecimiento, existe un sesgo que ha sido acuñado por Martha M. Lauzen como ‘celuloid ceiling’ (2020), refiriéndose al techo de cristal con el que se topan a menudo las profesionales del sector cuando tratan de ascender en la industria del cine. En consecuencia, si la no-ficción española seguía siendo considerada una práctica extrarradial a pesar de su eclosión, la labor de las cineastas mujeres en este ámbito podría

ser categorizada de ‘triplemente periférica’, por ser documental, por encontrarse en una industria como la española y, además, por experimentar una visibilidad y presencia significativamente inferior a la de sus compañeros.

No obstante, y aunque las mujeres son todavía hoy consideradas ‘las invisibles del cine español’ (Scholz y Álvarez, 2018: 45), en los últimos años se observa un incremento de estas ‘en la dirección y el guion de la realización de documentales’ (ídem: 51). Sin embargo, y a pesar de los obstáculos, este fenómeno tiene dos caras de la misma moneda. Si bien las cineastas mujeres han estado habitualmente discriminadas en el seno de la industria cinematográfica, este ‘peaje de invisibilidad’, tal y como lo acuñó Selva hace casi dos décadas, también ha brindado a las cineastas no-ficcionales una gran libertad artística, convirtiendo el documental feminista en ‘uno de los espacios más creativos del cine de las últimas décadas’ (2005: 66). Una afirmación que, sin duda, también es aplicable a los documentales que se realizarán más adelante y que han sido analizados en este trabajo. Tomando como referencia la denominación de Losilla y Heredero, casi una década después, y refiriéndose al auge de filmes dirigidos por mujeres en España, Shaila García, Aarón Rodríguez y Marta Martín (2022) sugieren una nueva etiqueta con la intención de contrarrestar el borrado de las cineastas en la historia del cine: el ‘Otro Nuevo Cine Español Femenino’ (ONCEF). Dichos autores consideran que, a pesar de que las prácticas heterogéneas de estas cineastas no deben ni pueden reducirse a una categoría totalizante, buena parte de sus filmes trazan ‘cierta consciencia de colectivo’ (ídem: 14). En definitiva, si bien la eclosión del documental en España se encuentra auspiciada por algunos de los factores anteriormente indicados –tecnologías, diversificación y docencia–, esta investigación considera la ‘irrupción’ de las mujeres en la no-ficción como un motor relevante en el caso español, por su reciente mayor presencia numérica, la heterogeneidad en las propuestas y un carácter colectivo –este último, seguramente, motivado por su triple exclusión.

Entiéndase el entrecomillado anterior –‘irrupción’– como una acción deliberada: no es cierto que las mujeres hayan participado en la práctica documental en España solo desde una fecha reciente. En efecto, Selva y Solà identifican filmes documentales en las filmografías de cineastas pioneras de la década de los cincuenta como Margarita Alexandre

y Ana Mariscal (2023: 290). Asimismo, especialmente en las postrimerías del franquismo, un número importante de cineastas encontraron en el documental ‘la ocasión de plantear una discusión frontal frente a las operaciones de resignificación de lo femenino impuestas por el Régimen’, incluso incorporando incipientemente –algunas de ellas– dicho debate en sus primeras prácticas realizadas en la Escuela Oficial de Cinematografía (ídem: 291). Cecilia Bartolomé, Josefina Molina, Helena Lumberas, Mercè Conesa, Mirentxu Loyarte o Emma Cohen son algunos de los nombres más destacados de esta genealogía de mujeres cineastas que no solo fueron pioneras por abrirse(nos) camino en un sector, en su época, completamente masculinizado. A su vez, también lo fueron por ubicar en sus filmes temáticas como la violencia de género, el divorcio, la contracepción, el aborto o la agitación en las calles del movimiento obrero y antifranquista –por mencionar solo algunas–, y por fundar y ser activas en colectivos filmicos de izquierdas que surgieron principalmente en urbes del tamaño de Madrid y Barcelona, como el Colectivo Cine de Clase, el SPA, la Cooperativa de Cinema Alternatiu o el Penta (ídem: 295). Ciertamente, la denominada generación de directoras de los noventa, entre las cuales se encuentran nombres como los de Eugènia Balcells, Isabel Coixet, Icíar Bollain, Chus Gutiérrez, Ana Díez, Helena Taberna, Patricia Ferreira, Silvia Munt o Cecilia Barriga continuaron el legado de las anteriores realizando ‘incursiones en el documental, a la estela de predecesoras como Josefina Molina o Cecilia Bartolomé’ (Ortega y Pousa, 2017: 299). No obstante, a causa del silencio androcéntrico e historiográfico del que adolece la historia del cine, se ha tendido a eclipsar la contribución de las cineastas predecesoras considerando, erróneamente, que nos encontramos constantemente frente a una generación de pioneras (Selva y Solà, 2002: 22; Zecchi, 2014: 12).

Al contrario de lo que pueda suponerse, es posible trazar una genealogía desde estas primeras cineastas no-ficcionales hasta las actuales. De modo que, en los últimos quince años aproximadamente, herederas del camino trazado por todas estas precursoras, y acompañadas por una revitalización de los movimientos y discursos feministas a nivel nacional e internacional, así como por un avance en cuestión de derechos, redes y financiación (White, 2015: 5-6), en el panorama contemporáneo del cine de no-ficción feminista español encontramos cineastas tan relevantes como María Ruido, Carolina Astudillo, Francina Verdés, Virginia García del Pino, Carla Subirana, Mercedes Álvarez,

Ariadna Pujol, María Zafra, Maite García Ribot, Alba Sotorra, Susana Koska, María Cañas, Neus Ballús, Quiela Nuc, Andrea Beade, Zoraida Roselló, Anna Giralt, Lola Mayo, Nila Núñez, Diana Toucedo, Laia Manresa, Sally Gutiérrez Dewar, Roser Corella, Anna Petrus, Ingrid Guardiola, Celia Viada, Inma Jiménez, Heidi Hassan, Patricia Fernández, Inés Peris Mestre, Laura García Andreu, Pilar Monsell, Ana Serret, María Romero, Eva Vila, Zoraida Roselló, Núria Giménez Lorang, Marta Romero, Efthymia Zymvragaki, Laura Ferrés, Almudena Carracedo, Maddi Barber, Raquel Marques, Elena Fraj, Gala Hernández o Patricia Franquesa³³.

Como se puede observar, la lista de mujeres que hoy ponen en marcha proyectos documentales es ostensiblemente más amplia que la de las anteriores, un hecho que constata que el feminismo cinematográfico se encuentra extraordinariamente vivo y abarca proyectos de todo tipo aunque, sin embargo, existen algunas perseverancias con sus predecesoras. Así, en la obra de buena parte de estas últimas cineastas se abordan, rescatan y registran los inicios del movimiento feminista, las fuentes que recogen los saberes y haceres de las mujeres, la transnacionalidad en sus procesos de emancipación, la lacra de la violencia machista, las desigualdades por motivo de procedencia o clase social, los prejuicios, la sexualidad, la memoria, los afectos y, como es lógico, la representación de los cuerpos femeninos (Selva y Solà: 296-303), por mencionar algunas de las reincidencias. Ciertamente, puede advertirse una clara recuperación de los debates en el seno del cine feminista anglosajón que se inauguraron en los setenta –y que se han desplegado en el *Marco teórico*–, así como los ejes temáticos que se explorarán en las publicaciones compendiadas. Como consecuencia, y de acuerdo, de nuevo, con Selva y Solà, nos aventuramos a determinar que buena parte de estas cineastas mujeres toman el espacio del cine documental español en forma de ‘gesto político’ (ídem: 296).

Si bien es importante trazar un linaje entre distintas generaciones de cineastas feministas no-ficcionales y sus posibles nexos en común, también es fundamental entender la lógica y

³³ A pesar de que sus nombres aparecerán, en su mayoría, entre estas páginas –bien sea en los apartados metodológicos y teóricos o en las publicaciones–, hemos estimado que reiterarlos en este espacio no causa ningún agravio.

la coyuntura del incremento numérico de mujeres dirigiendo en este sector. Del total de largometrajes producidos entre 1980 y 2012 en España, Emilio García y María García, contemplan que solo doscientas películas –el 5,81%– han sido dirigidas por mujeres, cuarenta y cuatro de las cuales son documentales, una cifra nada despreciable (2015: 278). Asimismo, del 2010 al 2013, María Camí-Vela localiza en Cataluña un fenómeno similar: el debut cinematográfico de veinte directoras ‘con la significativa característica de que solo cuatro de ellos son de trabajos de ficción’ (2014, 40). Ante experiencias, cifras y observaciones iniciáticas como las anteriores, distintas académicas y asociaciones comienzan a poner atención e interés en este despunte numérico. Esta tesis y el proyecto en el cual se enmarca son un claro ejemplo de ello, además de los informes anuales³⁴ llevados a cabo por CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales)³⁵ en forma de diagnóstico de carácter cuantitativo de la situación de las mujeres dentro del sector del largometraje español. A partir de la recopilación de las cifras publicadas en estos informes a lo largo de ya casi una década, a diferencia de la ficción, en el largometraje documental se observa más presencia de mujeres en los cargos directivos y ‘una tasa de crecimiento promedio en los 8 años estudiados de un 7%’ (Cuenca, 2023: 40). Así, y en comparación con el macrogénero de ficción, en el Estado español existe una presencia numérica superior de mujeres en el sector documental, que algunos autores sitúan en torno a un 20% de representatividad (Ortega y Pousa, 2017: 293), la cual, no cabe duda, ha contribuido significativamente en la experimentación, la diversidad, el desarrollo y la profusión de esta práctica filmica³⁶. Sin embargo, si la no-ficción, igual que la animación o el cine experimental, se encuentra en una posición marginal en el sector, no es casual que se haya erigido como un espacio ‘donde las mujeres han gozado de una presencia destacada’ (Oroz, Binimelis-Adell, Álvarez, Scholz, 2021: 16-17).

³⁴ Desde 2015, CIMA desarrolla un informe anual que, según subrayan sus promotoras, cuenta con el objetivo de luchar por la desigualdad de género en la industria y las ayudas públicas españolas. Los resultados de estos, se pueden consultar y descargar de forma abierta y gratuita en la página web de la asociación (CIMA, s.f.).

³⁵ CIMA nace en 2006 con la ‘necesidad imperiosa de una asociación que luchase por cambiar el panorama dando un papel significativo a las mujeres en el mundo del cine’ (París, 2010: 361). En la actualidad cuenta con la nada despreciable cifra de 1.100 asociadas.

³⁶ Aunque no es el objeto de estudio de esta investigación vale la pena señalar que esta tendencia, que revela mayores oportunidades para las cineastas mujeres en el documental, no solo es evidente en el Estado español, sino que también se reproduce a nivel europeo (Izquierdo-Castillo y Torres-Romay, 2023: 4).

Pese a que factores como el incremento numérico de las cineastas mujeres, una ampliación en la diversidad de temáticas, prácticas y estéticas e, incluso, del reconocimiento en festivales y premios nacionales e internacionales, nos podrían embriagar y llevar a conjeturar que nos encontramos, por poco, ante el logro de una hipotética igualdad, las cifras no se encaminan en la misma dirección. El cine documental español continúa siendo un sector masculinizado en términos de distribución y segregación laboral en relación con el género, reproducido en sus estructuras internas (Cuenca, 2023: 40-42), por no mencionar que las mujeres manejan presupuestos un 6% inferiores que los documentales dirigidos por sus compañeros hombres (ídem: 51). No resulta extraño, pues, que el documental sea considerado, en algunos casos, ‘como una suerte de alternativa de consolación, gracias a los menores costes de producción, en el marco de las limitaciones impuestas a las mujeres en el acceso a la industria cinematográfica’ (Ortega y Pousa, 2017: 292).

En consecuencia, las demandas que han activado asociaciones como CIMA –y otras que la han seguido más recientemente a lo largo de toda la Península³⁷–, permanecen vigentes y resultan imperantes, puesto que las profesionales mujeres no han superado ‘las limitaciones en el acceso a unos presupuestos que permitan un libre y holgado desarrollo de sus trabajos’ (Selva y Solà, 2023: 304). De este modo, la labor de dichas asociaciones 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 *mentorings* de acompañamiento, tienen un papel fundamental para tratar de revertir las anteriores y desiguales cifras. Asimismo, a medida que estas han cuestionado la representación y la menor presencia de las mujeres en el sector, también han añadido otras

³⁷ En los últimos años, han aparecido distintas asociaciones con el objetivo de luchar por la visibilidad e igualdad de las profesionales mujeres en el sector cinematográfico desde Cataluña, Andalucía, Murcia, Comunidad Valenciana, y Euskal Herria, 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. Recientemente, en 2022, en Portugal, también se funda la asociación MUTIM (Mulheres Trabalhadoras das Imagens em Movimento), influenciada por la experiencia previa de CIMA, según las informantes de la presente investigación (Rita Benis, 2023).

desigualdades en la ecuación. Por ejemplo, entre los grupos de trabajo de CIMA, encontramos aquellos que reivindican las preocupaciones de la comunidad LGTBIQ+ y de las trabajadoras migrantes; o, Dones Visuals, en sus últimas convocatorias de programas de acompañamiento y desarrollo, pone énfasis en incluir la perspectiva interseccional: ‘volem més dones trans, volem més dones afrodescendents, asiàtic descendents, gitanes i de tots els orígens, races/ètnies, diversitat funcional i/o intel·lectual, migrades, de diferents religions i de diferents expressions de gènere i orientació sexual’ (Dones Visuals, 2022). Es importante notar que, además de este impulso por el incremento y diversidad en el asociacionismo desde la creación, también se han puesto en marcha iniciativas desde la investigación y la crítica, como es el caso de la aparición de Rama, esto es, la red de investigación del audiovisual hecho por mujeres en América Latina³⁸, o La rabia, un espacio en línea de crítica cinematográfica feminista y transnacional en castellano³⁹, cuyas integrantes procuran, del mismo modo que esta tesis, dejar constancia y visibilizar la labor de las feministas en el sector cinematográfico. Así, a pesar de encontrarnos todavía lejos de cifras igualitarias, en la actualidad es posible trazar una continuidad en la presencia de cineastas mujeres en el documental español desde la década de los cincuenta hasta hoy, un espacio que, sin duda, les ha ofrecido un espacio de libertad creativa (Selva, 2005: 66; Quílez y Araña, 2021: 110) y expansión profesional (Izquierdo-Castillo y Torres-Romay, 2023: 7). En definitiva, sin el desempeño de estas cineastas, así como sin el papel de distintas asociaciones e iniciativas en forma de sostén, la eclosión y la renovación del documental español sucedida en el cambio de milenio y durante sus primeras dos décadas, seguramente habría sido narrada de una forma muy distinta.

Asimismo, la presencia de las mujeres en el documental español se ha visto beneficiada por la aparición de tecnologías considerablemente más manejables y asequibles. Lo que con anterioridad había representado la comercialización de la cámara Eclair y la grabadora de sonido Nagra para con la renovación del documental (Weinrichter, 2004; Palacio, 2005),

³⁸ Para conocer más sobre los objetivos, investigadoras, publicaciones o agenda de dicha red, puede consultarse su página web (Rama, s.f.).

³⁹ Para acceder a las críticas, ensayos, entrevistas o bien consultar números anteriores de la mencionada revista, también se puede visitar su página web (La Rabia, 2021).

en las últimas décadas, la ‘era del video’ (Russell, 1999: XVI), la digitalización en los procesos de grabación y edición, junto con la popularización de Internet, han significado un nuevo giro de página. En España, dicha *revolución* y democratización digital, a través de un equipamiento y un *software* más ligero y económico –cámaras digitales de pequeño formato o teléfonos de tercera, cuarta y quinta generación–, ha provocado la proliferación de proyectos de no-ficción, muchos de ellos de cariz más personal (Quílez y Araüna, 2019: 209). Este *renacer* en la práctica documental está protagonizado por una nueva generación de cineastas ‘descentrados y digitales’ (De Pedro y Oroz, 2010: 73), entre las cuales situamos a las cineastas de nuestro corpus, quienes, gracias a estos nuevos soportes, han autoproducido un número importante de filmes –a partir de una mínima financiación en sus rodajes y fases de postproducción– que han permitido contrarrestar el discurso único y unificador de los medios hegemónicos (ídem: 73-75). No obstante, las ventajas del digital no han superado las desigualdades presentes en la industria tradicional, ni tampoco han quedado libres de ciertas contraprestaciones. Así, la limitada financiación del cine en el Estado español y la frecuente precariedad en el oficio de cineasta, no han dejado de reproducirse en los procesos de producción de cine documental en el marco de las tecnologías actuales, especialmente en el caso de las mujeres. Sin embargo, y como apuntan Mar Binimelis-Adell y Eva Espasa, en un estudio sobre la participación de las mujeres cineastas en el *crowdfunding* a partir de la plataforma española *Verkami*, la digitalización ha abierto espacios más permeables a la profesionalización que las industrias clásicas y ha facilitado la financiación de proyectos que, desde las vías institucionales o comerciales, difícilmente se habrían podido llevar a cabo (2018: 70).

Al mismo tiempo, desde sus inicios, el video ha sido considerado un formato de baja alcurnia, de poca definición –‘dentro del digital también hay clases’, subrayan De Pedro y Oroz (2010: 76). Si bien es cierto que, a inicios del dos mil, el *Digital Video* (DV) era el formato más común entre estos cineastas al margen, en la actualidad, la mayoría de las cámaras, e incluso teléfonos móviles, incluyen sensores *full-frame* y *4k*, el equivalente digital al formato 35 mm. A pesar de dichos avances o perfeccionamientos, y como trataremos de entrever en las publicaciones compendiadas en esta tesis, muchas de las cineastas de documental contemporáneas continúan experimentando y diversificando, sin censurar o desmerecer ningún formato, de tal manera que parece que colaboran en una suerte de

lucha de clases videográfica. Dicha disputa es a la que también se refiere la cineasta y teórica Hito Steyerl, a través de su acepción ‘imagen pobre’, contra el estigma que reciben aquellos materiales que no tienen la debida calidad para ser incluidos en una obra cinematográfica (2018: 34). Esta pauperización, en forma de AVI o MP4, cuenta con un importante poder emancipador: según Steyerl, es capaz de desjerarquizar una producción cinematográfica fuertemente anclada en los valores capitalistas o en el culto del genio masculino, posibilitando ‘una economía de imágenes alternativa’ (ídem: 45). En definitiva, y como Patricia White asume a nivel internacional, con el advenimiento del cine digital ‘women’s work in documentary is more vital, varied, and widespread than ever’ (2015: 8). De este modo, sin lugar a dudas, también en España, la ligereza de los equipos, las bajas resoluciones o la materialización de proyectos con bajo presupuesto que se financiaron y empezaron a difundir a través de la red, han contribuido en la revitalización del género documental donde las cineastas mujeres han conquistado un altavoz, permitiéndoles visibilizar un conjunto de pensamientos, realidades y afectos, hasta entonces extrarradiales, por carecer de los medios y las plataformas necesarias.

Como hemos tratado de describir hasta ahora, el incremento de las mujeres en el sector, la democratización de los medios y la *revolución* digital han multiplicado la cantidad y la diversidad de producción documental. Frente a este aumento, ha surgido la necesidad de mantener espacios de difusión y encontrar nuevos, para proyectarse y llegar al público –finalidad última de las películas, en la mayoría de los casos. En efecto, un notable número de creadoras del audiovisual han contribuido a *desterritorializar* el documental a partir de una movilidad manifestada en una circulación plural de sus trabajos (Ortega y Pousa, 2017: 294), formando parte ‘de órbitas excéntricas a la institución cine’ (Palacio y Mejón, 2022: 108). Resultado de lo anterior, se manifiesta una amplificación y diversificación de los circuitos cinematográficos donde, como veremos a continuación, existen distintos actores implicados –como determinadas televisiones, espacios museísticos, festivales de cine y plataformas digitales– que, en consecuencia, han ampliado los ‘espacios de difusión y de encuentro con públicos cada vez más segmentados’ (Araña y Quílez, 2018: 430).

En el marco de esta *desterritorialización* que ha reactivado el documental, algunas televisiones públicas han tenido un papel importante en los últimos años. Especialmente determinadas

televisiones autonómicas o locales⁴⁰, han programado en sus parrillas distintos proyectos que han albergado propuestas de no-ficción, próximas al documental tradicional, pero también dejando espacio a otras producciones de corte creativo. En su momento, en estas se estrenaron programas⁴¹ que incluían producciones de no-ficción cercanas a la experimentación, no solo por sus lenguajes, sino también por la confianza puesta en jóvenes cineastas noveles ‘sin acceso a las ayudas convencionales’ (De Pedro y Oroz, 2010: 77) y por las duraciones de las piezas exhibidas, distintas a los habituales treinta o cincuenta y dos minutos que exigen los cuadros de programación habituales. A pesar de que la mayoría de estos programas ya no existen, no cabe duda que sirvieron de trampolín para muchas cineastas, a la vez que sembraron el interés en la no-ficción creativa entre distintas generaciones de audiencias⁴² que, hasta entonces, solo conocían el documental en forma de reportaje televisivo.

Tal vez por ser el vídeo un formato aceptado antes en los ámbitos artísticos que en los estamentos del cine, este nuevo documental ha encontrado también, en espacios museísticos y cercanos al arte contemporáneo, posibles circuitos de distribución y exhibición alternativos a los tradicionales. De este modo, a lo largo de todo el territorio español, museos, filmotecas, centros culturales o asociaciones independientes de distinta índole, han albergado a distintas cineastas de no-ficción a la hora de experimentar, desarrollar y difundir sus trabajos, y han supuesto un agente importante en la proyección de sus carreras y en la creación de sinergias y redes de colaboración entre estas. En el Estado español, algunos de estos espacios se reparten principalmente entre el País Vasco, Galicia, Madrid o Barcelona como, por ejemplo, el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo

⁴⁰ Principalmente, la televisión autonómica catalana ‘es un caso excepcional y modélico en políticas de programación y soporte al documental y otros formatos de realidad’ (Viveros y Català, 2010: 140). Televisió de Catalunya (TV3), y sus históricos programas *30 minuts* y *Sense Ficcio*, acompañada de otras televisiones locales y estatales presentes en el mismo territorio, posibilitó ‘la salida de estos productos, e incluso ha actuado como máquina de arrastre de cara a la difusión’ (Torreiro, 2010: 33). Asimismo, son también especialmente destacables los esfuerzos realizados por Barcelona Televisió (BTV), la Xarxa de Televisions Locals (La Xarxa), o Radiotelevisió Espanyola de Catalunya (RTVE Catalunya).

⁴¹ Algunos de estos fueron ‘El documental’, ‘Taller.doc’ y ‘Blog Europa’ en TV3, ‘Boing Boing Buddha’ en BTV, ‘Denominació d’Origen’ en La Xarxa, o ‘Granangular.cat’ y ‘Soy cámara. El programa del CCCB’ en La 2 de RTVE.

⁴² Remitiéndome a la *Justificación personal* anteriormente desplegada, me cuento entre ellas.

de Vitoria-Gasteiz (Artium), el Centro Internacional de Cultura Contemporánea Tabakalera de San Sebastián, la cooperativa de trabajo asociado Numax de Santiago de Compostela, el Centro de Creación Contemporánea Matadero en Madrid, el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) o el Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison (LaBonne), por mencionar solo algunos. A partir de esta dispersión geográfica, y a pesar de la centralidad del documental en Cataluña (Torreiro, 2010: 7), es posible sostener que la capitalidad del modelo habitual y bicéfalo de producción y difusión cinematográfica Madrid-Barcelona se ha visto ligeramente desplazado en el ámbito de la no-ficción.

Igualmente, desde el 2000, los festivales de cine documental, así como de 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 ‘have witnessed an unprecedented growth’ (Vallejo, 2020: 77). En paralelo a este crecimiento, el cine español contemporáneo ‘has however rapidly gained visibility through the festival circuit and online platforms of exhibition’ (Kourelou, Liz y Vidal, 2014: 143). En efecto, la aparición de distintos festivales de cine especializados en la no-ficción o festivales de cine feminista –incluso por medio de sinergias con algunas de las instituciones anteriores–, han sabido acompañar la manifestación de este fenómeno. El Festival Punto de Vista en Pamplona, en activo desde 2005, o el ya veterano Zinebi de Bilbao (Doménech y H. Estrada, 2023: 163) han reavivado el interés y la programación por esta práctica desde el País Vasco⁴³. El Documenta Madrid ha celebrado este año su vigésima edición, y Cádiz acoge el Alcances Festival Cine Documental que, como apuntan María José Bogas y Miguel Olid, se trata de ‘uno de los festivales más importantes de la comunidad dirigidos al documental’ (2023: 192). Desde Cataluña⁴⁴, ha sido importante el papel del

⁴³ Asimismo, cabe hacer mención a la labor del reciente laboratorio de industria Doklab del Festival Punto de Vista, así como al Dock of The Bay –Festival de Cine Documental Musical de San Sebastián.

⁴⁴ Igualmente, desde 2006, el DocsBarcelona despliega ‘El documental del mes’, una programación que exhibe y divulga mensualmente algunos de los filmes presentados durante el festival a lo largo de todo el territorio español. También en territorio catalán localizamos el In-edit –Festival Internacional de Cine Documental Musical–, el Memorimage de Reus –centrado en la exhibición de producciones audiovisuales

DocsBarcelona, ‘que ha nutrido la programación de varios festivales y que ha obtenido numerosos reconocimientos en certámenes europeos al tiempo que alimentaba la programación de otros eventos dedicados al documental’ (Torreiro, 2010: 9). Igualmente, alejados de las grandes urbes, existen proyectos de larga trayectoria en Aragón, Galicia y las islas Canarias⁴⁵ y, recientemente, y con la voluntad de continuar visibilizando la variada oferta en la no-ficción, también han surgido una serie de propuestas benjamins⁴⁶. En consecuencia, lejos de desaparecer o estancarse, la mayoría de los festivales españoles de cine documental han aumentado en cuanto a programación, alcance geográfico y actividades paralelas.

Paralelamente, también desde inicios del 2000, algunos ‘festivales de cine generalista incluyen secciones centradas en el cine de no ficción’ (Weinrichter, 2004: 9). En este sentido, es especialmente destacable el papel del Festival de Málaga, quien 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 distintas perspectivas’ (Torreiro y Alvarado, 2023: 14) y desde donde no es casual que surjan buena parte de publicaciones dedicadas al documental español e iberoamericano (Viveiros y Català, 2010: 131). Así, el festival malacitano ha editado un número nada despreciable de libros durante los últimos veinte años⁴⁷ y se ha convertido ‘en

con imágenes de archivo–, y, aunque con una programación estable, el Xcèntric del CCCB –dedicado al cine experimental, de ensayo o vanguardia.

⁴⁵ Por ejemplo, desde Boltaña, un pueblo del Pirineo Aragonés, el Festival Espiello inauguró en 2003 el primer festival de cine documental etnográfico de todo el país; en Tui, una pequeña localidad limítrofe con Portugal, el Play-Doc programa desde 2005 películas no-ficcionales de cineastas consagrados y noveles; o, desde 2007 el municipio de Guía de Isora, en Tenerife, acoge el MiradasDoc, un festival que pone especial atención en las películas documentales rodadas en el sur global.

⁴⁶ Este es el caso del Majordocs de Mallorca, que este año ha celebrado su quinta edición, y que se define como ‘el primer festival *lent* de cinema’ (Majordocs, s.f.), o La Inesperada Festival de Cine de Barcelona que, hasta ahora, ha celebrado tres ediciones, y se propone ‘abrir ventanas de exhibición para esta cinematografía local’ (La Inesperada, s.f.) que, a pesar de cosechar éxitos en el extranjero, todavía disfruta de una escasa repercusión en nuestro territorio.

⁴⁷ Por orden cronológico, dichas publicaciones son las siguientes: *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España* (Català, Cerdán y Torreiro, 2001), *Cine documental en América Latina* (Paranaguá, 2003), *Documental y vanguardia* (Cerdán y Torreiro, 2005), *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles*

una de las plataformas más importantes y de resultados más felices que conoce el maltratado documental' (Torreiro y Cerdán, 2005: 11). Por su parte, también otros festivales como L'Alternativa en Barcelona, el REC en Tarragona, o el Márgenes en Madrid ponen un especial hincapié en el talento joven y en las nuevas tendencias contemporáneas, incluyendo en su programación novedosas propuestas de no-ficción, además de promover, a través de sus actividades de industria y formativas, una amplia reflexión alrededor del macrogénero a nivel nacional e internacional⁴⁸.

Asimismo, los festivales de cine de mujeres han desempeñado un papel promotor, incluyendo en sus programaciones cine de no-ficción, experimental y formatos cortos, así como manifestando la labor 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 Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona, creadas en 1987 y 1993 respectivamente; u otros más recientes, como el Festival Internacional de Cine hecho por Mujeres de Madrid; 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 (Oroz, Binimelis-Adell, Scholz y Álvarez, 2021: 13), creada en 2002 y formada por entidades que se encuentran en Barcelona, Bilbao, Huesca, Pamplona y Zaragoza. Asimismo, merece la pena destacar el empeño por generar debate, conocimiento y archivo alrededor del cine feminista, así como por divulgar el papel de las mujeres en la práctica filmica, que la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona lleva a cabo a partir de sus actividades y publicaciones. En primer lugar, mediante su página web –bajo el evocador título *Fàbrica de pensament*⁴⁹– a través de monografías sobre cine documental

contemporáneos (Torreiro y Cerdán, 2007), *Realidad y creación en el cine de no-ficción (el documental catalán contemporáneo, 1995-2010)* (Torreiro, 2010) y *El documental en España. Historia, estética e identidad* (Torreiro y Alvarado, 2023).

⁴⁸ Por ejemplo, MÁRGENES/WORK, el programa de desarrollo de proyectos del Festival Márgenes, en colaboración con el Festival DocLisboa, cuenta con el programa RAW de residencias artísticas centradas en el desarrollo creativo y la formación cinematográfica en el área de la no-ficción, destinado específicamente a candidatas/as de América Latina, España, Portugal o Italia. En el caso del REC o L'Alternativa, estos festivales organizan sus propios laboratorios destinados a proyectos cinematográficos que se encuentran en distintas fases de desarrollo, como son el Primer Test y el Cinema Pendent, respectivamente, por los cuales también transcurren propuestas no-ficcionales.

⁴⁹ Las distintas publicaciones pueden consultarse, e incluso descargarse, en una página únicamente dedicada a esta cuestión (Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona, s.f.).

latinoamericano y experiencias filmicas colectivas feministas, y, en segundo lugar, a partir de ensayos sobre películas o cineastas concretas y la edición de libros retrospectivos sobre la muestra (Selva y Solà, 2002; Selva y Solà, 2022). De modo que, como hemos tratado de desenmarañar, y como constata Selva, ‘los discursos cinematográficos feministas han acabado por tener *sus lugares* de exhibición específicos’ (2005: 69). Aunque para algunos académicos esta escisión sea considerada como perjudicial –‘la reivindicación debe venir por presentar festivales de cine sin etiquetas, por alejarse de los libros que diferencien por género’ (García Fernández y García Alonso, 2015: 294)–, es innegable que el documental feminista tiene, en la actualidad, muchos más espacios de exhibición de los que podría haber imaginado hace dos décadas. Por ende, lejos de significar un retroceso o que los festivales de cine especializados deban ser el único destino para los filmes realizados por mujeres, la existencia de dichas ventanas han sido y son fundamentales para las directoras, las productoras y ‘para toda la industria del cine –que en ellos descubre nuevos talentos– y para un público que reclama otras narrativas y otras voces’ (París, 2015: 309).

En estrecha relación con el impacto de la tecnología digital, Internet y la distribución de los filmes en el panorama mediático contemporáneo, también distintas plataformas de difusión de contenido audiovisual han facilitado la circulación de este tipo de prácticas audiovisuales. En este sentido, las documentalistas mujeres también se han visto beneficiadas por estos nuevos espacios, pues la llegada ‘de los servicios on-line para compartir vídeo han revitalizado el potencial que representó en su día el formato video en la realización y en la distribución para aquellas mujeres con acceso a la tecnología’ (Mayer, 2011: 21). Además, por el carácter transnacional de Internet, dichas plataformas han contribuido en la difusión del cine documental del Estado español más allá de sus fronteras. Así, estos proyectos rodados y finalizados con equipos mínimos, la mayoría de ellos considerablemente autofinanciados –o mediante la ayuda de las campañas de *crowdfunding* y/o el financiamiento de las televisiones autonómicas– y con pocas posibilidades de ser exhibidos en una sala cinematográfica, se hacen accesibles mediante plataformas de vídeo a la carta, posibilitando pantallas alternativas y otras formas de compartir con la audiencia e, incluso, fomentando una idea de comunidad (Kourelou, Liz y Vidal, 2014: 145).

En efecto, el vídeo bajo demanda a través de servidores como VIMEO, Youtube, Docsville, Tènk, Mubi o PRAGDA Stream, en el plano internacional⁵⁰, y plataformas de carácter nacional como Filmin, Movistar Plus+, HAMACA, PLAT o Mujeres de Cine VOD⁵¹, han tenido un papel capital en el recorrido de la no-ficción española. Es a partir de estas plataformas donde, de hecho, se han visionado la mayoría de los filmes que forman parte del corpus de esta tesis⁵². Visto el éxito del vídeo bajo demanda, que posibilita llegar a más públicos, especialmente aquellos que no se encuentran en las grandes ciudades o que no pueden conciliar sus horarios con los de las exhibiciones en los certámenes, incluso algunos festivales han optado por crear sus propias plataformas VOD⁵³.

Este nuevo panorama no ha sido solamente pormenorizado desde la academia, sino también auspiciado y analizado desde distintas publicaciones o medios de comunicación independientes en línea, e incluso asociaciones. Del mismo modo que algunas de las plataformas anteriormente mencionadas, estas iniciativas también han propiciado la idea de comunidad en el marco de un movimiento ‘por lo general disperso, pero muy necesitado de vínculos y aglutinadores’ (De Pedro y Oroz, 2010: 79). Este es el caso de la labor de la revista ya desaparecida Blocs&Docs (2013)⁵⁴ que se caracterizó ‘por una decidida apuesta por visibilizar tanto el feminismo audiovisual internacional como la obra documental de las

⁵⁰ Aunque otras plataformas como Netflix, HBO o Amazon Prime Video han tenido un papel esencial en la popularización de documentales y docuseries como, por ejemplo, en el *boom* del formato *true crime* o aquellos que retratan a celebridades, estas no son mencionadas en el texto principal por sus grandes diferencias con el tipo de contenido no-ficcional que se analiza en la presente investigación.

⁵¹ Como hemos indicado con anterioridad, esta última fue la plataforma que acogió el ciclo de cine ‘Si no es ahora, ¿cuándo?’, organizado en el marco del proyecto de investigación al que se vincula la presente tesis doctoral.

⁵² Además, cabe subrayar que algunas de estas plataformas tuvieron un papel fundamental sosteniendo las programaciones de distintos festivales cinematográficos españoles anteriormente mencionados, cuando estos se quedaron sin salas y sin público durante la crisis sanitaria de la COVID-19.

⁵³ Por ejemplo, el Festival DocsBarcelona alimenta y mantiene la plataforma DocsBarcelona&Me, la cual permite el visionado de todos los filmes de su programación e, incluso, el acceso a algunas de las actividades formativas y de industria del festival.

⁵⁴ Blocs&Docs, fundada por Elena Oroz y Miquel Martí, estuvo en activo desde 2006 hasta 2016 y fue la primera revista digital dedicada a la no-ficción en España. En este sentido, funcionó como plataforma de apoyo y visibilización de figuras diversas –tanto contemporáneas como clásicos olvidados–, a la par que puso en relación a distintos autores, lectores, críticos y espectadores (De Pedro y Oroz, 2010: 79).

realizadoras dentro de nuestras fronteras' (Ortega y Pousa, 2017: 303); o de la recientemente fundada Filmtopia⁵⁵, la primera página web especializada en cine hecho por mujeres en España que, con la voluntad de englobar distintos ámbitos y profesiones, 'informa, promociona i celebra l'obra de les cineastes del passat, del present i del futur' (Filmtopia, s.f.). Igualmente, la no-ficción también ha encontrado un espacio de difusión en el ámbito radiofónico con la creación de podcasts centrados únicamente en la no-ficción, como por ejemplo Docs&Talks (2022)⁵⁶, el cual ofrece contenidos como entrevistas, crónicas de festivales o retrospectivas a cineastas, poniendo un especial hincapié en la visibilidad de distintas cineastas mujeres y sus discursos feministas. Asimismo, cabe destacar el papel del asociacionismo, con iniciativas como DOCMA⁵⁷, que funciona como punto de encuentro entre cineastas y estudiosos del género documental español, y ProDocs, la Asociación de Productoras de Documentales, que aglutina más de cuarenta empresas y reivindica el peso del sector no-ficcional en el audiovisual (ProDocs, s.f.). En definitiva, este caldo de cultivo en forma de comunidad, por facilitar el acceso, la distribución y la visibilidad de sus trabajos, ha incidido positivamente en el incremento y la repercusión de mujeres cineastas en el circuito de la industria cinematográfica documental española.

Por último, aunque no por ello menos importante, la aparición de la oferta docente en cine documental ha resultado un importante elemento catalizador y diferencial en el marco del fenómeno de eclosión documental feminista en el Estado español. Con certeza, el documental no habría despegado si, a finales de los noventa, y desde algunas universidades, no se hubiesen ideado y puesto en marcha distintos programas de educación superior al respecto. Quienes lideraron esta iniciativa en el Estado español fueron la Universitat

⁵⁵ Fundada el 2023 por Marta Armengou y Núria Vidal, esta iniciativa incluye formatos tan diversos como críticas, entrevistas, reportajes, filmo-retratos o agenda, y ofrece la posibilidad de ser suscriptora para poder acceder a algunos de los contenidos o actividades que organizan.

⁵⁶ Dirigido por las valencianas Laura García e Inés Calero desde el año 2020, se encuentra disponible en distintas plataformas –Spotify, Ivoox, Google Podcasts y Amazon Music.

⁵⁷ Fundada en 2007, además de funcionar como catálogo de profesionales y ofrecer distintas ventajas a sus socios, DOCMA también organiza en Madrid los encuentros 3XDOC, unas jornadas profesionales que sirven para aunar proyectos entre profesionales del sector, bien sean españoles o extranjeros. En la actualidad –con fecha de mayo 2024–, entre sus 198 socios y socias (Docma, s.f.), se encuentran tres de las cineastas del corpus de esta tesis, Roser Corella, Raquel Marques y Sally Gutiérrez Dewar.

Pompeu Fabra⁵⁸ (UPF) y la Universitat Autònoma de Barcelona⁵⁹ (UAB), ambas catalanas, cuyas aulas y programas de máster documental se convirtieron ‘en la verdadera locomotora productiva del documental en España’ (Merino, 2023: 143). En este sentido, dichas maestrías han sido el motor formativo de muchas de las cineastas que forman parte del corpus principal de esta tesis, como por ejemplo, Carla Subirana, Carolina Astudillo, María Zafra, Nila Núñez, Inma Jiménez, Celia Viada Caso, Pilar Monsell, Elena Molina o Laura Herrero, consolidando la ciudad de Barcelona ‘en un pequeño epifenómeno’ (Torreiro, 2010: 9) del aprendizaje, la transmisión, la producción y la reflexión alrededor del cine no ficcional y arrojando un impulso en la irrupción de las mujeres en el documental producido en Cataluña (Merino, 2023: 150). 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 reconocimiento de sus trabajos en certámenes nacionales e internacionales’ (ídem, 2017: 297). Precisamente en la última y penúltima edición del Festival de Málaga, se han premiado los documentales *Les més grans* (Núria Ubach, Marta Codesido, Dubi Cano, Ulrika Andersson, 2023) y *Els buits* (Sofia

⁵⁸ En el marco del programa de la UPF, y a partir de asistir el trabajo de José Luis Guerín (*Innisfree*, 1990 o *En construcción*, 2001), posteriormente surgieron profesionales de la no-ficción considerados de segunda generación, como la directora Mercedes Álvarez (*El cielo gira*, 2004), la sonidista Amanda Villavieja (con una larga filmografía desde 2001 hasta hoy), o la productora Marta Andreu (*Cuchillo de palo*, 2010 –dirigida por Renate Costa–). Por su parte, se puede decir que Joaquim Jordà (*Mones com la Becky* –junto a Núria Villazán–, 1999 o *De nens*, 2003) apadrinó el trabajo de cineastas como Isaki Lacuesta (*Cravan vs Cravan*, 2002 o *Entre dos aguas*, 2018), Ariadna Pujol (*Aguaviva*, 2006) y Carla Subirana (*Nadar*, 2008, *Volar*, 2012), o de la guionista Laia Manresa y el montador Sergi Dies (*Morir de dia*, 2010). Sin embargo, pasados los años, se distinguen ya cineastas de tercera generación en la esfera de este proyecto formativo, como los también exalumnos Neus Ballús (*La plaga*, 2010), Eva Vila (*Bajará*, 2013), Pilar Monsell (*África 815*, 2014), Maite García (*Cartas a María*, 2016), Oliver Laxe (*O que arde*, 2019), Elena Molina (*Laatash*, 2019), Laura Herrero (*La mami*, 2019), o Celia Viada (*La calle del agua*, 2020).

⁵⁹ Entre los trabajos producidos en el marco del máster de la UAB, o realizados por exalumnos y colaboradores de distintas generaciones, encontramos *Ivan Z* (Andrés Duque, 2004), *De función* (Jorge Tur, 2006), *Lo que tú dices que soy* (Virginia García del Pino, 2007), *No tiene sentido... estar haciendo así todo el rato sin sentido* (Alejandra Molina, 2007), *La madre que los parió* (Inma Jiménez, 2008), *De monstruos y faldas* (Carolina Astudillo, 2009), *Memorias, norias y fábricas de lejía* (María Zafra, 2011), *Pepe, el andaluz* (Alejandro Alvarado y Concha Barquero, 2012), *Lo que dirán* (Nila Núñez, 2017) o *Les més grans* (Ulrika Andersson, Marta Codesido, Núria Ubach y Dubi Cano, 2023).

Esteve, Isa Luengo, Marina Freixa Roca, 2024), dos trabajos dirigidos por un grupo de cineastas mujeres y noveles que han sido formadas en el seno de estos másteres.

En consecuencia, nos aventuramos a afirmar que la clave del éxito en las propuestas formativas del binomio UPF-UAB es que, a pesar de sus diferencias⁶⁰ y lejos de competir, ambas se han sabido complementar, a través de distintas aproximaciones metodológicas que, como resultado, han posibilitado el acceso de las profesionales mujeres en la industria y han contribuido en la riqueza, evolución y diversidad de las cineastas y del cine documental español de los últimos veinte años. Asimismo, en la última década se han multiplicado exponencialmente los programas formativos en cine documental en distintos espacios, reglados y no reglados, herederos de esta tradición⁶¹. A pesar de todo lo anterior, al observar el crecimiento y la existencia de numerosas confluencias entre el cuerpo docente de unas y otras propuestas, nos preguntamos si la embriaguez del *boom* documental ha beneficiado una sobresaturación en la oferta formativa de un sector que, lamentablemente, sigue precarizado. Teniendo en cuenta que encontramos, de forma repetida, a numerosas profesionales de la no-ficción en las filas de dichos programas formativos, entendemos que estos se han convertido hoy en un recurso económico importante a la hora de seguir

⁶⁰ Resulta lógico que los másteres de la Universitat Pompeu Fabra y de la Universitat Autònoma de Barcelona quisieran diferenciarse ya en sus inicios, teniendo en cuenta la concurrencia en la oferta educativa en documental creativo surgida simultáneamente en dos de las grandes universidades públicas de la capital catalana, dando lugar a ‘sistemas de producción radicalmente distintos pero todos ellos incluidos en el mismo marco de renovación del cine documental’ (Viveiros y Català, 2010: 139). Así, cada proyecto educativo tomó itinerarios, aunque paralelos, un tanto dispares, especialmente en lo que refiere a sus metodologías docentes y a su acceso y relación con la industria. Para explorar más detenidamente estas diferencias, aconsejamos la lectura de algunos de los trabajos referenciados en la bibliografía (Balló, 2010; De Pedro y Oroz, 2010; Viveiros y Català, 2010; Castanon, 2010; Comella Dorda, 2013).

⁶¹ Por mencionar solo algunos, en Barcelona encontramos másteres en documental en la Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC) o en la Escola de Cinema de Barcelona (ECIB), además de cursos o talleres de especialización en la Escuela Libre Date Cuenta o en el Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison. Precisamente este último, durante años acogió el LabFemDoc, una mentoría de cortometrajes documentales en el que participaron como docentes cineastas como Belkis Vega, Carla Simón, Neus Ballús o Diana Toucedo y, recientemente, ha anunciado ‘9 meses’, un laboratorio feminista de acompañamiento a la escritura para proyectos documentales que comenzará en junio de 2024 y que, impartido por la guionista y cineasta Laia Manresa, tiene como objetivo favorecer la conciliación y un acceso horizontal en la profesión, además de la singularidad de ser una propuesta gratuita que incluye un espacio de juego y cuidados para las participantes que tengan personas a cargo. Posteriormente, también en Madrid, han aparecido formaciones que se han preocupado por ofrecer herramientas a todos aquellos que podían mostrar interés en este macrogénero. Algunas de estas son la Diplomatura en Cine Documental de la ECAM, o los másteres que ofrecen la Universidad Carlos III y el Instituto del Cine Madrid.

desarrollando sus carreras, tal y como confirma la realizadora y docente en el máster de la UAB, Virginia García del Pino, refiriéndose a sus fuentes de financiación a la hora de desarrollar sus películas: ‘las privadas las he puesto yo, arriesgando mi dinero, que consigo trabajando, dando clases [...] casi todos los cineastas que conozco también dan clases en escuelas de cine’ (Quílez y Araüna, 2021: 123).

Finalmente, la última arista a destacar en el plano educativo es el carácter transnacional que han adoptado algunas trayectorias formativas de esta generación de documentalistas españolas en las últimas décadas. Seguramente no sea casualidad que algunas de las directoras de los documentales que forman parte del corpus de la presente tesis, hayan complementado sus formaciones con experiencias educativas y profesionales en el extranjero. Por ejemplo, Roser Corella, Irene Gutiérrez o Joana Pimenta, además de Miguel G. Morales –co-director, junto a Silvia Navarro, de *De los nombres de las cabras* (2019)– han pasado por las aulas de la Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV) de San Antonio de los Baños en Cuba. Otras cineastas, como Heidi Hassan o Patricia Fernández, han hecho el camino a la inversa: se graduaron en la EICTV y más tarde continuaron formándose en la ESCAC o en la Haute École d’Arts Appliqués (HEAD) de Suiza. También en América del Sur, han seguido formándose, por ejemplo, Lorena Cervera con el Diploma en Documental de Creación de la Universidad del Valle en Colombia y Cláudia Varejão en la Academia Internacional de Cinema de São Paulo (AIC). Asimismo, Virginia García del Pino y Laura Herrero tienen una estrecha vinculación con el panorama audiovisual mexicano. Igualmente, el máster de la UAB ha formado a cineastas como la chilena Carolina Astudillo o las mexicanas Alejandra Molina y Gabriela Domínguez Ruvalcaba, caracterizándose como un espacio de educación y pensamiento que establece estrechos vínculos con Latinoamérica (Ortega y Pousa, 2017: 297). Por mencionar solo otros ejemplos, Sally Gutiérrez ha llevado a cabo un programa de máster en los EEUU, mientras que Filipa César y Catarina Laranjeiro lo han hecho en Alemania, Salomé Lamas en Holanda y Alba Sotorra ha realizado formaciones sobre escritura de guion y dirección documental en el marco de festivales internacionales de no-ficción como el Berlinale Talent Campus, el Dok.Incubator o el IDFA Academy. Por ende, la transnacionalidad de dichas trayectorias formativas y profesionales ha influenciado en la reciente producción documental feminista española, no solo en su alcance, sino también en sus narrativas. Lo

anterior es relevante porque, salvo escasas excepciones⁶², con anterioridad el cine de no-ficción español había resultado un tanto ensimismado, es decir, no se había aventurado con frecuencia en abordar realidades fuera de sus fronteras (Oter y Gual, 2023: 384). Así, consideramos que el impacto del carácter internacional de las trayectorias formativas en las cineastas contemporáneas se refleja en un creciente interés por un mundo globalizado y una preocupación por continuidades entre pasado y presente –así como seguramente la exploración de la co-producción como fórmula de financiación y supervivencia–, que experimenta el cine de no-ficción feminista español en la última década, tal y como trataremos de reflejar especialmente en dos de los artículos compendiados de la presente investigación.

En definitiva, con un apogeo de casi ya dos décadas de antigüedad, sin lugar a dudas, el documental hoy ‘vive su eclosión definitiva’ (2023: 14), según destacan Casimiro Torreiro y Alejandro Alvarado en la introducción de su libro colectivo⁶³ publicado recientemente, ‘alcanzando una madurez en sus propuestas y posicionándose como punta de lanza de la renovación e innovación del lenguaje cinematográfico’ (ídem). En el carácter ‘triplemente periférico’ y precarizado, pero también resiliente y perspicaz, de este nuevo panorama donde ciertamente se enmarca el cine de no-ficción feminista y postcolonial de la última década que nos hemos propuesto investigar, se encuentra la base de su paradójica fortaleza: aunque no genera beneficios económicos sustanciales, ‘injects a non-quantifiable dose of cultural capital into the ailing body of Spanish cinema’ (Kourelou, Liz y Vidal: 2014: 146). En resumidas cuentas, como hemos tratado de ordenar, este capital cultural alrededor del cine de no-ficción se enraíza a partir de cuatro vasos comunicantes –el aumento en la producción y la libertad creativa de las mujeres en este macrogénero, la *revolución* digital, un circuito rizomático en forma de sostén y el impulso de distintas opciones formativas–, en

⁶² Por ejemplo, el documental colonial que justificaba la acción militar española ya antes incluso de la dictadura primorriverista (Elena, 2010: 19-23), o los documentales filmados por exiliados antifranquistas que cuestionaron el colonialismo y defendieron la solidaridad entre pueblos como *Portogallo, paese tranquillo e I tupamaros ci parlano* (ambos de Joaquim Jordà, 1969), o bien un filme inacabado que Jacint Esteve rodó en Mozambique para criticar la represión colonial de la dictadura portuguesa (Riambau y Torreiro, 1993: 333).

⁶³ *El documental en España. Historia, estética e identidad* (2023) es el más reciente compendio de ensayos sobre cine documental español en el que participaban numerosos académicos de distintas Universidades españolas, especialmente reconocidos en este campo de estudio.

un terreno que, a pesar de estar lejos de una plena igualdad, permite oportunidades a unas nuevas, plurales y más dialógicas miradas y voces. Así, el fenómeno expansivo de las mujeres en el plano de lo real ha encontrado en la reciprocidad con las pequeñas televisiones, instituciones académicas, centros artísticos, festivales cinematográficos, asociaciones, proyectos independientes, Internet y públicos cada vez más segmentados, un fértil espacio a lo largo de toda la Península. Con mayor o menor efusión, preocupaciones y posibilidades económicas, pero remando en la misma dirección y con resultados efectivamente visibles, los cuatro factores desplegados en la presente y breve cartografía – y, seguramente, algunos otros menores que, sin quererlo, habremos pasado por alto– han sabido detectar en esta eclosión y giro una oportunidad. De este modo, todos los agentes anteriores han estimulado y acompañado a las documentalistas a realizar un cine de no-ficción feminista español que no es solo una suma desencajada de dichas categorías, sino que, recuperando la reivindicación que Selva y Solà profirieron hace más de dos décadas (2002), es asimismo el cine por antonomasia⁶⁴.

⁶⁴ Nos referimos a la reclamación ya mencionada en la *Introducción*: ‘El cine de mujeres no es sólo cine de mujeres sino que es el cine’ (2002: 19).

5. Compendio de publicaciones

Relación de publicaciones incluidas en este apartado:

FONOLL-TASSIER, Anna; QUÍLEZ ESTEVE, Laia y ARAÛNA BARÓ, Núria (2022). Miradas descentradas. Nuevas tendencias en el documental español feminista. En R. Arnau, T. Sorolla y Marzal J. (Eds.), *Más allá del documento. Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo*, 199-222. Valencia: Tirant Lo Blanch Humanidades.

FONOLL-TASSIER, Anna; ARAÛNA BARÓ, Núria y QUÍLEZ ESTEVE, Laia (2022). “Postcolonial feminism and non-fiction cinema: gendered subjects in Alba Sotorra’s war documentaries”. *Feminist Media Studies*, 23 (6): 2646-2662. doi: 10.1080/14680777.2022.2079701

FONOLL-TASSIER, Anna (en prensa). Imágenes como cicatrices: cineastas mujeres que disputan y ensamblan el archivo colonial de España y Portugal. En A. M. Mejón, A. Gil Vázquez y E. Ortega Oroz (Eds.), *Mujeres y cine en Iberoamérica*. Berlin: Peter Lang.

5.1. Primera publicación

‘Y veo otra forma de narrar

Y veo otra forma de acercarse

Y veo otra forma de acariciar

Y veo otra forma de amar el mundo

Y veo una mujer, a lo lejos...

Veo una mujer que se acerca y me susurra al oído que sí, que sí se pueden contar millones de historias, que pueden ser ciertas, falsas, verdaderas, reales, ficticias, tramposas, lúcidas, delicadas, bellas y terriblemente atroces. Sí se puede. Y si decimos que hay un montón de cosas, las creamos. Y si las que estamos aquí, frente a este texto, soñamos que podemos tocarnos de otro modo, desnudas, nos tocamos en el mismo sueño o en la realidad. Así lo hiciste.’

«Sólo nos queda el cuerpo», de Diana Toucedo, en *Una familia en Bruselas* (Chantal Akerman, 2020 [1998]: 73)

‘Alors quand Michel bidule me dit que je suis trop évoluée pour une Africaine, je ne comprends pas très bien la phrase. Encore moins, quand il juge bon de rajouter que cela pourrait un jour me jouer des tours. Par curiosité –et par irritation aussi, un peu, je dois l’avouer, je lui demande ce qu’il veut dire par là. [...] Michel ne parlait pas de moi, mais de l’idée qu’il se faisait de moi. Des femmes africaines. Des femmes blanches. Et de nous toutes. De la façon dont nous devrions nous comporter pour être de «vrais» femmes. Et visiblement je ne rentrais pas dans les cases. Et pour toutes ces raisons, l’avis de Michel m’importait peu.’

Axelle Jah Njiké en *Journal intime d’une féministe (noire)* (2022: 87-88)

Miradas descentradas.

Nuevas tendencias en el cine documental español feminista⁶⁵

Anna Fonoll Tassier, Laia Quílez Esteve

y Núria Araüna Baró

Universitat Rovira i Virgili

Introducción: retomando el debate sobre feminismo y no-ficción

En su ensayo seminal del feminismo audiovisual *Women's Cinema as Counter-Cinema*, Claire Johnston (1973) advertía que el cine de no-ficción tenía que ser observado como una mediación, en lugar de un registro neutro de la realidad, puesto que la “verdad” de las opresiones no puede ser capturada en la película con la presunta inocencia de una cámara, sino que se articula discursivamente en un entramado audiovisual dispuesto desde una posicionalidad concreta. A lo largo de la historia del macrogénero documental, las cineastas se han preguntado sobre las múltiples categorías y periferias que atraviesan y constituyen al ser humano, así como sobre la intervención de la cámara en la articulación de estas identidades. Tal vez por el hecho de revisar su posicionalidad, las mujeres cineastas, acostumbradas a los márgenes de una industria como la cinematográfica, hayan ocupado el espacio documental para producir *contrahistorias* y mundos alejados de la mirada patriarcal, sin renunciar a la contradicción ni a la crítica de la pseudo transparencia de este tipo de cine. Ahora bien, precisamente este lugar periférico —en el que hay que pagar, según Selva, un “peaje de invisibilidad” (2005, p. 66) por la falta de atención recibida— también ha ofrecido a las documentalistas el reverso de una amplia libertad creativa.

En España, el cambio de milenio llevó a la eclosión de las formas documentales de experimentación y de autoría, como el ensayo y los formatos basados en la subjetividad.

⁶⁵ Este artículo ha sido realizado bajo el programa de doctorado en Antropología y Comunicación de la Universitat Rovira i Virgili y ha recibido el apoyo de los proyectos “Articulaciones del género en el documental español contemporáneo: una perspectiva interseccional” (PGC2018-097966-B-I00), del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades; y “Memoria audiovisual del feminismo español (1975-2020)”, de la Fundación BBVA (Beca Leonardo).

Tras la crisis económica de 2008, que paralizó algunos de los circuitos del documental experimental, la desafección política y el malestar social para con los relatos oficiales propiciaron un buen caldo de cultivo para la proliferación de un cine más político y contestatario (Araüna & Quílez, 2018). A partir de 2013, y en medio de las peores consecuencias de la recesión económica, el feminismo español se rearticuló junto a movimientos de protesta como el 15M, reforzando su vertiente interseccional y dando como resultado de su acumulación de fuerzas la huelga masiva de trabajo y de cuidados de 2018. El audiovisual, y en especial la no-ficción, no han sido terrenos ajenos a este contexto. La revitalización de los movimientos feministas y sus solidaridades transnacionales han auspiciado la recuperación de los debates sobre cine feminista que se inauguraron en los años setenta del siglo XX (por ejemplo, en Mulvey, 1975; o Johnston, 1973). Esta emergencia de planteamientos activistas ha coincidido con la relativa accesibilidad a la producción audiovisual, posible gracias a la digitalización y democratización de los equipos de registro y edición.

Dicho proceso ha ido a la par con la incorporación de mujeres en la dirección documental. A fecha de hoy, no son pocos los nombres que en España están llevando a cabo una continua labor filmica. Destacan los proyectos de María Ruido, Carolina Astudillo, Francina Verdés, Virginia García del Pino, Carla Subirana, Mercedes Álvarez, Ariadna Pujol, María Zafra, Maite García Ribot, Alba Sotorra, Susana Koska, María Cañas, Neus Ballús, Quiela Nuc, Zoraida Roselló, Anna Giralt, Lola Mayo, Nila Núñez, Celia Viada Caso, Pilar Monsell, Diana Toucedo, Margarita Ledo, Xiana do Teixeiro, Sally Gutiérrez Dewar, Roser Corella, Anna Petrus o Ingrid Guardiola, solo por mencionar algunas. Anteriores a estas documentalistas en activo, cabría destacar la estela dejada por directoras pioneras, como Josefina Molina, Helena Lumbreras y Cecilia Bartolomé, entre otras, quienes durante la Transición convirtieron el documental en una forma de cuestionar la sociedad española heredada del franquismo, contribuyendo así a configurar un modelo de cine político y feminista.

A lo largo de las páginas que siguen, prestaremos atención a algunas de las películas documentales que en España han tratado de aprehender, en fondo y forma, las inquietudes y reivindicaciones del feminismo, entendido este como uno de los movimientos sociales con

mayor capacidad de movilización nacional y transnacional de la última década. Por la amplia eclosión del cine documental con perspectiva de género y la exhaustividad de las cuestiones que ha abordado, este capítulo sólo puede trazar algunas líneas argumentales en torno al fenómeno. Con este fin, hemos estructurado el texto en tres grandes bloques, que abordan, respectivamente, tres áreas temáticas de la agenda feminista aplicadas a la práctica documental contemporánea en España; éstas son la de la memoria, la de las maternidades, y la de la decolonialidad. Para cada una de estas cuestiones, hemos querido observar las estrategias audiovisuales que se ponen en juego para conjugar una mirada deliberadamente activista y comprometida con la igualdad de género y la interseccionalidad. El incisivo cuestionamiento de la sociedad patriarcal que produce y reproduce discriminaciones y desigualdades de género se vehicula en estos metrajés mediante nudos argumentales, estrategias discursivas y estilos muy diversos, si bien en todos ellos subyace una necesidad parecida: la de pensar políticamente la vida cotidiana y sus herencias naturalizadas, y de hacerlo desafiando tanto los modos de representación dominantes (Guillamón, 2015), como las jerarquías en los procesos de trabajo (Selva, 2005).

La mirada arqueológica. Testimonios, archivos y subjetividades en la construcción de memorias audiovisuales feministas

En su libro *Tierra de mujeres*, una mirada íntima y familiar sobre el papel no reconocido, aunque fundamental, de las mujeres en el medio rural, María Sánchez (2019) reivindica la acción de detenerse en los márgenes —esto es, “en los marquitos que cuelgan en las casas de nuestras abuelas y nuestras madres”— para descubrir las genealogías que, pese a estar ahí, han quedado sepultadas por el polvo de una historia copada por referentes masculinos. Ante esta falta, Sánchez apuesta por un trabajo constante (y colectivo) de recuperación de aquello que quedó en la sombra, para así llegar a una narrativa que tenga en cuenta y visibilice “a las que no se nombraron”, a las que, pese a tener voz, “no se oyen porque no hay espacio ni altavoz posible para ellas” (2019, p. 22). Por su parte, y en este caso desde el mundo novelesco, en *pequeñas mujeres rojas* Marta Sanz (2019) da vida a Paula Quiñones, una mujer que destina su tiempo, su cuerpo e, incluso, su vida a escarbar en los vacíos y silencios de la Historia, participando en las labores arqueológicas que se llevan a cabo en un pequeño pueblo español que sigue escondiendo en cunetas y fosas comunes a hombres y mujeres

represaliados durante la Guerra Civil y la posguerra. “Nosotros somos los niños perdidos y las mujeres muertas: puede que Paula nos ayude a crecer. Crecer es saber cómo te llamas porque lo dice la losa que te han echado encima” (Sanz, 2019, p. 14), reivindican desde el más allá ésas a quienes la violencia les arrebató la vida y la palabra.

Este tenaz trabajo arqueológico, que incorpora afectos y filiaciones no sólo biográficas, sino también políticas, está presente en algunas películas documentales dirigidas por mujeres que recientemente se han producido en España. En ellas las cineastas hurgan en el pasado de modo metafórico —ya que su labor saca a la luz historias soterradas por el peso de lo instituido—, pero también de manera literal —pues en muchos casos recurren al archivo y a la voz del testimonio que, como los huesos, revelan, una vez inspeccionados, verdades y violencias a primera vista invisibles—. En ocasiones desde una declarada mirada subjetiva, incluso autobiográfica, estos trabajos convierten el relato íntimo en un espacio de reconocimiento y reflexión, desde el cual la espectadora puede empatizar y saberse parte de un decir y de una acción que se toman colectivas. Se trata de propuestas filmicas que ponen en el centro las experiencias femeninas que habitaron un pasado de violencias institucionales, ideológicas y de género, y que lo hacen interpelando esa vivencia dolorosa desde un presente todavía falto de respuestas, reparaciones y memorias (Quílez, 2016).

Una de las estrategias más comunes que atraviesa buena parte de los documentales de memoria con perspectiva de género es el recurso profuso a la voz testimonial, entendida ésta como “práctica de visibilización políticamente significativa” (Picornell, 2002: 24), y por tanto dotada de una dimensión de responsabilidad para con la “otra verdad” de los hechos. Si bien el testimonio oral sigue siendo un pilar protagónico del cine de memoria —en tanto que éste se fundamenta mayoritariamente en la interacción, mediante la entrevista, entre el o la cineasta y el sujeto filmado—, las mujeres siguen teniendo una presencia minoritaria en los ejercicios de recuperación histórica, especialmente si se desarrollan en los cauces de la memoria oficial, el positivismo historiográfico y las narrativas fraguadas bajo el auspicio de las grandes corporaciones mediáticas y el cine hegemónico, tradicionalmente dominado por los hombres (Quílez & Araña, 2017). En el cine documental contemporáneo hallamos algunas excepciones que quiebran estas hegemonías; excepciones en las cuales el testimonio de las mujeres —o de los familiares de aquellas que resistieron los embates del régimen

dictatorial— alza la voz para hacerse ese hueco en la memoria colectiva (y en la historia) que Sánchez y Sanz reclamaban en, respectivamente, *Tierra de mujeres* y *pequeñas mujeres rojas*. Así, estos relatos que apelan a los márgenes —porque es desde ellos que reivindican su lugar en un centro todavía patriarcalizado—, abarcan gran parte del metraje de películas como *Mujeres en pie de guerra* (Susana Koska, 2004) —filme coral que significa y distingue la vida de seis luchadoras republicanas, todas ellas supervivientes de la guerra y la posguerra—, *Las silenciadas* (Pablo Cés, 2011) —película que libera de la mordaza a un grupo de mujeres que formó parte de la guerrilla gallega antifranquista—, *Guillena 1937* (Mariano Agudo, 2013) —largometraje que, mediante el relato de los familiares de las víctimas, desempolva del olvido el fusilamiento, en 1937, de diecisiete mujeres del municipio sevillano que da nombre a la película—, *La madre sola* (Miguel Paredes, 2010) —relato poliédrico que desgrena las penalidades que tuvieron que sufrir las madres solteras en una sociedad marcada por los imperativos conservadores del nacionalcatolicismo—, o *La isla de Chelo* (Odette Martínez-Maler, Ismael Cobo y Laetitia Puertas, 2008) —un documental que pone en escena el testimonio demoledor de Consuelo Rodríguez López, una guerrillera gallega antifranquista de los años cuarenta y cincuenta. En todas ellas, es la voz de las mujeres o de sus familiares la que atraviesa la narrativa documental, supliendo desde el espacio cinematográfico la desconsideración que, en la historiografía acerca de la Guerra civil y el franquismo, han sufrido las experiencias de lucha y resistencia femeninas (Nash, 1999).

Sin embargo, esta acción de alimentar una memoria feminista del pasado a partir de la recuperación de las vidas y luchas de mujeres resistentes, puede vehicularse más allá del testimonio. Así, y desde una práctica cinematográfica más reflexiva, ensayística e incluso experimental, hallamos algunas películas que convierten el montaje de material de archivo de índole diversa en la técnica por excelencia para aprehender las ausencias que fundan estas producciones audiovisuales (Cadenas Cañón, 2019: 75). Una de las filmografías más paradigmáticas en este sentido es la de Carolina Astudillo, nacida en Santiago de Chile en 1975, pero afincada desde hace años en Barcelona. Gran parte de sus documentales se asienta en la incorporación de películas domésticas que ella remonta para otorgarles una lectura de género que ponga en evidencia la complicada situación de las mujeres, ya sea en la guerra y la posguerra —como ocurre en *El gran vuelo* (2014) o en *Canción a una dama en la sombra* (2021)—, ya sea en la España de los años ochenta y noventa del pasado siglo —como

así sucede en *Ainhoa, yo no soy esa* (2018). Mediante el recurso intensivo de la técnica del *found footage* o metraje encontrado, en sus documentales de 2014 y 2021, Astudillo rastrea, recupera y resignifica el papel histórico, social y político de unas experiencias (y resistencias) femeninas y feministas en la guerra civil y el franquismo, que en *El gran vuelo* se concentran en la figura de la militante comunista Clara Pueyo Jornet —exiliada en Francia y luego encarcelada por su labor clandestina en la reestructuración del PSUC. El documental se estructura mediante la voz en off de un narrador omnisciente y a través de la lectura en voz alta de cartas personales, en su mayoría escritas y firmadas por Pueyo, quien en ese espacio de reflexión y autoconocimiento expresa su ideología, sus miedos e ilusiones e, incluso, la soledad e injusticias que, como mujer, tuvo que sufrir en sus años de lucha antifranquista. En *Canción a una dama en la sombra* estas experiencias de mujeres sufrientes pero resistentes quedan encarnadas en la historia de la cuñada de Clara, quien vivió la posguerra trabajando y, cual Penélope, esperando en vano a un marido —Armand Pueyo— que, primero desde el exilio y luego desde Mathausen —donde moriría asesinado— le fue escribiendo unas cartas que ella, después, leía a sus hijos. Escrituras del yo, relatos desde lo íntimo y personal, estas voces de tono casi fantasmal —pero con las cuales, y desde el presente, Astudillo dialoga— permean, también, *Ainhoa, yo no soy esa*. Dejando tras su muerte un voluminoso conjunto de diarios personales y fotografías y películas caseras, Ainhoa Mata Juanicotena —una mujer que se suicidó a los 34 años de edad— protagoniza *post-mortem* un documental en el cual lo íntimo se articula tanto mediante la voz poético-ensayística de Astudillo, como a través del propio testimonio de la mujer malograda, a quien la documentalista nunca conoció. La dimensión histórica que adquiere el diario de Ainhoa —histórica porque forma parte de una genealogía de otras mujeres que sólo en ese espacio de construcción textual de lo íntimo pudieron liberarse de las imposiciones del patriarcado (Torras, 2001)— es precisamente aquello que convierte las cintas domésticas de la familia en un retrato sociológico (y alternativo) de la España de los años ochenta y noventa del siglo XX.

Un ejercicio similar al que desarrolla Astudillo en los dos largometrajes anteriormente mencionados, lo hallamos en *La Calle del Agua*, un documental estrenado en 2020 en el que su directora, Celia Viada Caso, exorciza una de las muchas “historias pequeñas, las que ya no se cuentan” —como ella misma, en off, declara al principio del filme— para poner de

relieve los sesgos y vacíos de la memoria oficial. En este caso, la documentalista recupera del olvido la historia de Benjamina Miyar, una fotógrafa y relojera nacida en 1888 en Corao, un pequeño pueblo asturiano, y quien durante la guerra y la posguerra fue torturada y encarcelada en varias ocasiones por dar cobijo a los maquis y colaborar con la resistencia antifranquista. Mediante el testimonio indirecto de familiares y vecinos —indirecto porque algunos aparecen brevemente en pantalla, pero en ningún momento los vemos en la acción de testimoniar—, y sobre todo a través del trabajo con material de archivo conformado por películas caseras y algunas de las fotografías tomadas por la propia Miyar, Viada Caso trenza un relato reflexivo sobre la biografía de una mujer pionera y revolucionaria que, quizás por ello, en el pasado fue vista como una “bruja, una roja, una rara”, y en el presente apenas como un fantasma que nadie puede (ni quiere) recordar. Película resultante del Máster en Documental Creativo de la Universitat Pompeu Fabra, y valedora de siete premios en el 58º Festival de Cine de Gijón, *La Calle del Agua* se nos ofrece, de manera parecida a *El gran vuelo*, *Ainhoa, ya no soy esa* y a *Canción a una dama en la sombra*, como un audaz homenaje a todas las mujeres desterradas a los márgenes de la historia, y cuyo legado nos reclama, en forma de imagen, epístola, diario íntimo, o simplemente recuerdo borroso, que las miremos de otra forma y que les hagamos justicia. Los tres documentales, por tanto, sobresalen porque reactivan una lectura feminista del pasado mediante la recuperación de materiales de archivo que funcionan como espacios de visibilización de situaciones y realidades discriminatorias para con los sujetos mujer; espacios, en definitiva, que hacen presente aquello que fue borrado y convertido en ausencia por el poder, la represión, los prejuicios y los imperativos de género.

Finalmente, y para cerrar este breve repaso por algunas de las estrategias utilizadas para rescatar el papel de las mujeres en el pasado reciente de España, cabe mencionar aquellos documentales declaradamente performativos que, desde la primera persona del o la realizadora, parten de la vivencia del trauma y las desigualdades de género sufridas en el seno familiar para reflexionar sobre los efectos que tales experiencias siguen habitando en sus respectivos presentes democráticos. Así, *Nadar* (Carla Subirana, 2008) se presenta como un largometraje que pivota alrededor de la transmisión transgeneracional de la memoria, del retrato familiar y de la búsqueda identitaria. Aquí, sin embargo, la incorporación de testimonios no se justifica por la información que puedan aportar sobre la trayectoria

militante y/o política del desaparecido, sino que su presencia cobra sentido precisamente porque inciden en la vida cotidiana, sentimental y familiar de ese ‘íntimo extraño’ en que, en este caso, se ha convertido el abuelo de la cineasta, fusilado en 1940 por las fuerzas franquistas. Subirana quiere y necesita saber qué sucedió exactamente con esa ausencia que marcó, y sigue haciéndolo, una familia conformada únicamente por mujeres sufrientes y al mismo tiempo luchadoras: su abuela —víctima del Alzheimer—, su madre —a quien a lo largo del documental diagnostican demencia presenil—, y la propia documentalista —la única de la familia que puede recoger los restos de una memoria líquida y en acuciante proceso de desaparición, similar y equiparable al silencio colectivo que pesa sobre las víctimas de la dictadura (Hatzmann, 2014: 300). También en *La madre que los parió* (Inma Jiménez, 2008) hallamos la misma tenacidad en ese trabajo incansable por desvelar secretos familiares y poner fin a olvidos colectivos. En este mediometraje, Jiménez toma la cámara para entrevistar a su padre y sus cuatro tíos, con el fin de arrojar luz al turbador álbum de fotos que hereda tras la muerte de su abuelo. Allí la cineasta descubre un conjunto de instantáneas en las que el rostro de una mujer aparece sistemáticamente recortado. Se trata de su abuela paterna, condenada, en la España de los años sesenta, a cumplir dos años y medio de prisión tras ser acusada de adulterio. El posicionamiento de los testimonios masculinos respecto al “crimen” cometido por su madre difiere de manera clara de las declaraciones de las tías: mientras que los primeros abjurán de quien les dio la vida, tachándola de traidora y casquivana, las hijas —quizás, precisamente, por su misma condición de género— empatizan con su madre, reconociendo que sufrió maltratos por parte de su marido, repudio social y, finalmente, el castigo penal de un sistema férreamente patriarcal y despótico para con aquellas que disientían de lo hegemónicamente establecido.

Bien sea desde la consideración de testimonios cuyo relato subraya figuras olvidadas pero no por ello políticamente menos trascendentes; bien sea desde el recurso a un material de archivo que esconde desigualdades atávicas; bien sea, finalmente, desde una primera persona que pregunta, requiere y cuestiona las versiones de la historia que por defecto nos han venido dadas, todos los documentales mencionados en este apartado tratan de poner sobre la mesa otras formas de leer el pasado que permitan situar en su justo lugar las voces, rostros y contribuciones de esas “pequeñas mujeres rojas” a quienes tanto debemos.

Desnaturalizando la mirada maternal:

un cine para repensar los cuidados y los trabajos asignados a las mujeres

Uno de los empeños del cine feminista ha sido desarticular los esencialismos que naturalizan los roles de género para, de esta forma, sustentar las desigualdades. En este sentido, la atribución de los trabajos reproductivos y de los cuidados a las mujeres dentro de la denominada “división sexual del trabajo” ha sido uno de los mecanismos principales identificados desde el feminismo para la explotación de uno de los géneros en favor del otro y de la reproducción del capital. Los trabajos de los cuidados y reproductivos, que han sido útiles también para apartar a las mujeres del espacio público, han tenido una insuficiente consideración —algo que se refleja en su baja remuneración, cuando la hay—, y han pasado como un deber incorporado a las vidas cotidianas que se hace por amor o por vínculo, terrenos en los que las mujeres se supondrían naturalmente bien dotadas. El cine, siguiendo la tradición de las artes visuales, ha sido central en la perpetuación de estos imaginarios que han asociado lo femenino al amor incondicional (Hope y Jeláca, 2018). En las representaciones culturales, la figura de la madre ha condensado, de alguna forma, este cúmulo de significados en torno al amor, el cuidado y la entrega, culminación de la femineidad normativa. Como indica Blanca Valladares, “el futuro de una mujer está determinado por su anatomía, no tiene otra forma de crear y proyectarse hacia el futuro, que gestando y criando hijos” (1994, p. 67). Esta orientación cultural ha supuesto un espacio contradictorio para los feminismos. De una parte, la maternidad o la representación de la “mujer-madre” ha sido vista como un dispositivo de control y de transferencia de trabajo no remunerado de las mujeres hacia los hombres; y, de otra, ha sido considerada como un acervo que prueba lo crucial de los roles femeninos para el sustento del vínculo social y, por lo tanto, la necesidad de extrapolar la esfera de lo femenino al conjunto de la humanidad; en síntesis, de priorizar y redistribuir los cuidados (Esteban, 2019). Esta preocupación se acentúa con los efectos de la “desigualdad temporal” entre mujeres y hombres, generada por el hecho que ellas tienen que asumir dobles jornadas cuando, como sucede en las sociedades contemporáneas, participan también de la denominada “esfera productiva”. Esta es precisamente la situación de las mujeres cineastas, muchas de las cuales han expresado relaciones complejas con la maternidad, viéndose abocadas a dejar o postergar su trayectoria creativa o siendo penalizadas por la industria (Liddy y O’Brien, 2021). De

hecho, en los últimos años, las documentalistas españolas han indagado en la encrucijada que, en el contexto contemporáneo, suponen la procreación y la crianza, a menudo desde una posición, la propia, particularmente tensa, por la precariedad de la industria audiovisual española —u otros espacios de creación desde los que se producen documentales, como el arte o la universidad—, la dedicación que exige a las mujeres, y la escasez de ayudas estatales a las madres trabajadoras. Esta preocupación se destila en el delicado acercamiento de Raquel Marques al proceso de gestación de su amiga Bea, en el documental *Tiempos de deseo* (2020), filmado en una casa en la que la protagonista reflexiona y sufre la experiencia del cambio de identidad que le supondrá su nuevo estatuto de madre. También en *Singled Out* (2017), Mariona Guiu y Ariadna Relea acompañan y escuchan a mujeres jóvenes que ven truncada su aspiración de vivir en pareja y reproducirse, principalmente por la dificultad de compaginar una relación y la crianza con sus empleos y estilos de vida. En este capítulo, sin embargo, nos centraremos en piezas que, como *Mater Amatísima* (María Ruido, 2018), *A Media Voz* (Heidi Hassan y Patricia Fernández, 2020), o el documental a la vez lineal y proyecto interactivo *[m]otherhood* (Inés Peris Mestre y Laura García Andreu, 2018), cuestionan ideas preconcebidas en cuanto a la maternidad y los cuidados, y nos permiten un acercamiento múltiple a la cuestión, también desde formas audiovisuales muy disímiles —revisando imaginarios, jugando con nuevos formatos, y estableciendo una correspondencia íntima que permite entrecruzar experiencias singulares, pero destacando sus rasgos comunes—. Estas estrategias audiovisuales para indagar en la maternidad se mueven entre las presiones propias de la agenda feminista expuestas por Teresa de Lauretis (2007). Por una parte, “la tensión hacia la positividad de la política, o la acción afirmativa en favor de las mujeres como sujetos sociales”, que se reflejaría en dispositivos directos y en entrevistas a expertas y activistas, modos que llevan a confiar en las formas documentales; y, por otra parte, “la negatividad inherente en la crítica radical de la cultural patriarcal burguesa”, que se enfrentaría a los lenguajes instituidos y produciría un trabajo mucho más incómodo, de impugnación a lo establecido y a la propia posibilidad de enunciar (2007, p. 25).

Quizá por su profundidad programática y cualidad de ensayo, empezaremos con el análisis de *Mater Amatísima* (María Ruido, 2018), un largometraje que aborda la controvertida figura de la “madre monstruosa”; aquélla que no desea cuidar a su descendencia y que, en las

narrativas populares, termina ejecutando el acto más terrible: el asesinato de sus hijos. Este centro temático permite a Ruido abordar no únicamente la presión que para las mujeres supone el ideal de la maternidad imperante, sino también la relación que ésta tiene con el pánico moral que suponen las mujeres no-madres, estériles, no deseantes de ofrecer cuidados, o, todavía peor, las que emprenden una acción destructiva con respecto a su prole. Este terror queda capturado en la imagen de un mito, el de Medea, que precisamente abre el documental mediante una discusión que escuchamos, extraída del filme *Noticias de la Antigüedad Ideológica: Marx/Eisenstein/El Capital* (Alexander Kluge, 2008), en el que el realizador Alexander Kluge dialoga con la actriz Sophie Rois acerca de su papel como Medea. En esta apertura vemos en pantalla archivos familiares de la propia María Ruido, con textura de celuloide, mientras que el audio se sustenta en la entrevista mencionada, en la que se profundiza en la interpretación del personaje de Medea, leída por Rois como una mujer que reclama su estatuto humano, aquél que la familia —y particularmente su rol de progenitora— le ha arrebatado; una mujer que solo puede huir de la esclavitud del parentesco mediante el asesinato. De esta manera, Ruido acentúa la tensión entre la producción de una subjetividad *agénica* e individual —su propio archivo personal, junto con la consideración de las interioridades de Medea— y los requerimientos de heterotopía de la maternidad; es decir, la condición de madre que exige focalizar la atención “en los demás”, en los que dependen de esta figura y son puestos a su cargo, hasta el punto de que escamotean su propio espacio de existencia. Este es el centro temático de *Mater Amatísima*, un ensayo que se dispersa en múltiples imágenes de archivo, artefactos de la Historia del arte, entrevistas y músicas como el *Stabat Mater* de Pergolesi: un collage que esboza el peso cultural de la maternidad sublimada, una que impone a la mujer atenuarse como sujeta, por tiempo material de trabajo y dedicación, y por presión ontológica del otro sobre la propia existencia, y que a menudo tiene como reverso el rechazo defensivo y el horror expuesto por Simone de Beauvoir en relación al “cuerpo parasitario que prolifera dentro de su cuerpo [de la madre]” (Beauvoir, en Zerilli, 1992). Es precisamente dentro de esta subjetividad tabú de la maternidad que Ruido pretende acceder, aumentando lo terrorífico de este estado mediante el contraste con las imágenes idealizadoras del hecho maternal.

En el paisaje nacional, Ruido centra gran parte del metraje en Rosario Porto. Junto con su esposo, fueron acusados de asesinar a su hija adoptiva Asunta Basterra Porto, aunque la

atención pública se cebó particularmente en la figura de Rosario (y no del padre), puesto que son las madres quienes encarnan esta abyección indefinible, aterradora precisamente por no encajar en los parámetros dativos de la maternidad. Ruido opta por incorporar imágenes del juicio, durante el que la declarante se presenta como una persona confundida pero sin embargo locuaz, integrada a unas prácticas vitales que parecen no encajar con la identidad de una infanticida —explica su actividad en la asociación de familias de la escuela y su implicación en las extraescolares de Asunta—. Lejos de sumarse al espectáculo mediático, *Mater Amatísima* concede y alarga el tiempo de narración de Rosario Porto, sin reducirla a un ser aterrador o aberrante y, en lugar de esto, la enmarca como ser humano en su contexto sociohistórico; quizá como una asesina, a la que se observa con una distancia impertérrita, pero, en todo caso, como una homicida de carne y hueso, cargada de sus circunstancias y de su ambigua acción subversiva. De esta forma, y echando mano de archivo que revisa la presión normativa de los imaginarios de la maternidad, Ruido y la montadora, Elena Fraj, construyen un potente ensayo de reflexión y denuncia de la cualidad opresiva de la familia patriarcal (Fraj, 2017). El material que emplean recoge desde adaptaciones múltiples al cine del mito de Medea, como la de Pasolini (1969) o Von Trier (1988), hasta melodramas de Douglas Sirk como *Imitation of Life* (1959), así como también producciones que muestran miradas críticas de corte marxista y feminista a la institución familiar —como *Riddles of the Sphinx* (1977), de Laura Mulvey y Peter Wollen, trabajos de Michelle Citron, o incluso previos de la misma Ruido, como la breve pieza *Le Paradis* (2010), en la cual ya empleaba imágenes de Marguerite Duras, Danièle Huillet y Jean-Marie Straub—. En síntesis, en este documental, el rol de la maternidad queda lejos de diluirse en una utopía de redistribución materialista entre hombres y mujeres (Elliott, 2015; Kittay, 1999); en lugar de esto, constituye un ideal ensalzado para la salvación de las mujeres en un mundo precario, aunque exhibe también un reverso patológico y alienante que permite situarnos en la posición de Medea para, en lugar de mirarla como una mera asesina, vencer por lo menos en el terreno simbólico la opresión estructural que simboliza.

El documental con versión lineal e interactiva *[m]otherhood* (Inés Peris Mestre y Laura García Andreu, 2018) quizá es el más explícito en su interrogación acerca de las vivencias y el papel de la maternidad en las sociedades occidentales contemporáneas, y en la indagación de modelos alternativos, tal y como revela su título, apuntando a la “otredad” (*otherhood*). El

trabajo, que se inicia en su propia página web y en abierto, con aspecto de proyecto en construcción, aglutina un conjunto de entrevistas audiovisuales y materiales textuales que investigan sobre la maternidad. El núcleo principal del trabajo, como se ha dicho, son las entrevistas filmadas, para lo que se ha contado con teóricas y activistas relevantes en “no-maternidades”. Además, el trabajo incorpora elementos participativos, sugiriendo a las espectadoras que dejen por escrito sus opiniones sobre la cuestión, así como que se inscriban para ser potenciales informantes del audiovisual lineal, que se realizó posteriormente. El webdocumental en su forma vigente cuenta con seis secciones: “no madre”, “instinto”, “idealización”, “opresión”, “consciencia” y “libertad”, cada una de las cuales se abre con un fragmento del monólogo de la cómica y poetisa británica Kate Fox, quien reflexiona acerca de un aspecto distinto de la construcción social de la maternidad. “No madre”, la primera sección, subraya la tesis principal del proyecto: la necesidad de desnaturalizar el requisito de la maternidad para las mujeres, a través de la problematización de los imaginarios culturales (cinematográficos, políticos, literarios, etc.) que asocian la feminidad con la maternidad, y la denuncia de la violencia que estos ideales ejercen sobre las mujeres disidentes. El documental subvierte algunas nociones de uso común, como la del “reloj biológico” o el hecho de considerar “egoístas” a las mujeres que no desean procrear por no asumir el rol de la crianza, y en lugar de esto sugiere que, en un mundo superpoblado, podría considerarse precisamente la gestación el acto egoísta. En este sentido, *[m]otherhood* se complementa con el videojuego *[m]other earth*, descargable en la plataforma Android. Este juego establece como meta frenar la catástrofe planetaria a la que amenaza el crecimiento poblacional mundial. La voces del documental son las de la filósofa feminista universalista Elisabeth Badinter, la socióloga Orna Donath, autora del popular estudio sobre las madres arrepentidas —también participante de *Mater Amatísima*—, la escritora Jody Day, fundadora de *Gateway Women* —una comunidad online para mujeres sin hijos—, o las escritoras Corinne Maier y Lina Meruane, además de la psicóloga clínica Gemma Cánovas, la doctora en derecho Anna Marrades o la educadora social e investigadora Irati Fernández, quién sostiene que la maternidad ha sido, tradicionalmente, “un constructo patriarcal [sometido] a la división sexual del trabajo y a relaciones de poder desiguales”. El documental en su versión lineal añade nuevas entrevistas y experiencias concretas de mujeres anónimas, y deviene una poderosa herramienta desmitificadora que aborda cuestiones como la especial sanción que reciben las mujeres por el abandono de los niños,

el arrepentimiento frente a la maternidad, el exceso de responsabilidad exigida en la crianza, la fantasía maternal de deshacerse de los niños, y las estructuras patriarcales e idealizadas en las que se sustenta la maternidad, en parámetros imposibles de satisfacer. En un registro mucho más nítido y explícito, subraya y complementa algunos de los aspectos movilizadores de forma más abstracta por *Mater Amatísima*, particularmente con relación a las aristas terribles del ser o no ser madre.

Finalmente, el filme *A Media Voz* (2020), de Heidi Hassan y Patricia Pérez Fernández, es un documental que, a pesar de no centrarse específicamente en la maternidad, sí tiene en su frustración un eje fundamental. El trabajo se hilvana a través de las cartas filmicas que se envían las directoras, llegadas a su cuarentena, amigas de la infancia y la adolescencia — que pasaron en Cuba, aprendiendo cine—, y en las que se relatan sus últimos veinte años, que han vivido separadas. Este trabajo epistolar, centrado en la imposible nostalgia de la utopía cubana, reflexiona en torno a una vida de exilios, la condición interseccional de ser mujer y migrante, la falta de derechos de los extranjeros extracomunitarios en España y Suiza y, en general, la precariedad vital del capitalismo avanzado (Fraser, 2017). Las dos protagonistas habrían emigrado de Cuba hacia Europa, primero Patricia, y años después Heidi, buscando una vida más “libre”. Sin embargo, en su exilio no consiguieron vivir de acuerdo con la promesa de jóvenes directoras de cine que fueron en su país de origen. Se encuentran, por años, sumidas en una rutina de trabajos precarios y desvalorizados, y de oportunidades negadas por el colonialismo implícito en la legislación europea, el machismo que desvaloriza sus empeños, y las crisis económicas que sacuden el globo. Constitutivamente a esta precariedad y a las opresiones interseccionalizadas que sufren las protagonistas, y que comparten en su relato, se presenta su maternidad frustrada —en el filme intentan sin éxito concebir, sintiendo que lo intentaron “demasiado tarde”, a resultas de su pobreza de tiempo—. Esta dificultad nos obliga a encarar todavía otro lugar desde el que inspeccionar la maternidad en el cine: como una quimera excluyente, que esquivo a mujeres que intentan hacerse un hueco en espacios de creación o de exigencias competitivas. Así, la no-maternidad de Heidi y Patricia se convierte en un símbolo de la crisis contemporánea de los cuidados y de la reproducción de la vida, una que pone en cuestión siquiera la posibilidad, para muchas, de centrar su trabajo —que no empleo— en la vida, en las cosas no alienantes ni sometidas a la ley del mercado. *A Media Voz*, pese a no

centrarse en la maternidad, sí apunta a la trascendencia de esta cuestión para las directoras y a su inevitable emergencia en un trabajo de cariz autobiográfico, especialmente si se toma en cuenta que las protagonistas han luchado para poder dedicarse al cine y han trabajado para sobrevivir, lo que las penaliza especialmente en su dimensión reproductiva.

Además, ambas directoras explicitan la intervención y medicalización de los procesos de procreación sobre sus cuerpos: las imágenes y el relato no dejan fuera de campo las visitas a hospitales y clínicas, las inyecciones, los tratamientos hormonales, la vuelta de la sangre como índice de la no fertilidad, los abortos involuntarios, etc. y, en el caso de Patricia, la filmación de este proceso íntimo conducirá, incluso, a la separación de su pareja —incapaz de comprender la obsesión de la directora para registrar este proceso tan personal—. A través de estas experiencias particulares, y de la capacidad del documental epistolar de revelar “lo íntimo compartido”, las autoras rompen silencios y se acompañan la una a la otra, dando voz a un conflicto de base política sesgado por el género: la crisis de los cuidados, derivada de la progresiva acumulación del capital y desinversión en bienestar social en Europa, y el retraso o la renuncia forzada de las mujeres a reproducirse en países postindustriales por falta de igualdad, pobreza de tiempo, o precariedad vital, pero también una crónica falta de apoyo masculino. Estas mujeres creadoras que se enfrentan a la dificultad de tener hijos son no solo un síntoma de su tiempo y posición sino también del eco que el presente todavía arrastra de los días en que Virginia Woolf denunciaba la muerte de Judith Shakespeare, con descendencia pero sin haber escrito una palabra; un mutismo que, nos dice De Lauretis, es un silencio “de lo que no sucedió porque las mujeres estaban ocupadas teniendo hijos y reproduciendo de otros modos la existencia material humana” (2007, p. 168).

“No soy una extraña”:

miradas que acercan desde una perspectiva feminista y decolonial

En su primer documental *Reassemblage* (1982), la cineasta Trinh T. Minh-ha pone el foco sobre la mujer rural de Senegal y su voz en off nos invita a preguntarnos sobre la veracidad de la mirada *directorial*: “Mirándola a ella por el lente. La veo convertirse en mí, convertirse en mía. Entrando en la única realidad de signos, en la cual yo misma soy un signo”. Desde

hace unas décadas, las prácticas documentales feministas han desafiado la trampa ilusionista del realismo (Trinh Minh-ha, 1990) y, al mismo tiempo, han reconocido su apuesta política por el terreno de la representación, ampliando las imágenes y las voces de mujeres atravesadas por diferentes opresiones, procurando así un consenso y una posible identificación por parte de un público de mujeres diversas (Walker y Waldman, 1999: 11-12). Ante ambos retos, las mujeres cineastas han encabezado las producciones cinematográficas que incluyen relatos alternos, tradicionalmente no representados, buscando romper la mistificación y narrando experiencias diversas que plantean más preguntas que respuestas sobre el hecho de nacer y socializar como mujer en diferentes circunstancias. Algunas directoras contemporáneas de cine documental del Estado español han logrado aproximarse a sujetos y voces consideradas minoritarias, incluso exóticas, con estrategias que acarrearán responsabilidad. Este es el caso de Alba Sotorra, Roser Corella y Nila Núñez, quienes levantan proyectos basados en historias contadas por esas “otras” mujeres (y por “otras” entendemos que trascienden la posición de la mujer blanca de clase media/alta que ha estado autorizada a hablar en los relatos occidentales) que, en algunos casos, habitan geografías lejanas pero que, en otros, son vecinas de nuestros barrios, pueblos y ciudades. Asimismo, y con el fin de apuntar estrategias comunes entre las tres cineastas por la actualidad, los temas y los formatos de sus trabajos—, nos proponemos hilvanar algunos puntos de encuentro que observamos en sus tres últimos filmes.

La primera de las estrategias detectada en las películas de estas tres directoras es la recuperación de testimonios alternativos no victimizados. La selección y el tratamiento que hacen Sotorra, Corella y Núñez de sus protagonistas no esconden que sus sujetos cuentan con una voz, entidad y reflexividad propias, transgrediendo estereotipos comunes. Esto es excepcional ya que, tradicionalmente, las “otras” mujeres son las que raramente tienen voz porque son triplemente excluidas de lo que es considerado el discurso hegemónico (por cuestiones de género, clase, religión y/o fenotipo) y, en consecuencia, son retratadas de forma vacua. La diferencia como singularidad o identidad espacial limita y engaña, nos dice Trinh T. Minh-ha: “esto significa que X debe ser X, Y debe ser Y, y X no puede ser Y” (1987, p. 15). Alejándose de esta ecuación, las directoras anteriormente citadas eligen como protagonistas a jóvenes que reivindican llevar el hiyab o no llevarlo, sin que esto ponga en dificultad sus relaciones; a trabajadoras del hogar que, después de ser engañadas

por un sistema de agencias internacional, se organizan y luchan; y a mujeres musulmanas apátridas no aceptadas por Occidente, pero sí acogidas y cuidadas por mujeres kurdas que, paradójicamente, son quienes más han sufrido la violencia del ISIS.

Precisamente son estas últimas mujeres quienes protagonizan el trabajo más reciente de Alba Sotorra, *El retorno: la vida después del ISIS* (2021). El documental trata de un tema, a priori, controvertido para la audiencia: la vida en un campo de detención de las que abandonaron sus países de origen, en Europa o América del Norte, para vivir en un califato en Siria. Dos de las protagonistas son la británica Shamima Begum y la norteamericana Hoda Muthan y, aunque sus casos han aparecido previamente en los medios de comunicación, en esta ocasión el relato y el encuadre son distintos. Sotorra nos invita a tender puentes para entender el proceso —pasado y presente— que han vivido sus sujetos: acercando cosmovisiones evita la demonización de unas mujeres que han sido usadas como moneda de cambio entre dos patriarcados, primero el del Estado Islámico y ahora también el de Occidente. Por su parte, Roser Corella documenta la realidad de las trabajadoras domésticas migrantes en el Líbano bajo el sistema kafala en su último trabajo *Room without a view* (2021). Combinando múltiples perspectivas, pone el foco en las trabajadoras como sujetos protagónicos, abriéndonos así la ventana de una supuesta habitación sin vistas que funciona como metáfora de un sistema estructural que permite la esclavitud. En esta película, las trabajadoras domésticas se percatan de un engaño, expresan sus anhelos, pero, sobre todo, se organizan en colectivo. Por último, Nila Núñez, cuyo primer y único largometraje hasta el momento, *Lo que dirán* (2018), es fruto de su proyecto final en el Máster en Teoría y Práctica del Documental Creativo de la UAB, retrata la vida de dos adolescentes musulmanas en Cataluña. Ahlam y Aisha, del barrio de Sants de Barcelona, viven de manera distinta su relación con el hiyab. Las jóvenes, en pleno proceso de cambio y autodescubrimiento, debaten en torno al uso del velo desde la potestad de decidir llevarlo o no. En *Lo que dirán* vemos a dos amigas que, con opiniones divergentes y meditadas, bromean y concluyen que cualquier opción es válida lejos del mantra de la obligación patriarcal. En este sentido, es apelante el motivo por el cual Aisha quiere realizar su trabajo de final de curso sobre el hiyab: “creo que lo más importante es que nosotras tenemos algo que decir y ellas [las compañeras de clase] necesitan escuchar esto”. Aplicando la fórmula a la que hace referencia Trinh T. Minh-ha, el objetivo de Sotorra, Corella y Núñez no es

convertir a sus sujetos protagonistas en X ni en Y, sino apuntalar que tal vez el registro de las experiencias de estas “otras” mujeres pueda generar una escucha mutua que nos aleje de los matematismos; es decir, que todas somos las otras o, quizá, las otras son como nosotras. Si es que consideramos que realmente existe un binarismo otras-nosotras o, si por el contrario, hablar de éste contribuye a su pontificación, es un debate en el que no ahondaremos en este espacio. En cualquier caso, hacer un seguimiento de las experiencias de sus sujetas intentando evitar caer en exotismos, universalizaciones y re-victimizaciones en el espacio cinematográfico —que tradicionalmente ha perpetuado los modos de representación patriarcales y coloniales (Shohat, 2006; Ponzanesi, 2019)—, es una de las mayores aportaciones de estos documentales.

De nuevo, la voz en off de Trinh T. Minh-ha en *Reassemblage* nos da pistas de la segunda estrategia observada en estas tres cineastas: “Yo no intento hablar sobre / Sólo intento hablar al lado de”. La relación que las realizadoras establecen con sus sujetos representados se pone de manifiesto en los tres documentales: en un ejercicio de empatía, Sotorra, Corella y Núñez no distorsionan ni las voces ni las imágenes de sus protagonistas, priorizando el relato de estas por encima del propio. Bustos parlantes, otrora criticados, como instrumento empoderador de las que se representan a sí mismas, acompañados de escenas observacionales en las que la cámara no es una mosca en la pared, sino una compañera más en el espacio. Un artilugio que, sabiéndose presente, es aceptado por sus participantes y nos permite el acceso a contenidos con un formato casi horizontal: entrevistas que naturalizan la puesta en escena, donde un grupo de mujeres atrapadas en un campo de detención hablan desde sus propios espacios acompañadas por sus hijas/os menores mientras éstas/os juegan, o primeros planos y planos detalle de escenas cotidianas que nos acercan a los detalles más ínfimos, más mundanos. Por su parte, Corella utiliza un formato que actúa como espejo de esta estrategia: en *Room without a view* filma las entrevistas de las trabajadoras domésticas extranjeras mostrando de muy cerca los rostros de estas, en contraposición al recurso que utiliza con la sociedad libanesa y las agencias internacionales que trafican con estas mujeres. En cuanto a estos sujetos secundarios, no los observamos, sino que sólo escuchamos sus voces en off, mientras atisbamos la pantalla en negro o bien planos muy cerrados de sus manos, gestos y espacios urbanos. Esta diferenciación en cuanto al uso del lenguaje filmico, entre sujetos protagonistas y secundarios, refuerza el

posicionamiento de la directora y su voluntad de valorización de unos testimonios que, bajo el yugo de la esclavitud moderna, difícilmente habían sido registrados y escuchados con tanta agencia propia y desde tal proximidad. Para conseguir tal objetivo, Corella ha capturado no sólo el contexto libanés, sino también la realidad de uno de los países de origen de estas mujeres, Bangladesh. Esto ha supuesto un proceso alargado en el tiempo que posibilita la cercanía necesaria para escuchar a sus sujetos y entender una realidad tan compleja como la del sistema kafala. Es también el caso de Sotorra, puesto que ningún cineasta ha tenido acceso a los campos de detención del ISIS antes que ella. Construir la confianza que muestran sus sujetos protagónicos ante las cámaras le ha supuesto a la directora y a su equipo más de dos años de rodaje, un proceso temporal sobreimpreso en pantalla durante todo el documental. También Núñez, entrando en los espacios más íntimos de Ahlam y Aisha, es especialmente hábil en este ejercicio de empatía y horizontalidad. Desde las aulas y habitaciones de las adolescentes, registra todo lo que allí se habla y sucede, mientras las dos jóvenes realizan su trabajo de final de curso. Testimoniando complicidades y dudas, debates en clase, rezos y sesiones de maquillaje, tenemos la sensación de que somos parte del proceso documental del filme, que somos cómplices de un “tercer discurso” que, como apuntan Scott y Van de Peer (2016) permite la comunicación entre creadoras, sujetos protagonistas y espectadoras mediante una relación de entendimiento de la diferencia.

Con relación a esta segunda estrategia, detectamos una tercera: la hábil continuidad del espacio público y doméstico en las películas de estas cineastas, sin una frontera aparente entre ambas realidades, que refuerza la idea de que lo personal es también político. En Núñez y Sotorra no hay una distinción clara entre la narración y los espacios, en tanto que nos movemos indistintamente entre las aulas y las habitaciones, entre el interior de las tiendas de los campos de detención o fuera de ellas. El uso de la música es un elemento clave de esta continuidad en la película de Núñez: cuando Aisha y su hermana visualizan el videoclip del tema *Hijabi (Wrap my Hijab)* (2017), de la rapera y activista Mona Haydar, hacen referencia al debate político y social sobre sus cuerpos en el espacio público desde su cuarto. Otro claro ejemplo de esta continuidad son las secuencias donde las empleadas del hogar migrantes que retrata Corella se encuentran trabajando en pisos de Beirut, mientras las escuchamos narrando sus trayectorias personales hasta que, por corte, damos paso a

una manifestación en defensa de sus derechos o las observamos locutando su propio programa de radio, titulado "*No soy una extraña*". Incluso en esta película, Corella reproduce una escena en forma de pausa narrativa que parece una suerte de referencia *woolfiana*: las manos de una mujer a la que no vemos colocan las piezas de una pequeña habitación en una casa de muñecas. El sofá, la mesa auxiliar, las flores, la silla y las tazas llenan paulatinamente una pantalla que, en un inicio, aparecía vacía. Pareciera que la cineasta hace un ejercicio metalingüístico, igual que en una casa de muñecas, la vida de las protagonistas de *Room without a view* es gobernada por una mano invisible que todo lo controla. Pero esta metáfora tal vez también nos quiera indicar una idea contraria, esto es, cuán necesaria es una habitación propia (y que, si nos organizamos, puede estar en nuestras manos construirla).

El cine de no-ficción tiene el poder de acercarnos a los sujetos sociales, no tanto para que nos identifiquemos con ellos, sino para que los entendamos. Del mismo modo que Trinh T. Minh-ha, en *Reassemblage*, apunta a un proceso de mediación a través de la lente con sus sujetos protagonistas, los documentales de Sotorra, Corella y Núñez están más comprometidos con una mirada que acerca y reflexiona que con las certezas. Sus propuestas filmicas plantean preguntas y tratan de reflejar las complejidades y los matices de la vida real desde el reconocimiento de la diferencia. Poniendo el foco en mujeres atravesadas por distintas y múltiples opresiones, las tres cineastas dan voz y amplifican unas historias que, tradicionalmente, han sido ignoradas. El análisis de los tres documentales nos indica que su voluntad es revertir el relato androcéntrico hegemónico, poniendo en valor la heterogeneidad de los feminismos e incluyendo sujetos alternos desde una perspectiva decolonial, a los que nos acerca. En una de las dinámicas realizadas por parte de Sevinaz, la activista kurda que aparece en *El retorno: la vida después del ISIS*, esta pide a las prisioneras que cierren los ojos y se dejen guiar por las voces de otras mujeres para evitar tropezarse: "Practicaremos un juego, que es de confianza. Ahora que nos conocemos, debemos empezar a confiar las unas en las otras, para poder continuar este viaje juntas". Con los documentales de Sotorra, Corella y Núñez puede que nos demos de bruces, pero estas nos tienden la mano para sortear obstáculos y, como diría Annette Kuhn (1991), hacer visible lo invisible.

Conclusiones: estrategias no para representar, sino para transformar

Los largometrajes y las realizadoras mencionadas en este capítulo, así como otros documentales analizados por las autoras (Araüna & Quílez, 2021), demuestran la vitalidad de la no-ficción feminista en España, así como la riqueza de lenguajes que se emplean para dismantelar los discursos androcéntricos desde lugares múltiples: la revisión del pasado reciente, la desarticulación de roles naturalizados, o la superación de la mirada colonial. Como hemos visto, existe una amplia diversidad de estilos filmicos y de propuestas de experimentación formal entre algunas de nuestras cineastas contemporáneas, lo que complica la asignación de unas cualidades estéticas concretas al proyecto documental feminista. En cambio, esta misma multiplicidad apunta a la ingeniosidad y variedad de los recursos que pueden ponerse al servicio de una interrogación profunda de la normalización de las desigualdades. Mecanismos tan dispares como el uso de archivo, la interactividad, el *work-in-progress*, las correspondencias filmicas, la performatividad, los bustos parlantes o la observación, entre otros, están presentes en los documentales referenciados en este texto. Las cineastas son las intermediarias y las responsables de explorar (y también de autoexplorarse, desde y hasta los márgenes) una gran variedad de temas, valorizando la autoridad y la pluralidad de las experiencias femeninas como acervo de la historia humana. Esta cuestión no es baladí, puesto que el poder que imprimen las pantallas en el imaginario permite acercar a la sociedad cuestiones centrales de la agenda feminista, como mujeres que recuperan la memoria de otras mujeres, mujeres que no pueden ser madres y otras que detestan haberlo sido o, en fin, mujeres consideradas periféricas y objeto del racismo y los prejuicios esto es, mujeres comunes y silenciadas. Estos son asuntos que, en décadas pasadas, en España permanecían en los confines de los encuadres no sólo del cine, sino incluso del debate social mayoritario. En definitiva, las discusiones dentro del movimiento feminista español permean también en la teoría filmica del cine de no-ficción, puesto que ambos campos son marcos permanentemente porosos y en constante evolución y diálogo.

Ante esta selección de películas de no-ficción, se hace presente una tensión entre formatos realistas y formatos rupturistas, un debate ya presente entre las teóricas del cine feminista de los setenta. ¿Es posible desenmascarar la intencionalidad en la supuesta objetividad que propone la ideología documental sin caer en el relativismo de que todo es ficción y, por lo

tanto, sin concluir que no vale la pena aspirar a intervenir en la realidad ni tampoco a contarla? Nuestra propuesta ha tendido a alejarse de esta dicotomía, ya que consideramos que, en la línea de lo que apunta Selva, “no se trata de oponer una sistemática nueva a otra ya existente, sino de crear un nuevo vínculo con la realidad donde exista lugar para opciones distintas” (2005, p. 71). Tejiendo nuevas relaciones con lo real, desde el rupturismo y, en otros casos, desde la supuesta objetividad, estos documentales devienen un espacio de negociación entre las mujeres que filman y las que son filmadas (o en algunos de los casos, recuperadas del archivo o su rastro); un espacio donde se evidencia que el macrogénero documental es rico en contradicciones, pero también es capaz de desnaturalizar las representaciones de género impuestas mediante diferentes maneras de mirar y de filmar. Quizá haya límites en lo que respecta a las posibilidades del documental de “representar lo real” pero, en cualquier caso, las relaciones que posibilita y promueve el proceso documental sí construyen realidad.

Asimismo, merece la pena que hagamos un breve apunte final, aunque sea sólo indagatorio, sobre las condiciones de producción y distribución de estos filmes. En términos de producción, se observa una cifra notable de autoproducciones y presupuestos limitados, se atisban algunas películas derivadas de la realización de programas de posgrado y, en algunas ocasiones, equipos formados únicamente por mujeres —o totalmente paritarios—. En términos de distribución, el acceso a estos trabajos se limita a determinados circuitos como festivales de cine especializados, centros de arte, museos e internet —pago por visión o gratuito—. La pandemia del Covid19 y las medidas de confinamiento han trasladado varios eventos y festivales de cine independiente a las plataformas digitales, abriendo a nuevos públicos su acceso. En nuestra investigación, tal vez debamos abrir también nuevas líneas en un futuro cercano, preguntándonos, por ejemplo, de qué forma estas condiciones de trabajo y de visibilidad del documental pueden traducirse en las diferentes estrategias que en estas páginas hemos tratado de vislumbrar.

Bibliografía

- Araüna, N., y Quílez, L. (2021). Prácticas feministas en el cine documental español contemporáneo. Reflexiones a partir del análisis de *La casa de mi padre* (Francina Verdés, 2014) y *Mater Amatísima* (María Ruido, 2018). *Arte, Individuo y Sociedad*. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33 (1), 105-119. <https://doi.org/10.5209/aris.67516>
- Araüna, N., y Quílez, 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>
- Cadenas Cañón, I. (2019). Poética de la ausencia. Formas subversivas de la memoria en la cultura visual contemporánea. Cátedra.
- De Lauretis, T. (2007). *Figures of Resistance. Essays in Feminist Theory*. Chicago: University of Illinois Press.
- Liddy, S. y O'Brien, A. (2021). Motherhood and Media Work. An Introduction. En S. Liddy, y A. O'Brien (Eds.), *Media Work, Mothers and Motherhood: Negotiating the International Audio-Visual Industry*. Routledge.
- Elliott, K. (2015). Caring Masculinities: Theorizing an Emerging Concept. *Men and Masculinities*, 19 (3), 1-20. <https://doi.org/10.1177/1097184X15576203>
- Esteban Galarza, M. L. (2019). *El feminismo y las transformaciones en la política*. Edicions Bellaterra.
- Fraj, E. (2017). Hogar (II): Mater Amatísima. *Revista Nativa*, 09/12/2017. <https://nativa.cat/2017/12/hogar-ii-mater-amatissima/>
- Fraser, N. (2017). Crisis of Care? On the Social-Reproductive Contradiction of Contemporary Capitalism. En T. Bhattacharya (Ed.), *Social Reproduction Theory. Remapping Class, Recentering Oppression* (pp. 21-36): Pluto Press.
- Guillamón Carrasco, S. (2015). *Desafíos de la mirada. Feminismo y cine de mujeres en España*. Institut Universitari d'Estudis de la Dona.
- Hatzmann, H. (2014). La memoria líquida. Imaginarios colectivos y sus interrelaciones con la historia familiar en la obra de tres documentalistas españolas. En P. Feenstra, E. Gimeno, y K. Saringen (Eds.), *Directoras de cine en España y América Latina. Nuevas voces y miradas* (pp. 293-311). Peter Lang.

- Hope, K.L.; Jelaca, D. (2018). *Film Feminisms. A Global Introduction*. Nueva York: Routledge.
- Johnston, C. (1973). Women's cinema as countercinema. En Claire Johnston (Ed.), *Woman and Film Magazine*, 24-31.
- Kittay, E. (1999). *Love's Labor: Essays on Women, Equality, and De-pendency*. Routledge.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Cátedra, Signo e Imagen.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16 (3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Nash, M. (1999). *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Taurus.
- Picornell Berenguer, M. (2002). *Discursos testimoniales en la literatura catalana recent (Montserrat Roig i Teresa Pàmies)*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Ponzanesi, S. (2019). Postcolonial and transnational approaches to film and feminism. En K. L. Hole, D. Jelaca; E. A. Kaplan y P. Petro (Eds.), *The Routledge Companion to Cinema and Gender* (pp. 25-35). Taylor & Francis Books.
- Quílez Esteve, L. (2016). Feminine resistances: the figure of the Republican woman in Carolina Astudillo's documentary cinema. *Catalan Journal of Communication and Cultural Studies*, 8(1), 79-93. DOI: https://doi.org/10.1386/cjcs.8.1.79_1.
- Quílez Esteve, L; Araüna, N. (2017). Género y (pos)memorias en el cine documental sobre la Guerra Civil y el franquismo. En L. Quílez Esteve y J. C. Rueda Laffond (Eds.), *Posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo. Narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI* (pp. 21-37). Comares.
- Sánchez, M. (2019). *Tierra de mujeres*. Seix Barral.
- Sanz, M. (2019). *pequeñas mujeres rojas*. Cátedra.
- Scott, K., y Van de Peer, S. (2016). Sympathy for the Other: Female Solidarity and Postcolonial Subjectivity in Francophone Cinema. *Film-Philosophy* 20 (1), 168-194.
- Selva, M. (2005). Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental. En C. Torreiro, J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia* (pp.65-84). Cátedra y Festival de Málaga.
- Shohat, E. (1996). Post-third-worldist culture: Gender, nation, and the cinema. En J. Alexander y C. T. Mohanty (Eds.), *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures* (pp. 183-209). Routledge Taylor & Francis Group.

- Torras, M. (2001). *Tomando cartas en el asunto: las amistades peligrosas de las mujeres con el género epistolar*. Universidad de Zaragoza.
- Trinh, T. M. (1987). Difference: 'A Special Third World Women Issue'. *Feminist Review*, 25, 5-22.
- Trinh, T. M. (1990). Documentary is/not a name. *The MIT Press*, 52, 76-98.
- Valladares, B. (1994). Revisión teórica sobre los mitos de la maternidad. *Revista de Ciencias Sociales, Universidad de Costa Rica*, 67-74.
- Walker, J., y Waldman, D. (1999). Introduction. En D. Waldman y J. Walker (Coord.), *Feminism and Documentary* (pp. 1-35). Visible Evidence, University of Minnesota Press.
- Zerilli, L. M. G. (1992). A Process without a Subject: Simone de Beauvoir and Julia Kristeva on Maternity. *Signs*, 18 (1), 111-135.

5.2. Segunda publicación

‘Què vull sentir després de tantes dècades? Com va anar a Moscou o Stalingrad? La descripció de les operacions militars, els noms oblidats de turons i pujols recuperats? Em calen relats sobre els moviments de tropes i fronts, de replegaments i avenços, de la quantitat de combois destruïts i de ràtzies partisanses? De tot allò sobre el que ja s’han escrit milers de llibres? No, busco una altra cosa. [...] No la història de la guerra, ni de l’estat ni de les vides dels herois, sinó la història d’una persona petita, expel·lida de la vida normal cap a la profunditat èpica d’un esdeveniment gegantí.
Cap a la gran Història.

Les noies de 1941... la primera pregunta que se m’acut és: d’on van sortir així com eren? Per què n’hi havia tantes? Com van decidir-se a agafar les armes igual que els homes? A disparar, minar, fer esclatar, posar bombes... a matar?’

Svetlana Aleksiévitx en *La guerra no té cara de dona* (2018 [2013]: 72-73)

‘A la burla constant a què se sotmetien els àrabs i la seva llengua, *habana la moukère mets ton nez dans la cafetière tu verras si c’est chaud*, s’afegia la certesa de la seva salvatgeria. Era normal, doncs, que els soldats de quintes i els reservistes fossin enviats per restablir l’ordre, malgrat que tothom estava d’acord que era una desgràcia per als pares perdre un fill de vint anys, que s’havia de casar, i que a la foto del diari regional figurava amb la menció «caigut en una emboscada».’

Annie Ernaux en *Els anys* (2019 [2008]: 56)

**Postcolonial feminism and non-fiction cinema:
gendered subjects in Alba Sotorra's war documentaries**

Anna Fonoll-Tassier, Núria Araüna Baró and Laia Quílez Esteve

Department of Communication Studies, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, Spain

Abstract:

This paper explores how documentary cinema in war contexts can challenge gender representations. To do so, we adopt a feminist and postcolonial approach to analyze the work of Catalan non-fiction filmmaker Alba Sotorra in Kurdistan, Afghanistan and Catalonia. In her films, Sotorra positions herself close to a series of subjects absorbed by wars and armed conflicts that (re)define their identities while acting beyond gender stereotypes. In particular, the paper analyzes the modes of production and representational strategies of two of Sotorra's latest feature films, *Game Over* and *Commander Arian*, documentaries with which the filmmaker aims at overcoming the visual exploitation of alterity. After an introduction to Sotorra, and a brief revision of the theory of postcolonial feminist cinema, our argument unfolds in four parts. Firstly, we reflect on cinematic representations of women and men at war; secondly, we introduce our methodology, based on in-depth interviews with the director to support our film analysis; thirdly, we contrast our hypotheses by means of close-readings of the films; lastly, we reflect on how the filmmaker aligns herself with intersectional feminism by using empathy and solidarity towards her subjects.

Keywords:

Alba Sotorra; documentary; feminism; postcolonial; war; gender roles

Introduction: A postcolonial feminist cinema from Southern Europe

Commander Arian (2018), one of the documentaries discussed in this paper, kicks off paying tribute to Anna Campbell, a British internationalist activist fighting with the YPJ (Yekîneyên Parastina Jin – Women Protection Units) who was killed in a Turkish missile strike in the Afrin Canton in March 2018, and whose death was featured in worldwide media. Over the last years, the iconicity of the Kurdish female guerrilla fighters and the fascination for them among Western audiences has been examined in the media and in scholarly research. Amongst other works, the audiovisual essay *November* (2004), by video-artist Hito Steyerl, and research by Mari Toivanen and Bahar Baser (2016) on the media representation and coverage of the YPJ have questioned processes of romanticization of armed struggles and paid particular attention to the case of female martyrdom. These inquiries have emerged in a context in which transnational feminism (Chandra Talpade Mohanty Mohanty 2003; Ella Shohat 1996; Inderpal Grewal and Caren Kaplan 2002) has portrayed Kurdish guerrilla fighters as harbingers of alternative feminist social models. The media coverage of Anna Campbell's assassination, in particular, epitomizes a double process, characterized by a type of media activism that has contributed, simultaneously, to the politicization and to the commodification of feminism and the Kurdish cause.

In this worldwide, partially favorable context to the Kurdish women cause, Catalan director Alba Sotorra released *Commander Arian* in 2018, a documentary feature about a 30-years-old Kurdish commander named Arian who led a female battalion to retake the ISIS-controlled city of Kobane. To date her most viewed and distributed film, *Commander Arian* has been screened in prominent non-fiction international film festivals, such as Hot Docs in Canada, Sheffield Doc Fest, and Shanghai IFF. Sotorra had already attracted public attention after obtaining a Gaudí award (Catalan Academy of Cinema) to best documentary feature for *Game Over* (2015), a documentary about a war-obsessed Catalan youngster of Iranian descent who eventually joins the Spanish army deployed in Afghanistan.

The present paper examines the strategies used in Sotorra's works to represent ethnic and gender identities, from the standpoint of warlike masculinity and diasporic family identities

(*Game Over*), or focusing on feminism and the armed struggle of a stateless nation (*Commander Arian*). While both documentaries present different geographic contexts, their main characters share an experience of the consequences of violence in postcolonial contexts and its effects on gender roles. In both films, our analysis detects the strategies used by Sotorra to confront dominant Eurocentric representational modes, which clearly display a legacy of colonial and patriarchal representations. In contrast, Sotorra's filmmaking aims to overcome the hegemonic and simplistic epistemologies active in the representation of "Oriental locals" as primitive, women as weak, and men as strong (Shohat 1996; Sandra Ponzanesi 2019). Addressing colonial representations of gender in the media, Arjun Appadurai coined the term "mediascape" to refer to a media landscape that produces deep geographical asymmetries (1990). Under such mediascape, Eastern territories have often been represented as an imagined geography in a world split between East and West, reinforcing European superiority and rule via the reductionist binary tradition/modernity (Edward Said 1978). In her work, Sotorra departs from such orientalist imaginary and aligns with the tenets of feminist independent documentary, a strategy which, in its decolonial aspects, has been first put to work by Arab (Stephanie Van de Peer 2012, 2020) and Latin American female filmmakers. In this respect, the narratives and representational practices in both *Game Over* and *Commander Arian* (films located in the vicinity of the Middle East), surpass the media exploitation of the missionary discourse of women's rights –and of other minorities–, as employed to legitimize the politics of colonialism and the war on terror in distant places. In this sense, and starting from her first documentary *Unveiled Views* (2008), Sotorra has responded to the provocative question suggested in the title of Abu-Lughod's book, *Do Muslim Women Need Saving?* (Lila Abu-Lughod 2013). *Unveiled Views* focuses on women artists in countries like Bosnia and Pakistan with the aim to visualize alternatives to Western stereotypes about Muslim women. Like Abu-Lughod, but through a set of representational film strategies, Sotorra has tried to develop an appreciation of difference in a world characterized by inequalities (2002).

Sotorra's positionality also serves us to argue for the need of scholarly and academic research that decenters discussions about dominant modes of filmmaking and pays attention to traditions considered "peripheral" (Lucia Nagib 2006). While much of the academic literature on feminist cinema has focused on the Anglophone and Francophone

film contexts, Spanish filmmaking has been somewhat unattended. Since the 1990s, a growing number of women directors has produced a series of innovations in form and discourse, particularly in the sphere of documentary film (María Camí-Vela 2014). For filmmakers such as Sotorra, non-fiction has become a fertile ground to explore new representational modes in the context of the feminist media of the last decades, addressing the key interests of 21st century feminism, including female workers rights or femicide, and facilitating intersections with feminists worldwide. In fact, the consolidation of female directors in the Spanish public sphere has coincided with the rise and popularization of the feminist movement internationally (Sarah Banet-Baiser 2018), a trend that has received a strong push in the context of the Iberian Peninsula, where it has developed along anti-capitalist and intersectional currents (Lorena García Saiz 2019). Moreover, Spanish feminist filmmaking has claimed back some of the debates of the Anglo-Saxon cinema of the 1970s, which had bypassed Spain at the time, due to the context of dictatorship and democratic transition (Duncan Wheeler 2016), and to the scarcity of academic visual studies in Spain (Fátima Arranz 2010).

Sotorra's interest in transnational geographies and feminist subjectivities, and her approach to authorship as a drifting and negotiated practice, has turned her into a somewhat uncommon case in the Catalan and Spanish film contexts. Based in Barcelona but shooting in the Middle East for the last years, Sotorra's filmmaking strategies and style avoid local parameters, and set her apart from trends in auteur Spanish filmmaking, as the one labeled "Nuevo/Otro Cine Español" (New/Other Spanish Cinema). Deviating from it, Sotorra's career has connected with the traditions of Postcolonial film, Third, or Fourth Cinema, and World Cinema, to name some of the terms in the scholarly and activist literature. With slight differences, these labels define a set of filmmaking practices that attempt to give voice and to "unimagine" stereotypes that have defined representations of subaltern communities and geographies. In this paper, we frame Sotorra's cinema under the label "postcolonial feminist film". Our aim is to highlight how her filmmaking "opens up occluded frames and proposes a new engagement with the visual, breaking down the grands récits and opening the space for specificities that refract larger, often repressed, omitted or deleted, unofficial histories of nations, communities, genders or subaltern groups" (Ponzanesi 2019, 30). Ponzanesi's interpretation of postcolonial film and feminism underscores the significance of

new types of visual registers, able to resist colonial and androcentric depictions. We identify Sotorra's work as an example of the new visual registers of postcolonial film feminist theory, and in so doing, we aim to contribute to the scant scholarly appraisal of Sotorra's films. With the exception of Aina Fernàndez Aragonès (2020) insightful research on the (de)politicization of the representations of women Kurdish fighters, Sotorra's films have passed quite unacknowledged in spite of the director's 10-year career directing and producing activist films.

Representations of gendered bodies at war

The representation of gendered bodies in both fiction and non-fiction warfare films has contributed to establish, as in other political grounds, some of the ideological assumptions that frame the participation of men and women in armed conflicts. Joshua S. Goldstein (2001) discusses numerous historical instances of women who have successfully partaken in military actions, and which offer a rebuttal of their invisibilization and exclusion from military institutions. Surely, this insight connects with the coding of the female gender in the media, which has remained quite stable across time in associating femininity with objectification, weakness, and penetrability (Viola Shafik 2012). Military narratives, according to Yvonne Tasker and Eylem Atakav (2010), mainly act as spaces of performance and definition of masculinities, and in so doing, erase the role of women in wars. As Fernàndez Aragonès has noted, part of the international attention to Kurdish female fighters can be explained away by their treatment as an exception to the stereotypes of the Middle Eastern women, that is, the disenfranchised victim of a patriarchal society (2020). In the end, women have been mainly represented as victims of armed struggles, or as heroic exceptions. This is precisely one of the reasons that motivated Sotorra to tell the story of commander Arian. "They [Kurdish fighters] greatly appreciated my intention of staying there and shooting the film so as to bring their experience back here (...) The Western press often takes the picture of the attractive female soldier but ignores the underlying project" (Revista Catalunya CGT 2019).

Sotorra has also focused on the fact that men do not escape gendered media depictions of war. Talking about *Game Over*, Sotorra acknowledges that she "really liked the idea of exploring masculinity: the military enactments of Djalal, the main character [of *Game Over*]

made him obsessed to become a hero” (Alba Sotorra 2020). In undertaking a portrait of masculinity in relation to war as the one she essays in *Game Over*, Sotorra establishes a dialogue with fictional characters of warfare and action films, genres mainly addressed to male audiences and consumed by the main character of her film, Djalal. Since the 1980s in particular, Hollywood saga films, with *Rambo* or *Die Hard* at the forefront, have enthroned male bodies as icons of strength, sacrifice, and resilience. Shafik (2012) and Susan Jeffords (1994) read the tough, male white body as the embodiment of an American national rhetoric and a hegemonic masculinity, which in turn, via the imperialist projection of these films, are assumed as the ultimate universal heroes. The narrative of these films tends to focus on the traumatic events experienced by their male heroes, rather than on the political and social consequences of war (Mark Straw 2008). In doing so, the majority of action films reproduce colonial biases and establish a link between the dangers faced by these individual male bodies (and their assumed need for a tough self-defense) and the threats to the nation, thus aligning with US military interventions abroad. Given that one of the functions of visual representations is to legitimize power relations in warfare, masculinity in action films eerily echoes images of American soldiers in Abu Ghraib (Shafik, 2012). For their part, feminist scholars such as Mohanty (2003) have underscored the colonial biases in the representation of an “imperial (white) masculine self”, which symbolically embodies the colonial military, judicial, and administrative regime always “on duty”. Since the 1990s, the formulation of white male masculinity has somewhat evolved and diversified, in what Mary Beltrán terms “*multiculti* action films” (2005), with figures like Will Smith, Vin Diesel, or Dwayne Johnson who, while still portrayed as American patriots, convey multiracial masculinities in a space of recognition. Women have also been included as main characters in action films. However, in this sort of revisionist films female characters end up adopting the attributes of their male counterparts (domineering, violent) and personifying a sort of female masculinity, which Yvonne Tasker defines as “musculinity” (1993), and Sherry A. Innes (1998) as the figure of the “tough women”.

War has also been the focus of another, yet quite different, film genre: anti-colonial cinema. Anti-colonial cinema has reread the armed struggles that consolidated or constituted colonial processes, as well as the role of men and women in them. A reference film in this regard is Gillo Pontecorvo’s *The Battle of Algiers* (1966), with its representation of Algerian

women in the fight for independence. Yet, Pontecorvo's film has been criticized for ignoring the double oppression exerted by the invader as well as by their own patriarchal society (Shohat 1996; Van de Peer 2012). In fact, many of the films produced in Arab countries during the period of decolonization and under the influence of Latin American Third Cinema were framed by the iconographies and narratives of women carrying bombs in the name of the nation, thus prioritizing, at the end of the day, anticolonial struggle over gender liberation (Shohat 1996). Among recent documentaries, the few works that introduce women fighters or *guerrilleras* as political subjects center on very specific geographies and ideological lines. Beyond the resonance of the Kurdish women guerrillas, reflected in works such as the French documentary *Kurdistan, la guerre des filles* (*Girls' War*, dir. Mylène Sauloy 2016) and in the work of Sotorra analyzed in this paper, some films have portrayed Latin American resistance movements against US military intervention, local dictatorships or neoliberal politics. Within them, we can note independently produced documentary films such as *¡Las sandinistas!* (*The Sandinists*, dir. Jenny Murray 2018), a retrospective view of the Nicaraguan women who led the Sandinist revolution in 1979, or *Guerrillera* (*Guerrillera Girl*, dir. Frank Piasecki Poulsen 2005), a film that follows a young Colombian woman who joined and trained with the FARC guerrillas. Similarly, some grassroots documentaries involving the participation of ex-fighters, like *Nunca Invisibles: Mujeres Farianas. Adiós a la Guerra* (Centro Nacional de Memoria Histórica 2018), surpasses victimization and stress women's agency (Cherilyn Elston 2020). All in all, and in spite of these exceptions and differences between visual codes, the media landscape has perpetuated gendered images of fighters and soldiers through different platforms and genres. The gender binary mutates and articulates in complex ways in the cultural imaginaries of warfare, crossing through different geostrategic contexts. In the case of Sotorra, she is at the same time someone who represents men and women at war, and who incarnates non-stereotypical roles herself. Sotorra is a filmmaker who had herself a presence in the front; she slept in her military uniform, batteries in her pockets, the camera ready to shoot (Sotorra 2020). Literally and metaphorically, she entered into the battlefield of gendered representations, with a camera in lieu of a rifle.

Sotorra's documentary films as case study

The documentary work of Alba Sotorra is an interesting case study to examine Postcolonial Feminist film practices. Her commitment with the representation of the subjects featured in her films aims to break the assumptions of the audience, turning her cinema (in spite of its moderate formal ambitions) into an attempt at counter-cinema. In promoting her films, Sotorra travels to festivals and industry markets, but she also takes part in domestic collective screenings to raise awareness about minoritized people, stateless nations, and feminism.

In itself, being a female documentary filmmaker in the Spanish state requires a dose of activism to counteract invisibility (Annette Scholz 2018). Sotorra shot her first feature without institutional support or funding, which amounted, in her own words, to a “total guerrilla” (Sotorra 2020). Throughout her career, Sotorra has learnt to take advantage from festivals, film awards, and learning programs abroad, which have allowed her to establish solid international alliances in non-hegemonic circuits. Unquestionably, she acknowledges the importance of the financial support of the MEDIA Creative Europe program for the development, distribution, and promotion of her work (Sotorra 2020). This is also the case of her last film, *The Return, life after ISIS* (2021), a recent co-production that extends Sotorra's engagement with feminist struggles in the Middle East. The film narrates the story of a group of Western women who joined the Caliphate and after its defeat were detained in Kurdish camps, and ultimately interrogates Europeans' responsibility in the decisions taken by these women and its subsequent abandonment in the refugee camps (Sotorra 2020).

This article focuses on two of Sotorra's more recent films, *Game Over* (2015) and *Commander Arian* (2018), to examine the configurations of gender roles and war conflicts, and to assess the extent to which these films contribute to a Postcolonial and Feminist film cartography. Methodologically, this paper takes a mixed-method approach to film practice informed by Postcolonial Film theory and Feminist film studies. In particular, we present a close reading of the films while taking into account their process of production and circulation. To develop a fuller understanding of the films and the filmmaking strategies employed, and in addition to interviews published in the specialized press, press books and promotional texts,

the authors have interviewed Sotorra in order to obtain an unmediated access to her views and aims.

Game Over, masculinities ready for war

Game Over situated Alba Sotorra's production within the national scene. The film revolves around Djalal, a Catalan man of 25 years-old inclined to military culture and equipment and a Youtuber of certain popularity, whose perceptions of life change when he joins the Spanish army and experiences “real war” in Afghanistan. The film, which makes use of domestic footage, introduces Djalal who, like many other boys, has been educated in the symbolic space of warriors and fighters, in a masculinity associated with fighting competition. In this sense, Djalal is a product and a producer of what Paul Virilio (2006) termed “pure war”, a permanent readiness for war cultivated via action films. Living in a middle-class residential house in Catalonia’s Northeast, Djalal joins the Spanish army and is deployed to Afghanistan, where he hopes he would enact the heroic warfare scenes he has become obsessed with. For Djalal, however, war is a Baudrillian simulacrum: it has been a constant presence since his childhood games and it is now the setting of his video games. He obsessively collects military equipment and adages, and his online self-fashioning is all war-related. In fact, the film sets off with images of Djalal in military garb in a room filled with weapons on display. In shooting frontal shots and remaining at a relative distance from the subject, Sotorra’s camerawork creates a sort of tableaux that highlight the artificiality of Djalal's actions. This distancing is complemented with a score of electronic music that further estranges the images and reinforces the performative aspect of Djalal’s relationship with warfare equipment.

In the first part of the film, Sotorra and scriptwriter Isa Campo focus on Djalal’s self-construction and self-representation as a hegemonic masculinity, incarnated in a macho figure epitomized by his online avatar, *Lord_Sex*. Through all these elements, Djalal becomes a canonical (almost excessive) example of the ideal pattern of Western hegemonic masculinity (Raewyn W. Connell 1990), which finds in war the perfect scenario to unfold itself (Shafik 2012). However, Djalal is also traversed by diverse transnational relationships. While he lives in Catalonia, half of his family is of Iranian descent. At the same time, much of the culture he consumes is North American. An American flag hangs on his room’s wall,

and he fantasizes about moving to the US with his girlfriend because there “it is easy to own guns and they have the best cars” (Djalal in *Game Over* 2015). By showing the audience the omnipresence of these cultural traces and influences, Sotorra seems to hint at the origins of these toxic models of masculinity. In an early conversation with some male relatives, iconic action film heroes in revival films of 1980s blockbusters, such as Chuck Norris, Jean-Claude Van Damme, and Dolph Lundgren, are celebrated —the sequel *The Expendables 2* (2012) was released during the shooting of the documentary and the characters make reference to it. From the very start of the film, then, male comradeship is established around these sorts of hyper-masculine referents.

The kind of excessive hyper-masculinity portrayed in the film is mediated via digital devices as part of the sphere of public exhibition: it is omnipresent in video games, cartoons, films, and different products in Djalal’s home and in the many videos Djalal and his friends shot for online sharing. In contrast to a masculinity constructed as an effect of common sense and of turning social norms into rule (Michael S. Kimmel 1993), the film denaturalizes the masculinity codes of mainstream audiovisual products. Djalal only appears to be comfortable in the sphere of simulacra of Hollywood-style films, where war becomes the natural setting for tough men (Tasker and Atakav 2010) but which the film reveals to be at odds with Djalal’s eventual reality.

War culture, as the origin of the hegemonic white masculinity spread via Western media, is presented in *Game Over* as a paradigm of gender performance. The characterization of Djalal as a “multiculti action” man (Mary C Beltrán 2005) is not without certain contradictions. At the airport about to travel to Afghanistan, Djalal’s father reminds him: “Remember our ancestors are there, uh? [...] They came to Iran from that region more than a thousand years ago”. This sentence parallels the well-known critique of Gayatri Chakravorty Spivak (1988) to Western military interventions: “White men saving brown women from brown men”. By including the footage of this dialogue, Sotorra places the audience in a gray area, far from the media and cultural framing of the conflict in the aftermath of September 11 2001 (Abu-Lughod 2002). Djalal travels to take part in the war in Afghanistan on behalf of Spain (white men) in order to liberate the country (brown women) from people who are supposed to be his ancestors (brown men).

For all its distancing techniques, however, the gaze of the director does not condemn Djalal. Using parallel montage, Sotorra contrasts Djalal's life (and his masculinity) with his father's, Hansi, who slacks around the house until he eventually abandons it. The failed relationship of Djalal's parents (as acknowledged by themselves) and in particular Hansi's inattentiveness to his wife, contrast with the complicity and tenderness between Djalal, his girlfriend Cristina, and his mother. It is Cristina who shoots many of Djalal's photo sessions, in many of which she also appears as a complementary, excessive femininity. In addition, Djalal also displays an understanding and closeness to his mother, who seeks a divorce that fulfills the family's collapse. Actually, Djalal appears in the film credits under his mother's last name, which is not common in the Spanish or Iranian cultures. Djalal turns out to be a quite sympathetic figure who establishes horizontal relationships with the women in his life, who can confess his own insecurities and excuse the others' Figure 1. Overall, Sotorra goes beyond the performative dimension of gender roles to access a deeper dimension of the subjects and their conflicts.

Djalal's excessive masculinity is presented as a performatic masquerade (Judith Butler 2006), a weighty disguise (as Djalal acknowledges at the end of the film, dressed in neoprene and carrying heavy scuba equipment) that Sotorra unpacks throughout the film Figure 2. She does so by getting growingly closer to the characters and turning the initial warfare tone of the film into a family melodrama. We may note that in focusing on the intimate drama of the male protagonist, and in spite of the aim to deactivate hegemonic narratives, the film does not totally break away from the narrative conventions of war films. However, it is Djalal's vulnerability, rather than his strength, which turns him into a cracking masculine figure.



Figure 1.



Figure 2.

The war footage recorded by Djalal himself and included in the film are hybrid images, converging in multiple screenshots, as in the videogames he enjoys playing with. Djalal cannot get rid of a performance tone and, even in the battlefield, he seems to follow the codes of Youtube homemade videos. He sets his camera next to the trenches and addresses his audience, while the reality of Afghanistan exceeds the control of his performance. Gazes of Afghan children, looking at a handheld camera and approaching the soldiers for money and humanitarian aid, end up prevailing in the shooting. Once back home and while showing his Afghan footage to his family, Djalal acknowledges the differences between mediated and direct war. For example, he comments his feelings when aiming at an enemy with a rifle: “It is not the same as shooting from inside a tank, where you don’t see anybody and it feels fake” (Djalal in *Game Over* 2015). By extension, we assume that real war is also different from his childhood fantasies, his video games, and his homemade simulacra. The experience of real war puts at stake the whole construction of Djalal’s masculinity as connected to warfare heroism (Shafik 2012). Besides, it provokes him a crisis about the ethics of military interventions regarding civil populations (Abu Lughod 2002). For its part,

the attention to Djalal's life and his process of enculturation is mirrored, in a reverse angle shot, by the presence of the Afghan children: the archival footage of Djalal's childhood resembles to, and contrasts with, the videos of these Afghan children, and establishes a sort of counter-cinema, or counter-documentary, of warfare. The quality of these "poor", low-res images (Hito Steyerl 2012) convinced Sotorra to shoot a documentary about Djalal: "He had a huge amount of archive material about his own life. I was very interested in that self-projection, in addition to that Afghanistan connection from my previous works" (Sotorra 2020). These images remain in a hybrid state: on the one hand, they are, as any documentary footage, performative images; on the other hand, they introduce the kind of war-related experiences that do not usually make it into dominant imaginaries.

After Djalal's experience in Afghanistan, and once the audience has watched his footage, the performance of Djalal's masculinity gradually collapses when he gets back home. The crisis of the warfare imaginary goes hand in hand with the crisis of a middle-class family going through a divorce and the collapse of the relative welfare of the Spanish economy during the 2008 crisis. Shot between 2012 and 2013, the film coincides with levels of youth unemployment of over 50 percent and labor reforms that threatened workers' rights (Miquel Úbeda, et al. 2020), a context that finds its way in the film as Djalal decides to sell his weapon collection, take down the American flag and, finally, and in a ceremonial way, conduct his last photo session. The whole training and pedagogy of war of the Western audiovisual ecosystem (Virilio 2006) proves insufficient to sustain Djalal at war, neither in a physical setting nor in his imagination.

Commander Arian, the body as a battlefield

Commander Arian is Sotorra's second-to-last film to date, and the one that has attained a wider international repercussion, probably because the film deals with the Kurdish guerilla fighters of the YPJ in Syria. The YPJ is the female battalion of the People's Protection Units (YPG), the armed branch of the Kurdish Supreme Committee (DBK in Kurdish) at Rojava. It is connected with the Kurdistan Workers' Party (PKK in Kurdish), a political affiliation frequently ignored by Western mainstream media, as the PKK is listed as a terrorist organization by both the EU and the USA (Fernández Aragonès 2020). The PKK struggle

stems from the notion of “Democratic Confederalism” by Abdullah Öcalan, the founder of the party, who vindicated the matriarchal origins of Kurdish society and held that the freedom of the Kurdish people would only be attained by the collapse of patriarchy. *Commander Arian* approaches YPJ fighters moving between two temporalities: the past, when Sotorra joins their last mission in Northern Syria during the fighting for the liberation of Kobane; and the present, when Arian, separated from her companions, recovers from her wounds. While a first reading of *Commander Arian* might consider it a war film, war is actually only the background of the Kurdish women’s fight and, particularly, of the presentation of their feminism and the rethinking of their own bodies. It was this feminist struggle in the Syrian Kurdistan, which interpellated Sotorra, personally and politically, and drove her to cross the Syrian-Turkish border to shoot her film. As noted by herself, “the first contact was an investigation trip and I stayed for three months. I was fascinated by the cause, the spirit and the personalities of these women. Then I came back with a camera to shoot. That’s how this experience began, which involved almost three years of comings and goings following Arian” (Sotorra 2020). Such mobility parallels the movements of Commander Arian between the front and rearguard. In so doing, the film reformulates the traditional travelogue of documentary filmmakers as privileged auteurs who benefit from the visual interest of their films and end up acting as accomplices of the network of terror that the films reveal (Paula Rabinowitz 1994). On the contrary, Sotorra avoids the spectacle of war and its forms of visual violence, and highlights the debates in the female battalion of Kurdish fighters.

Despite women have joined different modern armies and paramilitary forces, films have tended to treat them as the victims of war and violence (Sophie Mayer 2016). Even when they have been portrayed as heroines, they have been nonetheless denied any agency through group submission (Shohat 1996). *Commander Arian* does not really fit this scheme, as the film does not feature a wounded militia fighter in terms of personal or national trauma (Kathleen Scott and Stephanie Van de Peer 2016), nor female fighters following the orders of their male companions. In contrast, the film faces the debate on the need for female participation in wars, a somewhat taboo topic, as participation of women in armed conflicts would collapse some of the ideas of “difference feminism”, which consider women as endowed by the ethics of care, rather than of violence.

In the film's opening scene (after the dedication "To Anna Campbell, killed during a Turkish air strike in March 2011. And to all women who fight for change"), the voice-over of a wounded and limping Arian narrates her longing for sharing the happiness and misfortunes of her female companions. The film takes recourse to the political immediacy of a war zone (the city of Kobane) to discuss the lives of the protagonists, as their bodies become a political space in times of war (Mayer 2016). Once liberated, the city of Kobane does not stand for peace but rather acts as a reminder of the conflict, its effects on the urban landscape and particularly, in the scarred body of Arian. Initial images of cures to Arian's body, of a woman cleaning the wounds of a defenseless Arian lying on a carpet, reveal the rawness of pain. The close-ups and detailed representation of the wounded body, however, do not take advantage of pain nor fall into morbidity Figure 3. The scene establishes the intentions of a film in which the body takes a starring role: in slowing down to show the vulnerability of the body, the camera shares the slowness of the curing process, and reveals the complexity of the character of Arian. The body becomes a tool to make visible inequality and violence while fighting both. Arian was seriously wounded during the shooting of the film, and Sotorra decided to travel with her to the rearguard and include the resulting material in the film. Her decision was driven by her approach to filmmaking: "I need to be intimate, and to live with a coexistence with what I want to film. I am not an outside observer, nor neutral. Furthermore, I need to be close to these people in order to capture their voice from a genuine place" (Sotorra 2020). However, she presents a twofold moral dilemma: while trying to avoid showing the fragility of the commander, shooting honestly implied for Sotorra the imperative to reveal what others had been reluctant to show (David MacDougall 2019). As a result, the images of the body of Arian presented in the film depart from fetishistic images of women fighters.



Figure 3.

In addition to gender stereotypes, *Commander Arian* also collapses stereotypes of what constitutes heroism and victimization. In a war context, rape is both a weapon and a metaphor of war itself, but for women, rape culture becomes a daily battlefield (Patricia White 2015). In the film, Arian justifies her revolutionary ideals by narrating something that happened back when she was in secondary school: a neighbor was kidnaped and raped, and her subsequent pregnancy triggered a so-called “honor crime” by her family. When women started to organize themselves, Arian decided to take arms with a primary desire: “to free women from slavery” (Arian in *Commander Arian* 2018). Arian is, in this sense, aware of the sexist violence imposed by their enemies of ISIS but also of that which plagues her own society. For Arian, emancipation demands that women obtain an autonomous space to revolt against an imposed destiny by different societies similarly antagonistic to women. Arian’s mission thus implies to overcome a colonial vision, that which, according to Abu-Lughod (2013), targets only certain cultures (“cultures of honor”) with the monopoly of violence against women.

Seven minutes into the film, a first flashback from Arian’s recovery takes the audience to a scene in which Arian vigorously gets out of a car carrying a weapon. The camera, which previously has remained static and at a distance, moves among militia women running, losing the focus Figure 4. This contrast between the quietness of the initial refuge, and the activity at the front is not consistent throughout the film, though, as daily life and a reflexive tempo is privileged in both scenarios. Various scenes at the front show women getting their weapons ready, braiding their hair, eating, singing or debating, always with a carefree, laid-back and humorous attitude. Sotorra has noted that reality is different from what we see in

Hollywood movies. At the front, most of the time is spent waiting: “...it was very surprising for me to be one kilometer away from an ISIS base and in that war scenario, with our lives at risk, discussions on feminism, on the role of women, or on emotions were taken place” (Instituto Cervantes 2019).



Figure 4.

Sotorra’s camera becomes a meta-participant, contributing to the illusory effect of everyday life that emerges from the director’s intimacy with her subjects. Joan González, director of the documentary film festival DOCS Barcelona, has noted that “Alba Sotorra is a film director who manages to achieve invisibility. You end up asking yourself how on earth the camera is shooting what it is shooting” (Nit a la Terra 2017). Such a strategy results in the effacement of authorial marks in favor of an alleged transparency, a closeness to the subjects that has actually been underscored as a trait of the work of different Spanish film directors (Wheeler 2016).

The final montage of *Commander Arian* was the result of a collective process of negotiation among the director, members of the YPJ, and film editor Jesper Osmund. Sotorra edited 20 min of the material shot on her first trip to the area and showed it to her subjects, who did not like it. In a second phase, Osmund’s criteria (“I had to tell the director all the good things I could, but also that I didn’t see a film, only half a film. [...]”) gained influence. After a few meetings, Sotorra “chose to listen, smuggled herself into the war zone, filmed for another four weeks and returned, thank God!” (European Documentary Network 2019). Such process of collective editing overcame a mere “gazing and speaking”, and got closer

to “listening and seeing”, a practice in line with transnational and feminist ethics capable to generate empathies (Scott and Van de Peer 2016).

In the three years that passed since the first and final footage, the events threaded in this reflexive story entered the media memory of a large part of international audiences. On a daytime debate among companions, one of the YPJ fighters called Sozdar expresses her doubts about continuing the fighting. Arian and the rest ask her a key question, one which any feminist would ask her or himself. “What kind of life do you want to live? The life of a slave? [...] A life in which no one values you as a woman? Or a life that, while difficult, belongs to you as a woman?” (Arian in *Commander Arian* 2018). If war films have been a key space in the articulation of ideas about masculinity as noted by Tasker and Atakav (2010), *Commander Arian* infuses new air to the genre with a group of Kurdish women at the trenches of Syria, women who reframe representations and discourses about what it is to be a woman without anyone answering for them.

Conclusions: a third discourse cinema

In the seminal *Orientalism* (1978), Said argued that colonial control spread to any cultural representation, resulting in a ubiquity that camouflaged it. For her part, Shohat (1996) has underscored the patriarchal character of colonial representations. Under the theoretical umbrella of both Said and Shohat, Ponzanesi (2019) has theorized a postcolonial cinema, a framework that certainly serves to describe Sotorra's work. In the two films analyzed in this paper, Sotorra displaces both patriarchy and Eurocentrism and allows the emergence of uncommon identities and gender relations on screen. In this task, she is assisted, in front and behind the camera, by Djalal and Arian, who become antidotes against hegemonic representations of Afghan, Kurdish and Syrian women and men in the (albeit growingly fragmented) mediascape.

Sotorra locates the characters of *Game Over* and *Commander Arian* in war conflicts (Afghanistan and Syria, respectively) which have been often constructed as cinematic topologies that perpetuate and legitimize gender and colonial power relations (Shafik 2012; Mohanty 2003; Abu-Lughod 2002). In contrast, Sotorra reinterprets this backdrop: with

masculine warmongering subjects that collapse into crisis and feminine fighter subjects resistant to vulnerability. For Djalal, war begins as a mechanism of cultural simulacrum that informs his masculinity and configures precarious video-performances as *Lord_Sex*, but the film challenges the very articulation of colonial and imperialist masculinity created by the machine of audiovisual ideological production. We are left to wonder whether the “real” war presented in Djalal’s footage emasculates him or, rather, serves to establish a non-hegemonic masculinity, capable to integrate the dimensions of care and heterocentrism, as in other contemporary productions (Núria Araüna, Iolanda Tortajada and Cilia Willem 2018). In contrast, the YPJ militia fighters in *Commander Arian* are presented in a process of hardening through war, far from a stereotypical masculinization of the female fighter characters (Tasker 1993) and the iconography of action films heroes. Thus, even under the pedagogical guidance of Commander Arian, a bloody and violent war is resignified as an opportunity to overcome the colonial oppression of their nation, and specifically, their oppression as women. Going beyond the do-goodism consensus around pacifism, Sotorra takes the audience deep into the complex debates of the YPJ fighters and their capacity to think critically about the emancipatory uses of violence, especially in contexts where enduring violence is not a choice. Against the grain of a “colonial feminism” that, especially after September 11, has gained public attention by exploiting women’s rights in order to justify colonial policies and islamophobia (Abu-Lughod 2002), Sotorra’s films propose a Decolonial Feminist rupture with the frame of Oriental War. As spaces of relation—even conflictive relations—, Djalal and Arian’s warfare contexts become spaces of transformation and of modulation of gender identities.

Sotorra explores and focuses on the hybrid zone between the front-line experience, the rearguard, and the (return) home of her subjects. Arian and Djalal undertake movements in opposite directions, expressed in their bodily performances. Djalal, an actor dressed for the theater of war, undresses and takes distance from the conflict, while a wounded and naked Arian recovers and regains her physical and emotional leadership. Both films establish a continuity between public and domestic spheres, a key concern for feminism. In *Commander Arian*, domesticity is appropriated and constructed by women through care, sorority, and abundant intellectual debate. For its part, the domestic sphere in *Game Over* is

a middle-class refuge, and yet, it is the place where one learns about war through popular culture and children's games.

Just like Arian and Djalal, Sotorra places herself in a liminal position, one that, beyond gender roles, is easily attracted to war: “It was the spirit of Djalal that possessed me. When I saw myself dressed as a soldier in the middle of the Syrian war, I thought ‘What the hell am I doing here?’ There was something about that time chasing Djalal and his obsession with war that affected me deeply” (Sotorra 2020). Sotorra abandons her familiar context and gets emotionally involved with her subjects, but skews voyeuristic approaches and an exotic exploitation of alterity. In fact, the protagonists, complex and contradictory individuals, narrate their stories from their own personal spaces and using their own language. The type of close relationship that Sotorra aims to obtain with her subjects is attested by her decision to include the main characters as co-directors of the films. In addition, Sotorra’s emphatic observation does not totally efface authorial marks: non-intervention does not mean that we do not see through her gaze, but rather than the director privileges “showing over telling”. The ease with which her characters appear in front of the camera, even in the most intimate situations, evince the fact that Sotorra is no outsider, but somebody accepted in these groups. Her work thus established itself in a “third discourse” of non-fiction cinema (Scott and Van de Peer 2016) that allows a type of communication based on empathy and that is able to bridge differences among creators, subjects, and audiences.

As pointed out at the beginning of this paper, colonial representations of gender in our mediascape are not new. However, there is a lack of academic attention to this question in the Spanish non-fiction cinema context. The work of female filmmakers such as Sotorra bring up the discussions about modes of production and strategies of representation in the field of Spanish non-fiction cinema. Upcoming research should include other female filmmakers, such as Sally G. Dewar, Silvia Navarro and Irene Gutiérrez, who have recently focused on building an empathic dialogue between gendered subjects and the present and troubling history of Iberian colonialism.

Acknowledgements

The authors would like to thank Alba Sotorra who kindly agreed to be interviewed, as well as to Xavier Ortells for not just translating this article, but also giving us invaluable feedback on earlier versions.

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

Funding

This article has been carried out as part of the doctoral program in Anthropology and Communication at Rovira i Virgili University, and was supported by the research project “Articulaciones de género en el documental español: una perspectiva interseccional”, Ministerio de Ciencia e Innovación of Spain [PGC2018- 097966-B-100], and “Memoria audiovisual del feminismo español (1975-2020)”, Fundación BBVA [Leonardo grant].

Notes on contributors

Anna Fonoll-Tassier PhD candidate at the Department of Communication Studies of the Rovira i Virgili University (Spain). She takes a multidisciplinary approach that encompasses the fields of visual culture, gender, and anthropology, given her training. She holds a Media Studies BA degree, an Anthropology BA degree and a master’s in Advanced Research in Anthropology. Her doctoral research is focused on production modes and strategies of representation in Spanish contemporary feminist documentary filmmakers, with special interest in postcolonial, decolonial, migration and transcultural narratives.

Laia Quílez Esteve PhD in Media Studies, is a researcher and a professor at Rovira i Virgili University (Spain). Her research focuses on the study of documentary representations of memory and postmemory of mass traumas (in particular Latin American and Spanish dictatorships). She led the project “Second Degree Memories: Postmemory of the Civil War, the Franco Dictatorship and the Transition in Contemporary Spanish Society”, and she currently directs the project “Gender Articulations in Contemporary Spanish Documentary: An Intersectional Perspective”.

Núria Araüna Baró Lecturer and researcher at Rovira i Virgili University (Spain). She holds a Media Studies BA degree, an Anthropology BA degree, a master's in Creative Documentary and her PhD dissertation on gender representations and love relationships in Spanish music videos was awarded by the Catalan Audiovisual Council. Her current research focuses on the representation of recent memory in non-fiction genres (mainly social movements and feminist strategies'). She currently directs the project "Audiovisual Memory of Spanish Feminism", funded as a research-creation Leonardo Grant.

ORCID

Anna Fonoll-Tassier <https://orcid.org/0000-0001-9254-8230>

Núria Araüna Baró <https://orcid.org/0000-0002-1997-2833>

Laia Quílez Esteve <https://orcid.org/0000-0001-6696-2569>

References

- ¡las Sandinistas!*. 2018. Film. Directed by Jenny Murray. Nicaragua and USA: Alpha Dogs, MCRM Productions.
- Abu-Lughod, Lila. 2002. "Do Muslim Women Really Need Saving? Anthropological Reflections on Cultural Relativism and Its Others". *American Anthropologist* 104 (3): 783-790. doi:10.1525/aa.2002.104.3.783.
- Abu-Lughod, Lila. 2013. *Do Muslim Women Need Saving?*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Appadurai, Arjun. 1990. "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy". *Theory, Culture & Society* 7 (2): 295-310. doi:10.1177/026327690007002017.
- Araüna, Núria, Tortajada, Iolanda, and Cilia Willem. 2018. "Portrayals of Caring Masculinities in Fiction Film: The Male Caregiver in Still Mine, Intouchables and Nebraska". *Masculinities & Social Change* 7 (1): 82-102. doi:10.17583/mcs.2018.2749.
- Arranz, Fátima. 2010. *Cine Y Género En España*. Valencia: Cátedra, Publicacions Universitat de València.
- Banet-Weiser, Sarah. 2018. *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*. Durham: Duke University Press.
- The Battle of Algiers*, 1966. Film. Directed by Gillo Pontecorvo. Algeria and Italy: Cashbah, Igor Film.

- Beltrán, Mary C. 2005. The New Hollywood Racelessness: Only the Fast, Furious, (And Multiracial) Will Survive. *Cinema Journal* 44 (2): 50-67. doi:10.1353/cj.2005.0003.
- Butler, Judith. 2006 [1990]. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Camí-Vela, María. 2014. "Directoras de Cine En Cataluña: Un Recorrido Histórico". *Zeitschrift für Katalanistik/Revista d'Estudis Catalans* 27: 27-45.
- Commander Arian*. 2018. Film. Directed by Alba Sotorra. Spain: Alba Sotorra S.L., Televisió de Catalunya - CCMA, RTVE, Boekamp & Kriegsheim, Dogwoof.
- Connell, Raewyn W. 1990. "An Iron Man: The Body and Some Contradictions of Hegemonic Masculinity". In *Sport, Men and the Gender Order*, edited by Michael A. Messner and Donald. F. Sabo, 83-95. Champaign, IL: Human Kinetics.
- Elston, Cherilyn. 2020. "Nunca Invisibles: Insurgent Memory and Self-representation by Female Ex-combatants in Colombia". *Wasafiri* 35:4, 70-78. doi:10.1080/02690055.2020.1800254.
- European Documentary Network. 2019. EDN *Member of the Month – Jesper Osmund*. Accessed 27 March 2020. <http://edn.network/news/news-story/article/edn-member-of-the-month-jesper-osmund/>
- The Expendables 2*. 2012. Film. Directed by Simon West. USA: Nu Image, Millennium Films, Lionsgate Films.
- Fernàndez Aragonès, Aina. 2020. "Women, Body and War: Kurdish Female Fighters through Commander Arian and Girl's War". *Media, War & Conflict*, August 2020: 1-17.
- Game Over*. 2015. Film. Directed by Alba Sotorra. Spain: Promarfi Futuro 2010, Gaia Audiovisuals, Televisió de Catalunya - CCMA, RTVE, Loto Films, Dirk Manthey, DocsBarcelona.
- García Saiz, Lorena. 2019. "Luces y sombras de la economía feminista. Repaso desde sus bases hasta la actualidad". *Dossiers feministes* 25: 113-130. doi:10.6035/Dossiers.2019.25.8.
- Goldstein, Joshua S. 2001. *War and Gender: How Gender Shapes the War System and Vice Versa*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Grewal, Inderpal, and Caren Kaplan. 2002. "Postcolonial Studies and Transnational Feminist Practices". *Jouvert: A Journal of Postcolonial Studies*, 5 (1). Accessed 3 April 2020.
<https://legacy.chass.ncsu.edu/jouvert/v5i1/grewal.htm>
- Guerrillera*. 2005. Film. Directed by Frank Piasecki Poulsen. Denmark: Zentropa Real ApS.
- Innes, Sherry A. 1998. *Tough Girls: Women Warriors and Wonder Women in Popular Culture*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press.
- Instituto Cervantes. 2019. "Comandante Arian": Entrevista a Alba Sotorra. Spain: YouTube. Accessed 30 May 2020. <https://youtu.be/ZGv4CyQ0A1c>
- Jeffords, Susan. 1994. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Kimmel, Michael S. 1993. "Invisible Masculinity". *Society*, 30 (6): 28-35. doi:10.1007/BF02700272.
- Kurdistan, la guerre des filles*. 2016. Film. Directed by Mylène Sauloy. France: Magneto Presse.
- MacDougall, David. 2019. *The Looking Machine. Essays on Cinema, Anthropology and Documentary Filmmaking*. Manchester: Manchester University Press.
- Mayer, Sophie. 2016. *Political Animals. The New Feminist Cinema*. London: I. B. Tauris.
- Mohanty, Chandra Talpade. 2003. *Feminism without Borders. Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. London: Duke University Press.
- Nagib, Lucia. 2006. "Towards a Positive Definition of World Cinema". In *Remapping World Cinema. Identity, culture and politics in film*, edited by Stephanie Dennison and Song Hwee Lim, 30-54. London: Wallflower.
- Nit a la Terra. 2017. "Nit a la Terra: Alba Sotorra". 2 July 2017. Accessed 4 June 2020. <https://beteve.cat/nit-a-la-terra/nit-a-la-terra-alba-sotorra/>
- November*. 2004. Film. Directed by Hito Steyerl. Germany: Hito Steyerl.
- Nunca Invisibles: Mujeres Farianas. Adiós a la Guerra*. 2018. Film. Directed by Centro Nacional de Memoria Histórica. Colombia: CNMH.
- Ponzanesi, Sandra. 2019. "Postcolonial and Transnational Approaches to Film and Feminism". In *The Routledge Companion to Cinema and Gender*, edited by Kristin Lené Hole, Dijana Jelaca, E. Ann Kaplan and Patrice Petro, 25-35. New York: Taylor & Francis Books.

- Rabinowitz, Paula. 1994. "Cuerpos Nacionales: Género, Sexualidad Y Terror En Los contra-documentales Feministas". In *Lo personal es lo político. Feminismo y documental*, edited by Sophie Mayer and Elena Oroz, 46-99. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Revista Catalunya CGT. 2019. "La Vida de Les Combatents: Entrevista a Alba Sotorra". 6 March 2019. Accessed 19 June 2020. <http://www.revistacatalunya.cat/?p=729>
- Said, Edward. 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- Scholz, Annette. 2018. "Las Invisibles Del Cine Español". In *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del Siglo XXI*, edited by Annette Scholz and Marta Álvarez, 45-67. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt am Main: Vervuert.
- Scott, Kathleen, and Stephanie Van de Peer. 2016. "Sympathy for the Other: Female Solidarity and Postcolonial Subjectivity in Francophone Cinema". *Film-Philosophy* 20 (1): 168-194. doi:10.3366/film.2016.0009.
- Shafik, Viola. 2012. "Rituals of Hegemonic Masculinity: Cinema, Torture, and the Middle East". In *Speaking about Torture*, edited by Julie Ann Carlson and Elisabeth Weber, 162-188. New York: Fordham University Press.
- Shohat, Ella. 1996. "Post-third-worldist Culture: Gender, Nation, and the Cinema". In *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures*, edited by Jacqui Alexander, and Chandra Talpade Mohanty, 183-209. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. "Can the Subaltern Speak?". In *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by Cary Nelson and Lawrence Grossberg, 271-313. Urbana: University of Illinois Press.
- Steyerl, Hito. 2012. *Los Condenados de la Pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Straw, Mark. 2008. Traumatized Masculinity and American National Identity in Hollywood's Gulf War. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 6 (2), 127-143. doi:10.1386/ncin.6.2.127_1.
- Tasker, Yvonne. 1993. *Spectacular Bodies: Gender, Genre, and the Action Cinema*. London: Routledge.
- Tasker, Yvonne, and Eylem Atakav. 2010. "The Hurt Locker: Male Intimacy, Violence and the Iraq War Movie". *Sinecine* 1 (2): 57-70.

- Toivanen, Mari, and Bahar Baser. 2016. "Gender in the Representations of an Armed Conflict: Female Kurdish Combatants in French and British Media". *Middle East Journal of Culture and Communication* 9 (3): 294-314. doi:10.1163/18739865-00903007.
- Úbeda, Miquel, Cabasés, M. Àngels, Sabaté, Malena, and Tanja Strecker. 2020. "The Deterioration of the Spanish Youth Labour Market (1985–2015): An Interdisciplinary Case Study". *YOUNG28* (5): 544–563. doi:10.1177/1103308820914838.
- Unveiled Views*. 2008. Film. Directed by Alba Sotorra. Spain: Alba Sotorra S.L., Women Make Movies.
- Van de Peer, Stephanie. 2012. "A Transnational Feminist Rereading of post-Third Cinema Theory: The Case of Maghreb Documentary". *Journal of African Cinemas* 4 (2): 175-189. doi:10.1386/jac.4.2.175_1.
- Van de Peer, Stephanie. 2020. "Selma Baccar's "Fatma" 1975: At the Crossroads between Third Cinema and New Arab Cinema". *French Forum* 35 (2/3): 17-35. doi:10.1353/frf.2010.0013.
- Virilio, Paul. 2006. *The Information Bomb*. New York: Verso.
- Wheeler, Duncan. 2016. "The (Post-)feminist Condition: Women Filmmakers in Spain". *Feminist Media Studies* 16 (6): 1-21. doi:10.1080/14680777.2015.1137964.
- White, Patricia. 2015. *Women's Cinema, World Cinema. Projecting Contemporary Feminisms*. Durham and London: Duke University Press.

5.3. Tercera publicació

'Amb el seu fort accent alsacià, va prendre als assistents com a testimonis: «Només Déu sap que no tinc res en contra dels africans ni contra els creients de la teva raça. D'altra banda, no conec res de l'Àfrica, per si ho vols saber». Amb el cap enterbolit per l'alcohol, els homes al seu voltant van riure, amb els llavis humits i mig penjant. El nom d'aquest continent va continuar resonant dins el seu cap, evocant dones amb els pits nus, homes amb tapaculs, granges que s'estenien fins a l'horitzó i envoltades per una vegetació tropical. Sentien «Àfrica» i s'imaginaven un lloc on podrien ser els amos del món si sobrevivia als miasmes i les epidèmies. «Àfrica», i emergia un desordre d'imatges que deien més sobre les seves fantasies que sobre el continent mateix.'

Leïla Slimani en *El país dels altres* (2021 [2020]: 195)

'Els textos de llengua que fèiem servir des de cinquè grau eren els *Oxford Readers for Africa*. Aquests llibres tenien dos protagonistes, John i Joan, que vivien a Oxford però que estudiaven a Reading. Vaig aprendre que hi anaven amb tren, i això em feia enveja. Naturalment, Oxford era a Anglaterra. No crec que cap dels nostres professors hi hagués estat mai, per tant els llocs esmentats als textos els devien ser tan estranys com ho eren per a nosaltres. Vam seguir John i Joan a tot arreu, sobretot a Londres, on anaven a visitar llocs d'interès natural, històric i arquitectònic, com el Tàmesi, les cambres del Parlament britànic amb el Big Ben, l'abadia de Westminster. Ara l'escola seguia el programa normal fixat pel Govern per a les escoles africanes, de manera que els professors havien de fer servir els textos autoritzats.'

Ngũgĩ wa Thiong'o en *Somnis en temps de guerra. Records d'infantesa* (2010 [2016]: 212)

'A História enfrenta sempre esse grande óbice, que cabe aos investigadores ultrapassar: o silêncio sobre o que muito se calou ou escondeu. O que não honra. O lixo faz-se desaparecer, os cadáveres emparedam-se e tudo deixa de existir. Não vimos, não sabemos, nunca ouvimos falar, não demos por nada.'

Isabela Figueiredo en *Caderno de Memórias Coloniais* (2015: 8)

Imágenes como cicatrices: cineastas mujeres que disputan y ensamblan el archivo colonial de España y Portugal⁶⁶

Anna Fonoll Tassier

Universitat Rovira i Virgili

Introducción

En las primeras páginas de su libro *Huaco retrato* (2021), la escritora y periodista Gabriela Wiener pasea por las acristaladas salas del *Musée du Quai Branly*, el cual reúne una conocida colección de obras de arte no occidental, originarias de África, América, Asia y Oceanía. En este museo situado en el VII distrito de París, la escritora espera encontrar respuestas sobre la vida de su tatarabuelo Charles Wiener, un supuesto explorador de origen judío-austriaco que expolió cuatro mil piezas precolombinas de Perú para ser reconocido en la Exposición Universal parisina de 1878. Más allá del debate decolonial existente alrededor del patrimonio⁶⁷, Gabriela empieza una búsqueda para obtener información de su tatarabuela María, la mujer mestiza que quedó embarazada de Charles en Perú. Este proceso, por infructuoso, la conduce a reflexionar sobre la desmemoria: ‘Cuando se sabe tan poco es porque nunca se ha querido saber, porque se ha mirado a otro lado con incomodidad y no mirar es como borrar, invocar la tormenta de arena sobre la huaca sin memoria, una erosión progresiva’ (Wiener, 2021: 59).

La escritora, a través de su propia exploración familiar, pone en evidencia la ‘afasia colonial’, esto es, la dificultad para representar y verbalizar la violencia dispar que engendró el pasado imperial en distintas geografías (Stoler, 2011: 128). Ya en las décadas de los años

⁶⁶ Este artículo ha sido realizado bajo el programa de doctorado en Antropología y Comunicación de la Universitat Rovira i Virgili y ha recibido el apoyo del proyecto ‘Articulaciones del género en el documental español contemporáneo: una perspectiva interseccional’ (PGC2018-097966-B-I00), del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

⁶⁷ En 2018, Felwine Sarr y Bénédicte Savoy publicaron el ensayo *The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics* que presentaba recomendaciones para llevar a cabo las restituciones de aquellos bienes de patrimonio cultural africano que se encuentran en los museos franceses de forma ilícita.

cincuenta y sesenta, autores pioneros del pensamiento decolonial como Aimé Césaire y Frantz Fanon –en sus seminales libros *Discurso sobre el colonialismo* y *Los condenados de la tierra*, respectivamente–, pusieron de relieve la violencia recibida por determinados pueblos en términos de memoria, apuntando que el colonialismo ‘se orienta hacia el pasado del pueblo oprimido, lo distorsiona, lo desfigura, lo aniquila’ (Fanon, 1983 [1961]: 168), pero también describiendo una civilización europea magullada por el hecho de escoger ‘cerrar los ojos ante sus problemas más cruciales’ (Césaire, 2006 [1950]: 13). Posteriormente, Walter Mignolo se referiría a la ‘herida colonial’ como aquel sentimiento de inferioridad impuesto a los seres humanos que no encajan en el modelo predeterminado por los relatos occidentales y que ‘no pertenecen al mismo locus de enunciación (y a la misma geopolítica del conocimiento) de quienes crean los parámetros de clasificación y se otorgan a sí mismos el derecho a clasificar’ (2007: 34). Esto es, un derecho auto conferido para clasificar piezas precolombinas en un museo, para dividir continentes enteros en una conferencia, para zoológico a personas humanas en una Exposición Universal. Mas también para archivar memorias en el celuloide, puesto que las industrias culturales no quedan exentas del discurso de la colonialidad. Es en este ámbito de conocimiento donde, de forma pionera en la década de los noventa, Ella Shohat y Robert Stam apuntaron que el eurocentrismo es una forma de vestigio que permea en las representaciones, convirtiéndose en ‘la lente a través de la cual se observa, evalúa, enjuicia y asigna objetividad al mundo’⁶⁸(1994: 2-3). En efecto, el privilegio de una determinada epistemología visual sobre otras preconiza en el cine una visión del globo binarista, dejando al margen numerosas ‘imágenes pobres’ (Steyerl, 2018: 33) o incluso no teniendo en cuenta aquellas ‘ausentes’ (Laranjeiro, 2021: 63). Sin embargo, esta situación no es inmutable debido a que, utilizando la categorización de Enzo Traverso, las memorias ‘fuertes’ pueden fragilizarse y las ‘flacas’ consolidarse, contribuyendo así a una posible redefinición del pasado (2020: 86). Con esta voluntad de invertir la balanza de la historia, y a medida que avanza su paseo por el museo, Wiener continúa: ‘Hasta que el período de latencia termina. Y nos vemos dispuestas al hallazgo. Aprendemos que los huesos no se lavan con agua. Que hay que soplar dulcemente sobre las grietas y laberintos óseos’ (2021: 59). Como Wiener, dispuestas al hallazgo y tomando

⁶⁸ Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones han sido realizadas por la autora.

aprendizajes de las reflexiones de distintos pensadores decoloniales y estudiosos de la memoria, así como también desde experiencias íntimas o familiares, en la última década, distintas cineastas de no-ficción españolas y portuguesas han impulsado un corpus de contranarrativas que abordan el pasado colonial y sus consecuencias en el presente (Rosário, 2021; Fonoll, Quílez y Araüna, 2022). En efecto, la elaboración de los imaginarios nacionales e imperiales, así como la construcción racial, se encuentran directamente relacionados con la performatividad de género. Una cuestión que, tal y como apuntaba E. Ann Kaplan, la teoría filmica feminista blanca de los setenta y ochenta había descuidado a pesar de que: ‘la mirada "masculina" y la mirada "imperial" no pueden separarse en las culturas patriarcales occidentales’ (Kaplan, 1997: 11). Ante esta indisociabilidad, Patricia White asevera que en la actualidad, el cine realizado por mujeres es una fuerza dinámica que abarca un mundo de diferencias (2015:12) y, añadimos, con frecuencia, es propenso a alinearse con los discursos del resto de alteridades. De este modo, aceptamos el convite de Diane Waldman y Janet Walker de prestar más atención ‘a prácticas documentales con metas en común, como las que han caracterizado la práctica documental feminista en sus múltiples manifestaciones’ (1999:19). El propósito de este capítulo es el de trasladar al debate académico ibérico del cine de no-ficción la perspectiva filmica feminista y la teoría postcolonial. Bajo el que seguramente pueda parecer un objetivo inabarcable, hemos creído apremiante hacer una aportación comparativa del trabajo de dos mujeres cineastas en concreto, Sally Gutiérrez y Filipa César, no sin antes, adentrarnos en una tentativa de prospección de sus precedentes y contexto.

Precedentes.

Un vertiginoso recorrido del hecho colonial a través del cine ibérico

A pesar de ser conocidos por estar de espaldas, entre España y Portugal pueden establecerse algunas similitudes históricas durante la segunda mitad del siglo XX. En efecto, ambos países sufrieron dictaduras fascistas que se alargarían hasta cuarenta años, ingresarían en la Unión Europea en 1986 y, a partir de 2008, sufrirían severamente las consecuencias de una crisis financiera global. Sin embargo, y ante el hecho que nos preocupa, ‘las culturas recientes de Portugal y España han respondido de manera diversa al imperativo eminentemente ético de lidiar con los fantasmas del pasado colonial en el presente’

(Calafate y Ferreira, 2003: 19). En otras palabras, la respuesta de ambas naciones ante la ‘pérdida’ de sus posesiones imperiales es distinta debido a sus cronologías y, en consecuencia, su representación en el cine también cuenta con sus diferencias.

Hasta ahora en España, el reconocimiento de los horrores del colonialismo y sus consecuencias ha ido llegando en pequeñas dosis y los debates contemporáneos siguen dominados por una percepción dotada de excepcionalismo a la hora de juzgar la gesta colonizadora, esto es: ‘*Nosotros* colonizamos bien, en contraposición a los *otros* imperios europeos’ (López, Antebi, Gonzáles y Martín, 74: 2021). Aunque las últimas colonias españolas se independizaron en un momento bastante avanzado del siglo XX –en el caso del norte de Marruecos o Guinea Ecuatorial–, la memoria cinematográfica contemporánea de España en relación con su pasado colonial es prácticamente inexistente y bastante desigual (Fernández y Oroz, 2022: 137). España experimenta la independencia de la mayoría de sus colonias americanas en la primera mitad del siglo XIX, sin embargo, no es hasta la ‘pérdida’ de Cuba, Puerto Rico y las Filipinas en la Guerra Hispano-Americana de 1898, que esta es clasificada de ‘desastrosa’, puesto que para entonces ya existe un sentido de conciencia nacional impulsada por la prensa diaria y la reproducción de la fotografía, entre otros factores (Labanyi, 2003: 59). En este sentido, Marta García apunta que, a diferencia de otros contextos europeos, el cinematógrafo ‘nace precisamente en el momento de la pérdida de los últimos territorios del Imperio’ (García, 2016: 3). Desde entonces y hasta el inicio de la guerra civil española, encontramos filmes de no-ficción que inciden en una visión ‘civilizadora’ y forjan una narrativa nacionalista ante ese ‘otro exótico’, además de otros pocos títulos de ficción que retratan un espacio colonial totalmente masculinizado (García, 2016: 12-13). Más adelante, a excepción de producciones que vehicularon los ideales franquistas a lo largo de sus cuarenta años –como, por ejemplo, las producciones de Hermic Films (Elena, 2010; Valenciano y Bayre, 2010), el NO-DO, o filmes como *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941)–, no encontramos aisladas piezas de ficción hasta la década de los noventa⁶⁹, como por ejemplo *Havanera 1820*

⁶⁹ En 1992, coincidiendo con la celebración de los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Exposición Universal en Sevilla, se conmemoró el quinto centenario del ‘descubrimiento y colonización’ de América. De este modo,

(Antoni Verdaguer, 1993) o *Lejos de África* (Cecilia Bartolomé, 1996). Alrededor del año dos mil, y especialmente a raíz de los movimientos sociales propiciados por el 15M, surge en España un interés por representar otros pasados conflictivos menos recientes, también el colonial. Excepcionalmente, en el ámbito documental destacan dos tentativas de abordar dicho pasado: *Un tal Mulihaban* (Harmonia Carmona, 2001), que examina el mediático caso de inicios de los noventa, conocido como ‘el negre de Banyoles’⁷⁰, y *Memoria negra* (Xavier Montanyà, 2006), que explora la relación entre la situación política contemporánea en Guinea Ecuatorial y la presencia española en ese territorio. Asimismo, Sara Santamaría (2018) realiza un estudio comparativo de piezas literarias y películas de ficción durante el mismo periodo que toman como referencia la guerra civil española y el franquismo y, por otra parte, el hecho colonial. Esta concluye que mientras las primeras pretenden visibilizar el punto de vista de los perdedores de la guerra, las segundas alimentan un discurso nostálgico y legitimador sobre el pasado imperial. A pesar de que se pueda considerar que filmes como *También la lluvia* (Iciar Bollain, 2010), *Palmeras en la nieve* (Fernando González, 2015) o *1898: Los últimos de Filipinas* (Salvador Calvo, 2016) cuentan con una voluntad crítica que raramente habíamos observado a lo largo de la historia filmica española, estos intentos resultan infructuosos, en tanto que continúan perpetuando la figura del colonizado como una víctima desprovista ‘de voz propia y del proceso emancipador que esta conlleva’ (Guardiola, 2016: 161).

Hasta el tercer cuarto del siglo XX, Portugal sigue muy presente en África –y algunos territorios de Asia–, lo que implica que las guerras e independencias, como las de Angola, Guinea-Bissau o Mozambique, entre otras, ocurran ya en el curso de la postmodernidad (Labanyi, 2003: 66; Arenas, 2015: 353). De este modo, coinciden con el fin de la dictadura portuguesa, hechos directamente relacionados, puesto que el movimiento militar del veinticinco de abril de 1974 fue interpretado como una revuelta popular contra el régimen

se optó por una versión celebratoria, perdiendo la oportunidad de revisitar la historia colonial críticamente (Guardiola, 2016: 159).

⁷⁰ En 1991, el doctor Alphonse Arcelin solicitó la retirada de los restos disecados de un hombre de la minoría bosquimana san, conocido popularmente como el ‘negre de Banyoles’, que estaba siendo exhibido en un museo de dicha localidad. A raíz de la denuncia presentada por el doctor Arcelin, los restos fueron repatriados a Botswana.

fruto del cansancio, pero también, contra una guerra de trece años en ultramar (Varela, 2015). A diferencia de España, ‘la experiencia postcolonial en Portugal ha resultado ser menos traumática que su periodo post-dictadura’ (Faulkner y Liz, 2016), lo que sugiere que la cuestión colonial haya ocupado un lugar destacado en la sociedad y cultura portuguesa contemporánea (Vieira, 2015)⁷¹. Asimismo, desde 1933 hasta 1974, el régimen dictatorial salazarista –y más tarde el marcelista–, también utilizaría un cine de cariz propagandístico para justificar la presencia de las tropas coloniales (Calafate y Ferreira, 2003; Piçarra, 2018), además de para incentivar la deslocalización de individuos entre los varios espacios que formaban el denominado imperio colonial portugués (Ferraz, 2018: 122). Del mismo modo que el excepcionalismo detectado en el caso español, películas de ficción, como *Feitiço do Império* (António Lopes Ribeiro, 1940), y de no-ficción, como *Portugal d’outre-mer dans le monde d’aujourd’hui* (Jean Leduc, 1971), se servirían de la pseudoteoría tropicalista de Gilberto Freyre (2003 [1933]) para divulgar que el colonialismo portugués habría sido particularmente benéfico, de vocación pluricontinental y naturalmente inclinado hacia el mestizaje (Castro, 2018). Sin embargo, a finales de la década de los sesenta e inicios de los setenta se detectan miradas alternativas a ese cine propagandístico, la recuperación de las cuales han permitido releer el proceso de colonización portugués a través de otras suposiciones. Este es el caso de *Catembe* (Faria de Almeida, 1967) o *Monangambé* (Sarah Maldoror, 1968), que curiosamente fue seleccionado en la sección paralela *Quinzaine des réalisateurs* del Festival de Cannes en 1971 en representación de Angola, siendo reconocida por la comunidad cinematográfica antes de que esta consiguiera su independencia (Piçarra, 2018). No obstante, a pesar de encontrar resquicios de un cine militante de vocación internacionalista que no encontramos en el caso español, durante los diez años posteriores⁷² a la Revolución de los Claveles se observa un silencio cultural y la inexistencia de películas que afronten el papel de Portugal en las colonias (Mark Sabine, 2009; Faulkner y Liz, 2016). Igual que en España, la mayoría de los títulos que se aproximan al hecho colonial y se estrenan después de 1974, como *Um Adeus Português* (João Botelho, 1986), *Casa de Lava* (Pedro

⁷¹ Durante la revisión bibliográfica llevada a cabo para la realización de este capítulo, se ha observado que existen más publicaciones académicas al respecto en la academia portuguesa que en la española.

⁷² Igual que España, Portugal también organiza eventos de gran escala como la Exposición Internacional de Lisboa –Expo ’98–, con el propósito de conmemorar los quinientos años de los ‘descubrimientos portugueses’.

Costa, 1994), u otros más tardíos como *Os Imortais* (António-Pedro Vasconcelos, 2003) o *Yvone Kane* (Margarida Cardoso, 2014), lo hacen apelando al tabú, la melancolía, el trauma y la nostalgia (Vieira, 2015). En definitiva, como hemos tratado de argumentar a través de este vertiginoso recorrido, aunque el compromiso con la memoria colonial del cine portugués y español ha aumentado paulatinamente, sus esfuerzos hasta la primera década del dos mil han sido infructuosos, en tanto que afásicos.

Objeto de estudio.

Mujeres cineastas como agentes del cambio en la no-ficción

Como han evidenciado distintas publicaciones recientes, en Portugal y en España la presencia de cineastas mujeres dirigiendo producciones de no-ficción se ha visto incrementada y es mucho más numerosa que su presencia en las producciones de ficción (Quílez y Araüna, 2019; Pereira, 2019; Liz y Owen, 2021). En ambos contextos, los motivos de este aumento son resultado de la posibilidad de realizar producciones más económicas, del abaratamiento de los costes de la tecnología fílmica y de la aparición de espacios de distribución y exhibición más accesibles que los circuitos tradicionales. Además de ello, por ser el documental un espacio de participación social, este ha estado inevitablemente relacionado con una de las teorías políticas con más auge en el contexto español y portugués de la última década: la activación de los movimientos de base por la igualdad de género. En este sentido, y como observan Duncan Wheeler (2016) en el contexto español y Liz y Owen (2021) en el portugués, en términos de feminismo ambos estados cuentan con una progresión similar: experimentan un cambio abrupto en cuanto a su evolución⁷³, fruto de sus largas dictaduras hasta mitades de la década de los setenta –aunque cada una, por supuesto, con sus propias especificidades–. Como es lógico, la observación de las cifras, así como la diversificación de temas y formatos en la no-ficción dirigida por mujeres, ha

⁷³ El autor utiliza los términos pre-feminismo y (post-)feminismo, expresiones que hemos optado por evitar en el texto principal debido a su naturaleza generalizadora y difusa, como se hizo notar en el Congreso ‘Mujeres y cine en Iberoamérica: políticas, representaciones, historias, interseccionalidades’ en el cual se presentó preliminarmente esta investigación, celebrado en septiembre de 2022 y organizado por la Universidad Carlos III de Madrid.

motivado la activación, en paralelo, de distintos proyectos de investigación al respecto en ambos países⁷⁴.

A continuación, nos disponemos a citar algunos de los nombres de las cineastas que, desde la segunda década del dos mil hasta la actualidad, desarrollan filmes de no-ficción que pueden categorizarse bajo la variable postcolonial, esto es, que abarcan distintas preocupaciones y afectaciones alrededor del colonialismo —y en algunos casos los procesos de descolonización—, explorando sus impactos sobre las sociedades y las personas (Ponzanesi & Waller, 2012). Con certeza no estaremos haciendo justicia a todas las trabajadoras del audiovisual que plantean este tipo de narrativas y que, por otro lado, como veremos, son un tanto variadas y profundas. Asimismo, reconocemos que en la siguiente lista se ausentan numerosas cineastas y artistas visuales que trabajan las narrativas postcoloniales y decoloniales desde fuera de Europa. Sin embargo, y habiendo realizado un escrutinio en cuanto a sus carreras y obras más representativas, nos disponemos a mencionar solo algunas.

En el caso español encontramos a Sally Gutiérrez Dewar, quien ha realizado individual y colectivamente, largometrajes y piezas de distintos formatos que reflexionan sobre el legado de la colonización en América Latina, África o Asia. Un ejemplo de ello es su última película, que lleva como título la sugerente pregunta: *Ta acorda ba tu el Filipinas?* (2017), expresada en criollo filipino. También Irene Gutiérrez, quien dirige documentales que principalmente se centran en historias de migración o tensiones políticas entre individuo y nación, como es el caso de su último largometraje *Entre perro y lobo* (2020), donde tres excombatientes vagan por la Sierra Maestra cubana recordando los soldados que algún día fueron en Angola. Igualmente, Silvia Navarro, junto a Miguel G. Morales, firma *De los nombres de las cabras* (2019), un documental ensayístico que recupera el archivo sonoro del

⁷⁴ En España, el proyecto I+D ‘Articulaciones del género en el documental español contemporáneo: una perspectiva interseccional’, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y la Agencia Estatal de Investigación y liderado por la Dra. Laia Quílez desde la Universitat Rovira i Virgili. En Portugal, el proyecto ‘SPECULUM – Filmar-se e Ver-se ao Espelho: O uso da escrita de si por documentaristas de língua portuguesa’, financiado por la Fundação para a Ciência e Tecnologia (EXPL/ART-CRT/0231/2021) y liderado por la Dra. Ana Catarina Pereira desde la Universidade da Beira Interior.

antropólogo Luis Diego Cuscoy en sus indagaciones para construir la imagen ‘científica’ del aborigen canario. Por su parte, Laura Herrero y Virginia García del Pino, en sus documentales *La mami* (2019) y *Sí, señora* (2012), respectivamente, centran sus esfuerzos en representar las asimetrías sociales en México, sufridas especialmente en los cuerpos de las mujeres de clase trabajadora. Asimismo, María Ruido en *El ojo imperativo* (2015) construye un ensayo visual que reflexiona alrededor de las influencias orientalistas y extractivistas impuestas sobre Marruecos. También en el norte de África han trabajado Pilar Monsell, quien en *África 815* (2014) recupera los diarios escritos por su padre durante su servicio militar en la colonia saharauí, y Elena Molina, que narra la lucha de un grupo de mujeres por la gestión del agua desde los desérticos campos de refugiados de Tinduf en su cortometraje *Laatash* (2019). Por último, Alba Sotorra, quien desde su primer documental *Miradas desveladas* (2008) hasta el último hasta la fecha *El retorno: la vida después del ISIS* (2021), ha abordado, en buena parte de su trabajo, distintas historias de mujeres de Oriente Medio atravesadas por múltiples realidades, poniendo en valor la heterogeneidad de los feminismos. Algo semejante se observa en los trabajos de Roser Corella como, por ejemplo, en *Room without a view* (2021), el cual documenta la realidad de las trabajadoras domésticas migrantes en el Líbano bajo el sistema *kafala*, así como en *Lo que dirán* (2018) de Nila Núñez, quien retrata la vida de dos adolescentes del barrio de Sants de Barcelona que viven de manera distinta su relación con el *hiyab*.

En el caso portugués encontramos a Filipa César, quien inició sus trabajos sobre la representación de la colonialidad y su persistencia en distintos territorios como Guinea-Bissau, con el cortometraje *Conakry* (2012), y continúa haciéndolo diez años después en su último largometraje *Mangrove School* (2022). También Salomé Lamas, en *Terra de ninguém* (2012), documenta el testimonio y las paradojas morales de José Paulo Rodrigues, un mercenario que participó en la guerra colonial portuguesa. Por su parte, Joana Pimenta ha dirigido distintos cortometrajes de no-ficción que exploran la memoria colonial entre Mozambique y la isla de Madeira, como en el caso de *As figuras gravadas na face pela seiva das bananeiras* (2014), o el largometraje de docuficción *Mato seco em chamas* (2022), firmado juntamente con Adirley Queirós, en el cual plantea una hipotética nacionalización del petróleo, por parte de tres vecinas de la favela brasileña. También en Brasil, Susana de Sousa Dias, conocida internacionalmente por sus documentales con material de archivo

sobre la dictadura portuguesa, captura en *Fordlândia Malaise* (2019) las memorias de una ciudad fundada en la selva amazónica por Henry Ford, un emprendimiento neocolonial convertido hoy en un espacio-vestigio suspendido en el tiempo. En *Ama-San* (2016), Cláudia Varejão evoca anteriores filmografías portuguesas cercanas a Asia, implicando asimismo reflexiones como la representación de la otredad de unas pescadoras de moluscos japonesas. También Ana Sofia Fonseca firma su primer documental, *Césaria Évora* (2022), un *biopic* de la cantante caboverdiana, sólo compuesta por imágenes de archivo que, a su vez, funciona como retrato de un contexto social y político en Cabo Verde, antes y después de su independencia. En Angola, se ubica *Making a living in the dry season* (2016), de la antropóloga Inês Ponte, que desarrolla un filme sobre su tesis en cuanto a la producción local de muñecas artesanales en el suroeste del país. Fruto de su tesis doctoral, Catarina Laranjeiro dirige *Pabia di aos* (2013), donde contrapone las narrativas de quienes combatieron en el movimiento de liberación con las de aquellos que formaron parte del ejército colonial en Bissau. Por su parte, Raquel Schefer construye una pieza experimental, *Avó (Muidumbe)* (2009), sobre sus memorias del proceso de descolonización en Mozambique, en tanto que nieta de un antiguo administrador colonial. Asimismo, Marta Ramos dirige, junto a José Oliveira, *Guerra* (2020), un largometraje en el que un excombatiente de la contienda colonial vaga por distintos lugares de Lisboa fruto del estrés post-traumático. Catarina Vasconcelos apela a la memoria y a la noción de Portugal desde *A metamorfose dos pássaros* (2022), una hibridación de documental y ficción, donde el trasfondo de la guerra colonial se advierte en algunos discursos y objetos a través de un relato íntimo y familiar. Por último, y con la intención de conjugar la historia reciente de España y Portugal, Paula Barreiro y Lee Douglas, junto con María Ruido, han llevado a cabo el ensayo visual *La revolución (es) probable* (2022), un diálogo entre imágenes y relatos de los cambios políticos en ambos países que hilvana revolución, transición y guerra colonial.

Tras esta cartografía, en las siguientes páginas identificamos algunas de las estrategias filmicas y modos de producción de *Spell Reel* (Filipa César et al., 2017) y *Margen de error, ¿Cómo Se Escribe Occidental?* (Sally Gutiérrez et al., 2014) que César y Gutiérrez emplean para contrarrestar las ficciones imperiales y poner de relieve la violencia implícita inscrita en las imágenes, apelando a un proceso que todavía hoy no ha terminado de cicatrizar.

Expandiendo el debate con Filipa César y Sally Gutiérrez

Filipa César⁷⁵ es una artista y realizadora de cine portuguesa que, desde 2008, ha desarrollado un importante trabajo abordando el pasado reciente de algunas de las excolonias de su país de origen, especialmente sobre la resistencia colonial acaecida en Guinea-Bissau. César rastrea diferentes materiales visuales, presentando así una especie de ‘cine-arqueología’, expresión que utiliza ella misma para definir su trabajo (Gama y Cunha, 2019: 102). En 2011 arranca con un proyecto de largo recorrido titulado *Luta ca caba inda* – expresión en criollo guineano que se traduce como *La lucha aún no ha terminado*–, en el cual se enmarca *Spell Reel*. Seis años antes de su estreno, reaparece en Bissau un archivo de material cinematográfico casi totalmente destruido y dañado. El metraje da fe del nacimiento del cine guineano como parte del impulso de Amílcar Cabral, líder del PAIGC –siglas del Partido Africano para la Independencia de Guinea y Cabo Verde–, quien entre 1968 y 1972 incentivó la formación cinematográfica de cuatro jóvenes para impulsar el nacimiento de un cine propio. Con el objetivo de ‘posibilitar una representación diferente capaz de contraponerse a la realidad producida por la mirada colonial’ (Laranjeiro, 2021: 94), este proyecto contó con el apoyo de realizadores como los franceses Chris Marker y Anita Fernández, o el cubano Santiago Álvarez. Filipa César, en colaboración con algunos de los cineastas que filmaron parte de ese material, como Sana na N’Hada y Flora Gomes, lo recupera, digitaliza, investiga y exhibe, provocando distintos relatos y comentarios en París, Boé, Berlín, Bissau, Moscú, Cuba y Lisboa, entre otros (César, 2016: 142). De este modo, esta película es un filme dentro de muchos filmes, resultando así en una constelación de cine itinerante que, tal y como la misma cineasta defiende, ‘se nos reveló como una fuerza irrelevante e irreverente que reivindica: no soy de ayer. Es un proyectil que viaja desde hace décadas, siglos, y nos ofreció la oportunidad de unirnos al viaje’. (César, 2016: 148).

⁷⁵ Otros trabajos que destacar, en formato medimetraje y cortometraje, de la cineasta portuguesa son los previos *The Embassy* (2011) y *Conakry* (2013), o el posterior *Sunstone* (2017).

Por su parte, Sally Gutiérrez⁷⁶ es una artista visual, investigadora y cineasta que desde una posición crítica feminista y decolonial, tal y como se define a sí misma (LAAV, 2019), y desde contextos como Sudáfrica o las Filipinas, pero también desde Madrid, ha desarrollado proyectos filmicos basados en la colaboración con comunidades y organizaciones locales. Además, forma parte de Declinación Magnética⁷⁷, un grupo de investigación y producción artística creado el 2012 que propone ‘una contestación localmente situada a la cuestión global de la pervivencia de los procesos coloniales y ciertas formas de resistencia al capitalismo contemporáneo desde la historia y presente de las políticas del Estado español’ (Godoy, 2014). Es precisamente junto a ellos con quien dirige una primera pieza de larga duración: *Margen de error. ¿Cómo se escribe occidental?*, la cual se aproxima críticamente a los relatos que permanecen en torno al ‘descubrimiento y colonización de América’. Del mismo modo que *Spell Reel*, esta forma parte de un proyecto más amplio que, bajo el título *Hasta que los leones no tengan historiadores*, incluye una instalación museística presentada de forma expandida (Guardiola, 2016: 167). *Margen de error* es fruto de una serie de dinámicas de grupo, con una selección de alumnos, de entre catorce y diecisiete años, de escuelas públicas, privadas y concertadas de Madrid, junto con sus profesores. El filme es una suerte de *collage* que combina entrevistas, ejercicios performáticos y debates alrededor de distintos conceptos relacionados con el hecho colonial (conquista, evangelización, explotación, entre otros) dando como resultado una invitación a la reflexión sobre el papel del sector editorial español en tanto que afianzador de un determinado imaginario histórico.

La formación en Bellas Artes de Gutiérrez y César –la primera se licenció en la Universidad Complutense de Madrid y la segunda en la Universidad de Lisboa–, ha dejado una huella evidente en sus obras. En este sentido, Gutiérrez afirma en su tesis doctoral: ‘hasta ahora, mis trabajos se han acercado más a un género documental lindante con el campo del arte, cruce que en sí mismo constituye ya una categoría en debate’ (Gutiérrez, 2021: 77). Por su

⁷⁶ Otros trabajos que destacar, en formato largometraje y cortometraje, de la cineasta española son el previo *Tapologo* (2008), y los posteriores *Ta Acorda Ba Tu el Filipinas* (2017) y *Monumento a José Rizal* (2017).

⁷⁷ A parte de Sally Gutiérrez, los integrantes de este colectivo son Aimar Arriola, José Manuel Bueso, Diego del Pozo, Eduardo Galvagni, Julia Morandeira Arrizabalaga, Silvia Zayas y Juan Guardiola.

parte César, reconoce que su interés por el cine surgió gracias al descubrimiento ‘de un enfoque más experimental del documental: Alexander Kluge, Fassbinder, Harun Farocki, Robert Frank, Ivonne Rainer, Babette Mangolte, Frederick Wisemann’ (Mourinha, 2018). Fruto de su liminalidad, *Spell Reel* y *Margen de error* son dos documentales-ensayo expandidos que emanan y dialogan con proyectos expositivos pertenecientes al arte contemporáneo. Esto es, su hábitat puede ser un sitio web, una proyección al aire libre, un museo o una sala de cine de un festival de clase A. Tanto es así que, mientras *Spell Reel* formó parte del programa en la sección Panorama de la Berlinale 2017, *Margen de error* ni siquiera aparece en el registro del ICAA –Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales español–. En efecto, a simple vista, *Spell Reel* y *Margen de error* son dos filmes un tanto diferentes. Mientras el primero se centra en la historia de un país en concreto, investiga en campo y recupera un archivo filmico en 16mm creado desde el gesto de la resistencia –los archivos filmicos que aparecen el documental *Spell Reel* provienen del fondo del *Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual da Guiné-Gissau* (INCA)–, el segundo engloba la colonización de medio continente, investiga desde la metrópoli y se sirve de libros escolares en tanto que fuente primaria⁷⁸. Si bien estas diferencias son claras sólo visionando unos breves minutos, cabe ahondar en su análisis para señalar aquellas cuestiones que indudablemente son paralelas en ambos trabajos, especialmente en lo que respecta a los modos de producción y estrategias filmicas.

En primer lugar, ambas películas utilizan herramientas metodológicas colectivas y están firmadas coralmente, tal y como se observa durante el visionado y se constata en los títulos de crédito. De hecho, César afirma que entiende el cine como un espacio para ‘tejer una red de empatías, fraternidades y cine-familias’ (César, 2016: 152). Asimismo, el colectivo Declinación Magnética propone romper con la división y la especialización de los saberes y las prácticas ‘diluyendo entre sus miembros el rol del artista, el curador, el productor o el historiador’ (Godoy, 2014). Esta decisión en tanto que modo de producción subraya una

⁷⁸ No obstante, ambos son considerados aquí como archivo por igual, estimando que es necesario ampliar el alcance de nuestros marcos sobre el archivo. Por indicación de Stoler, reconocemos lo personal como político y colocamos al mismo nivel de importancia ‘house-keeping manuals, child-rearing books, and medical guides’ (Stoler, 2002: 100) que el fondo de un archivo filmico nacional.

interrogación de la autoría que, más allá de un ataque a las teorías clásicas del autor, apuntan a una emancipación de estas. Es Priya Jaikumar (2017) quien sitúa el origen de este cuestionamiento en dos elementos: la aparición de los medios digitales y la crítica de la autoría desde el feminismo y el anticolonialismo, fundamentales en la trayectoria de ambas cineastas. En este sentido, cabe destacar también la influencia del cine militante de los sesenta en sus trabajos. Es especialmente llamativa la coincidencia en la referenciación, en sus filmes o en sus textos, de la obra de Chris Marker. Además de hacer alusión directa en *Spell Reel* al trabajo de Marker en Guinea, César reconoce que antes de conocer la filmografía del francés creía ‘que el país inscrito en mi fantasía no interesaba al mundo’ (César, 2016: 143). Asimismo, la tesis doctoral de Gutiérrez dedica un apartado a Marker, donde menciona las imágenes de Bissau que aparecen en *Sans Soleil* (1983), las mismas que posteriormente motivarían a Filipa a iniciar su andadura con *Spell Reel*. Por último, cabe apuntar el breve, pero no menos importante, apunte que se hace a Sarah Maldoror a través de la voz en off en el metraje de César: en 1979, la pionera del cine panafricano, ‘llegó con su equipo para filmar una película aquí y en Cabo Verde’. Como reflexiona Steyerl, la circulación de las imágenes pobres es capaz de crear una historia compartida reactualizando circuitos anteriores como ‘las pedagogías obreras internacionalistas, los circuitos del Tercer Cine y el Tricontinentalismo’ (Steyerl, 2018: 47). De este modo, estas referencias a Marker y a Maldoror en la obra de César y Gutiérrez, aunque diseminadas, junto con la interrogación de la autoría, devienen extremadamente importantes porque señalan las genealogías a escala local y global donde las cineastas en cuestión sitúan su trabajo desde la contemporaneidad.

En determinado momento de *Margen de error*, Gutiérrez aparece sentada en una mesa junto a un grupo de estudiantes y expone: ‘Esto que acabáis de leer los dos, en los libros donde estudiáis este tema, [...] se explica de la misma forma, ¿con el mismo vocabulario...?’. A través de esta interpelación, además de muchas otras que aparecen a lo largo del filme, reconocemos una invitación a la activa participación de los estudiantes en el proceso filmico, provocando así una apertura y expansión del archivo ante el escrutinio de nuevas miradas. En este sentido, consideramos modo de producción el entendimiento del archivo como un cuerpo en movimiento que precisa ser compartido e intervenido, algo también detectado en *Spell Reel*, donde el acto de retornar las imágenes del pasado revolucionario a

la audiencia contemporánea de Bissau ‘adopta el estatus de archivo viviente’ (Guha, 2021:89).

En cuanto a las estrategias filmicas, un texto en pantalla durante el visionado de la película *Spell Reel* manifiesta abiertamente: ‘el archivo está habitado por procesos de montaje como en la película mostrada aquí, que ensambla resistencia armada/reconstrucción’. En *Margen de error*, un montaje paralelo combina distintas escenas donde los estudiantes debaten, recrean un cuadro en silencio o recitan un texto del fraile Bartolomé de las Casas y la activista Rigoberta Menchú, ambas figuras conocidas por la reivindicación de los derechos de los pueblos indígenas en Centroamérica. Parece que, desde el acto de ensamblar, la tarea consiste en rastrear la producción y el consumo de una narrativa histórica, abandonando la pretensión de distinguir ficción de realidad. En la línea de lo que apunta Stoler (2002: 99), en ambos filmes se presenta el archivo como un sujeto: Gutiérrez y César leen, a través de su grano, distintas materialidades –libros, pinturas, películas, registros sonoros– e inmaterialidades –historia oral– para hacer evidente una interrogación del dispositivo filmico y del archivo, asimismo estrategia común en las prácticas de no-ficción feministas de corte postcolonial (Trinh Minh-ha, 1990).

En *Margen de error* y *Spell Reel* las narraciones se muestran de forma fragmentaria, lo cual podría leerse como una metáfora de que las memorias son, per se, selectivas. En la primera, observamos la segmentación en los ejercicios de memorización a los que se invita a los estudiantes a recitar poemas, pero también títulos de libros, acrónimos y datos que carecen de sentido. Gutiérrez no esconde las dificultades que tienen los estudiantes en memorizar textos, cifras y referencias, ni en cómo estos inscriben en sus cuerpos algunas palabras para poder superar el desafío. Asimismo, también en *Spell Reel* es difícil establecer una estructura clara: más allá de la organización de una narración clásica, César y Gutiérrez arman una suerte de palimpsesto lleno de lagunas que invitan a resolver fuera o dentro del tiempo filmico. Asimismo, ambos filmes trabajan el pasado desde el presente. La película de César combina, por ejemplo, unos minutos de archivo de la cantante y activista sudafricana Miriam Makeba actuando en una fiesta de la PAIGC, junto con otros fragmentos contemporáneos, como una charla de Angela Davis en París. Por su parte, Gutiérrez trabaja con una brecha temporal mucho más larga y, en consecuencia, se ve obligada a

utilizar estrategias como el *re-enactment* para superar este impedimento. A modo de ejemplo, invita a los estudiantes a ponerse en la piel de un personaje de la pintura de Dióscoro Teófilo titulada *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América* (1862), perteneciente al Museo Nacional del Prado, para después preguntarles sobre su sentimiento nacional. Esta penúltima estrategia da un nuevo destino a las imágenes y nos muestra la influencia, todavía vigente, de este pasado inscrita en nuestro presente, así como desafía la reconstrucción de este.

Por último, ambos filmes dan información de hechos que están ausentes en los materiales. En *Spell Reel*, César sólo pudo trabajar con el 40% de un material que originalmente era de cien minutos, ya que durante la guerra civil guineana se perdió el resto y parte del que sobrevivió quedó dañado. Aún así, César toma la decisión de no esconder: ‘el hongo, el síndrome del vinagre, los rasguños, el polvo, la ausencia dejada por la emulsión dañada en los rollos de celuloide’ (César, 2016: 149). En el caso de *Margen de error*, los estudiantes comparan en los libros de texto el desmesurado tamaño de las imágenes de las tres carabelas de Colón con la reducida dimensión de las gráficas que incluyen los datos de las muertes causadas por la llegada de los españoles a América. Digitalizando las bobinas cinematográficas sobre un proceso de resistencia anticolonialista que se encontraban deterioradas, o confrontando la reproducción del hecho colonial en distintos textos pedagógicos, los trabajos de ambas cineastas funcionan como un gesto de cuidado a esa herida, dejando al descubierto sus cicatrices.

Conclusiones

Es evidente que, por su naturaleza polisémica y expandida, las posibilidades de lectura de *Spell Reel* y *Margen de error* son limitadas para un capítulo de esta extensión y que las líneas de investigación que pueden surgir alrededor del cine de no-ficción postcolonial dirigido por mujeres en España y Portugal son infinitas. Asimismo, y como hemos intentado desarrollar, no resulta quimérico afirmar que las que hasta ahora han sido memorias flacas, ausentes o pobres, por inexistentes o poco frecuentes en los archivos, se sirven hoy de la mediatización de su representación en la cultura visual para superar una supuesta ‘afasia colonial’ que, hasta hace poco tiempo, ha sufrido el cine español y portugués. *Margen de error* y *Spell Reel* escudriñan distintas materialidades y condiciones del archivo como sujeto, y

mediante particulares estrategias paralelas, hacen evidente cómo, a través de la ‘herida colonial’, pueden encontrarse nuevas ubicaciones del conocimiento, lejos del peligro de una historia única. En este sentido, la autoría colectiva, el uso de técnicas ensayísticas o expandidas, y su entroncamiento con el cine militante de los sesenta, contribuyen a suscitar interrogantes alrededor de la violencia inscrita en la transmisión de las memorias a través del cine, convirtiéndose en una explícita crítica feminista de corte postcolonial. Tomando prestadas de nuevo las palabras de Wiener, Gutiérrez y César soplan ‘dulcemente sobre las grietas’ para disputar un pasado heredado de deshumanizaciones propias de Exposiciones Universales, y ensamblar un otro que había quedado fuera de campo.

Resumen biográfico

Anna Fonoll Tassier es investigadora predoctoral y docente en el Departamento de Estudios de Comunicación de la Universitat Rovira i Virgili. Licenciada en Comunicación Audiovisual, Antropología Social y Cultural y Máster en Antropología: Investigación Avanzada e Intervención Social, su tesis investiga las estrategias de representación y los modos de producción en el cine de no-ficción feminista español contemporáneo, con especial interés en las narrativas postcoloniales. Esta se desarrolla en el marco del programa de doctorado de Antropología y Comunicación de la Universitat Rovira i Virgili, y del proyecto I+D ‘Articulaciones del género en el documental español contemporáneo: una perspectiva interseccional’, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y la Agencia Estatal de Investigación (PGC2018-097966-B-I00).

Bibliografía

- Arenas, Fernando (2015). Migrations and the Rise of African Lisbon: Time-Space of Portuguese (Post)coloniality, *Postcolonial Studies*, 18:4, 353-366.
- Calafate Ribeiro, Margarida y Ferreira, Ana Paula (2003). Apresentação. En M. Calafate y A. Ferreira (Ed.) *Fantasma e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo* (pp. 9-28). Porto: Campo Das Letras.

- Castro, Teresa (2018). Nossos irmãos, os africanos: lusotropicalismo e propaganda. En M. Piçarra (Ed.) *A coleção colonial da cinemateca. Campo, contracampo, fora-de-campo* (pp. 58-67). Lisboa: Cine Clube Viseu, Aleph.
- Césaire, Aimé (2006) [1950]. *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Ediciones Akal.
- César, Filipa (febrero 17, 2016). Um sorriso sem Marker, *L'Internationale Online*.
- Elena, Alberto (2010). *La llamada de Africa: estudios sobre el cine colonial español*. Barcelona: Bellaterra.
- Fanon, Frantz (1983) [1961]. *Los condenados de la tierra* (7ª ed). México: Fondo de Cultura Económica.
- Faulkner, Sally y Liz, Mariana (2016). Introduction. Portuguese film. Colony, postcolony, memory, *Journal of Romance Studies*, 16:2, 1-11.
- Fernández, Miguel y Oroz, Elena, (2022). Uses of the archive in Spanish post-colonial documentaries, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 34, 137-150.
- Ferraz, Patrícia (2018). Angola, uma nova Lusitânia: um filme de propaganda colonial. En M. Piçarra (Ed.) *A coleção colonial da cinemateca. Campo, contracampo, fora-de-campo* (pp. 208-225). Lisboa: Cine Clube Viseu, Aleph.
- Fonoll, Anna, Quílez, Laia y Araüna, Núria (2022). Miradas descentradas. Nuevas tendencias en el cine documental español feminista. En R. Arnau, T. Sorolla y Marzal J. (Ed.) *Más allá del documento. Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo* (pp. 199- 222). Valencia: Tirant Humanidades.
- Freyre, Gilberto (2003) [1933]. *Casa-Grande e Senzala* (48ª ed.). São Paulo: Global Editora.
- Gama, Morgana y Cunha, Pedro (2019). Memórias de luta, registros da guerra: a potência política das imagens em Spell Reel de Filipa César, *Vazantes*, 3:1, 95-108.
- García, Marta (2016). Proyecciones imperiales: el espacio colonial en la cinematografía española de las primeras décadas del siglo XX, *Imperialismi e retaggi postcoloniali in Italia, Portogallo, Spagna*, 12, 1-24.
- Godoy, Francisco (diciembre 10, 2014). Historias locales, diseños globales. Un saber realmente situado, *L'Internationale Online*.
- Guardiola, Juan (2016). Colonia América. Notas para un cine postcolonial (en) español, *Secuencias*, 43-44, 155-175.

- Guha, Malini (2021). Assemblage, Performance, Precarity. Moving through the Archive in Filipa César's *Spell Reel* (2017) and Conakry (2013), *Feminist Media Histories*, 7:3, 82-103.
- Gutiérrez, Sara (2021). *3 Horas 3 Minutos. El género epistolar en el cine de no ficción contemporáneo* [Tesis doctoral, Universidad de Murcia].
- Jaikumar, Priya (2017). Feminist and Non-Western Interrogations of Authorship. En K. Hole, D. Jelaca, A. Kaplan y P. Patro (Ed.) *The Routledge Companion to Cinema and Gender* (pp. 205-214). Nueva York: Routledge.
- Kaplan, Ann (1997). *Looking for the other. Feminism, film and the imperial gaze*. New York. Routledge.
- Labanyi, Jo (2003). O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação. En M. Calafate y A. Ferreira (Ed.) *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo* (pp. 59-68). Porto: Campo Das Letras.
- Laranjeiro, Catarina (2021). *Dos sonhos e das imagens. A guerra de libertação na Guiné-Bissau*. Outro Modo Cooperativa Cultural.
- Liz, Mariana y Owen, Hilary (2021). Introduction: Portuguese cinema, women's cinema, world cinema. En M. Liz y H. Owen (Ed.) *Women's cinema in contemporary Portugal* (pp. 1-19). New York: Bloomsbury Academic.
- López, Alberto, Antebi, Andrés, Gonzáles, Pablo y Martín, Eloy (2021). Barcelona, Colonial Metropolis: Guidelines for Combating Amnesia. En Jana J. Haeckel (Ed.) *Everything Passes Except the Past. Decolonizing Ethnographic Museums, Film Archives, and Public Space* (pp. 69-82). Bruselas: Goethe-Institut y Sternberg Press.
- Mignolo, Walter (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Mourinha, Jorge (22 de junio, 2018). Filipa César, a investigadora das imagens perdidas. *Público*. <https://www.publico.pt/2018/06/22/culturaipilon/entrevista/a-investigadora-das-imagens-perdidas-1834478>
- Pereira, Ana Catarina (2019). Filmar-se e ver-se ao espelho: a auto-representação de documentaristas portuguesas e brasileiras, *Fonseca, Journal of Communication*, 19, 167–182.

- Piçarra, Maria do Carmo (2018). A coleção colonial da cinemateca. Campo, contracampo, fora-de-campo. En M. Piçarra (Ed.) *A coleção colonial da cinemateca. Campo, contracampo, fora-de-campo* (pp. 18-29). Lisboa: Cine Clube Viseu, Aleph
- Piçarra, Maria do Carmo (2018). Fantasia luso-tropical: As (ex)colónias vistas por olhares estrangeiros. En M. Piçarra (Ed.) *A coleção colonial da cinemateca. Campo, contracampo, fora-de-campo* (pp. 208-225). Lisboa: Cine Clube Viseu, Aleph.
- Ponzanesi, Sandra y Waller, Marguerite (2012). *Postcolonial Cinema Studies*. London: Routledge.
- Quílez, Laia y Araüna, Núria (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.
- Rosário, Filipa (2021). Portugal's year zero: Emergent women directors, 2013-17. En M. Liz y H. Owen (Ed.) *Women's cinema in contemporary Portugal* (pp. 1-19). New York: Bloomsbury Academic.
- Sabine, Mark (2009). Killing (and) nostalgia: Testimony and the image of empire in Margarida Cardoso's *A Costa dos Murmúrios*. En C. Demaria y M. Daly (Ed.) *The Genres of Post-conflict Testimonies* (pp. 249-276). Nottingham: Critical, Cultural and Communications Press).
- Santamaría, Sara (2018). Colonizar la memoria. La ideología de la reconciliación y el discurso neocolonial sobre Guinea Ecuatorial, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 19:4, 445-463.
- LA AV (2019, noviembre 12). Entrevista a Sally Gutiérrez Dewar [Video]. VIMEO <https://vimeo.com/372582562>
- Shohat, Ella y Stam, Robert (1994). Introduction. En *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (pp. 1-12). London: Routledge.
- Steyerl, Hito (2018). *Los condenados de la pantalla* (2ª ed). Buenos Aires: Caja Negra.
- Stoler, Ann Laura (2011). Colonial Aphasia: Race and Disabled Histories in France, *Public Culture*, 23:1, 121-156.
- Stoler, Ann Laura (2002). Colonial Archives and the Art of Governance, *Archival Science*, 2, 87-109.
- Traverso, Enzo (2020). *O pasado, modos de usar* (3ª ed). Livraria Tigre de Papel.
- Trinh, T. Minh-ha (1990). Documentary is/not a name, *The MIT Press*, 52, 76-98.

- Valenciano, Alba y Bayre, Francisca (2010). Objetivos cruzados (Guinea Española 1944-1946). Abriendo el archivo de Hemic Films para una reflexión múltiple. En *Guardianes de la historia y de la memoria: "tradiciones", colecciones y otras manifestaciones (in)materiales del período colonial*. 7º Congreso Ibérico de Estudios Africanos, celebrado en Lisboa.
- Varela, Raquel (2015). From Anti-Colonial Revolutions to Revolution in the Metropolis, *Critique Journal of Socialist Theory*, 43:2, 145-171.
- Vieira, Patrícia (2015). Imperial remains: Post-colonialism in Portuguese literature and cinema, *Portuguese Journal of Social Science*, 14:3, 275-286.
- Walker, Janet y Waldman, Diane (1999). Introduction. En D. Waldman y J. Walker (Ed.) *Feminism and Documentary. Visible Evidence* (pp. 1-35). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Wheeler, Duncan (2016). The (post-)feminist condition: women filmmakers in Spain, *Feminist Media Studies*, 16:6, 1-21.
- White, Patricia (2015). *Women's cinema, world cinema*. Projecting contemporary feminism. Durham: Duke University Press.
- Wiener, Gabriela (2021). *Huaco retrato*. Barcelona: Penguin Random House.

6. Conclusões

'Contemporary cinema studies must now contend with a critical mass of films made by women directors; doing so could change the world'

Patricia White no *Women's Cinema, World Cinema. Projecting Contemporary Feminisms* (2015: 201)

A esta altura do século XXI, não há dúvida de que, tradicionalmente, o cinema ocidental foi um instrumento fundamental, desonesto, por vezes manifesto e outras inadvertido, no afixamento do inseparável projeto patriarcal e colonial (Kaplan, 1997). À medida que os discursos e as representações atávicas derivadas do androcentrismo e do imperialismo – projetadas habitualmente nos meios de comunicação de massas e no cinema hegemônico –, ficam desprovidas e se tornam evidentes, paulatinamente emergiram, a partir de espaços um pouco periféricos, olhares novos e inusuais e narrativas filmicas. Esta situação descobrenos uma paisagem mediática (Appadurai, 1990), um horizonte de 'coligações multiculturais' policêntrico (Shohat e Stam, 2002 [1994]), onde os objetos de estudo filmicos e mediáticos se multiplicaram, descentrando o debate para eventuais continuidades ou perspectivas alternativas. Tendo em conta este apelo, nesta investigação centrámos a nossa atenção nos documentários feministas que, numa perspectiva contemporânea, dão conta, corroboram, expõem ou desmantelam os diferentes contos, fábulas e ficções que ambas as tradições – patriarcal e colonial – valorizam.

Em traços muito largos observámos que, no seu início, a teoria documental omite as contribuições das cineastas (Walker e Waldman, 1999), a teoria filmica feminista limita-se a analisar as funções sociológicas da representação do género, dificulta o encaixe das teorias pós-coloniais ou obvia os contextos históricos, sociais e de produção dos filmes (Kaplan, 1983; Gaines, 1988; Kuhn, 1991) e, por último, a teoria pós-colonial aplicada ao cinema tende a tirar importância às questões de género (Shohat, 1991). Embora estas três tradições académicas tenham inicialmente virado as costas umas às outras, verificamos que, nas últimas décadas, as fronteiras que as separavam têm vindo a esbater-se, também no contexto espanhol. Com o objetivo de as fazer desvanecer ainda um pouco mais, ao escolher o corpus desta investigação, foram avaliadas as contribuições das documentaristas, foi dada uma importância central ao género na análise filmica sem limitarmos o nosso olhar

unicamente a esta questão, e foram tidos em conta os contextos históricos, sociais e de produção que possam estar relacionados com as diferentes perspetivas e potencialidades do movimento feminista espanhol. De facto, nos últimos quinze anos, o cinema feminista ibérico de não-ficção diversificou-se num conjunto de múltiplos estilos e práticas, em paralelo com o interesse por questões temáticas patrocinadas no quadro da mudança epistemológica que envolve a inclusão de perspetivas pós-modernas e pós-coloniais. Dado o pressuposto preliminar de um aumento da prática documental feminista interseccional na Espanha contemporânea, e obedecendo à citação que encabeça esta secção, esta tese mapeou um total de cinquenta e dois filmes feministas –sendo o corpus principal dezasseis– maioritariamente realizados ou correalizados por cineastas mulheres entre 2008 e 2022, que abordam questões relacionadas com o género e que, em muitos casos, acrescentam uma perspetiva pós-colonial. Assim, adotando a bagagem e a experimentação de todas as teóricas e cineastas que nos precederam e que seguimos, esta investigação tentou reduzir as distâncias entre a teoria do documentário, o feminismo filmico e a teoria pós-colonial no contexto espanhol.

Como já foi mencionado ao longo destas páginas, a prática documental tem um carácter marginal em Espanha até ao fim dos anos noventa, e experimenta uma espécie de eclosão com a chegada da mudança de milénio, um *boom* que alguns teóricos acompanharam ao longo do tempo de forma sincrónica (Weinrichter, 2004; Torreiro e Cerdán, 2005; Torreiro, 2010; Torreiro e Alvarado, 2023). Paralelamente, a localização das primeiras publicações sobre teoria filmica feminista aplicadas ao cinema espanhol (Aguilar, 1998; Martín-Márquez, 1999; Selva e Solà, 2002; Camí-Vela, 2005) coincidem com a mudança de milénio. No entanto, e apesar de algumas exceções (Solà, 2005), de um modo semelhante ao caso anglo-saxónico implementado no quadro teórico, a maioria dos trabalhos iniciáticos sobre documentário espanhol omite as contribuições das mulheres, ao passo que, no seu início, a teoria filmica feminista centra os seus esforços no cinema ficcional. Entre outros motivos, o referido explica-se porque, embora se localizem alguns escassos nomes de cineastas mulheres na não-ficção espanhola desde a década de cinquenta, só no fim do franquismo é que diferentes realizadoras incluem a perspetiva de género nos seus trabalhos. Tal legado foi mantido pelas cineastas que iniciam as suas carreiras a partir da década de noventa, quando o número de realizadoras passa de exíguo a considerável. Com efeito, a

presença cada vez maior de mulheres na prática não ficcional (Camí-Vela, 2014; Ortega e Pousa, 2017; Scholz, 2018; Oroz et al., 2021; Izquierdo-Castillo et al., 2023) converte o documentário espanhol num campo rico e significativo para o feminismo fílmico.

A existência de mais mulheres a dirigir documentários –superior ao cinema de ficção, dominado por diretores masculinos (Cuenca, 2023)–, resulta de um embaratecimento dos custos de produção propiciados pelas novas tecnologias, de uma democratização nos circuitos de distribuição e difusão, do aparecimento de uma oferta docente documental, além de se tornar num espaço propenso para a participação social dos movimentos comprometidos com a igualdade de género. No entanto, embora o aumento de cineastas mulheres por trás das câmaras e os seus incontáveis reconhecimentos, nos possam fazer pensar que nos encontramos perto de uma normalização paritária (Selva e Solà, 2023), as mulheres continuam a ser ‘as invisíveis do cinema espanhol’ (Scholz e Álvarez, 2018) face às tenazes resistências ocasionadas pelo ‘celluloid ceiling’ (Lauzen, 2020), entendido como o desvio invisível que impede a ascensão laboral das profissionais na indústria cinematográfica. Não obstante, se a situação periférica do documentário resultou para as cineastas numa ‘portagem de invisibilidade’, isto é, numa desatenção das suas carreiras, em contrapartida, também lhes ofereceu um espaço de ampla liberdade artística que, em muitos casos, o campo da ficção não lhes teria permitido (Selva, 2005). O melhoramento de liberdades –políticas e criativas– e o auge de mulheres documentaristas resulta numa sucessiva inclusão da perspectiva de género de forma mais generalizada na não-ficção, que recupera debates que anteriormente tinham sido contornados sob o hermetismo provocado pela ditadura franquista e o posterior processo de transição democrática (Wheeler, 2016). Se a confiança da classe política no Estado espanhol já estava abalada desde 2002, após o naufrágio do *Prestige* ao largo da costa galega, ou um ano depois, com a participação de Espanha na guerra do Iraque, que provocou numerosas mobilizações de cidadãos (López, 2013), 2008 tornou-se uma data ainda mais significativa devido à perda de direitos sociais e laborais resultante das consequências desastrosas de uma recessão social e económica na zona euro. Deve-se referir que, apesar de o discurso da crise ter sido narrado maioritariamente no masculino, foram as mulheres que tiveram, durante este período, as taxas mais altas de temporalidade e contratos a tempo parcial, além do aprofundamento das desigualdades provocadas por uma cegueira de género registada nas políticas anticrise

(Ezquerda, 2011). Assim, talvez não seja por acaso que é precisamente em 2008 que são produzidos os primeiros filmes que fazem parte do corpus da presente investigação –*Nadar* (Subirana, 2008) e *Miradas desveladas* (Sotorra, 2008)– a mesma data em que se considera que o movimento feminista se populariza em Espanha (Banet-Weiser, 2018; Watkins, 2018). Por outras palavras, se a partir de 2008 a popularização do feminismo funciona como uma espécie de remédio emocionante face à frustração e ao desamparo provocado por uma profunda crise que afeta especialmente as mulheres, a não-ficção apresenta-se como um espaço fértil em experimentações, inovações e respostas para se enfrentar um contexto problemático e repensar o passado ou as suas continuidades (Araüna e Quílez, 2018).

No entanto, se revirmos novamente as datas do corpus desta tese, trinta e cinco filmes do total foram produzidos entre os anos 2014 e 2021, um número nada depreciável e que nos indica um crescimento progressivo do documentário feminista, além de uma ampliação das suas preocupações, dado que, na sua maioria, se interessam pela desigualdade de género e também incluem outras opressões em interseção. Neste sentido, embora na mudança de milénio se note um crescente interesse no feminismo fílmico e uma eclosão documental – em que a presença das cineastas é significativa nos últimos quinze anos–, a exploração do total do corpus evidencia que a produção fílmica não-ficcional feminista com perspetiva interseccional chega ligeiramente mais tarde. Deste modo, consideramos que o cinema feminista, preocupado em dar visibilidade a sujeitos que, para além da opressão de género, são discriminados pelo seu lugar de origem, fenótipo ou classe, ou que tiveram impacto na transmissão do passado colonial e suas consequências no presente, se intensificou notavelmente a partir da última década (Rosário, 2021; Fonoll, Quílez e Araüna, 2022). Estes filmes têm claras influências das contribuições dos discursos anticapitalistas e interseccionais no seio do movimento feminista espanhol (García Saiz, 2019; Campillo, 2019), que se popularizaram fortemente na significativa greve de trabalho e cuidados de 2018, um embate atualmente ainda em vigor. Com efeito e, embora a partir de um setor da indústria espanhola um tanto ou quanto precarizada –especialmente depois da crise económica– e não livre de contrariedades, atualmente, são cada vez mais numerosas as cineastas que se servem da não-ficção para revisitarem ou subverterem as narrativas, os modos de representação e produção preponderantes, conduzindo-nos à evidência de que o

cinema também é um espaço comum para reconhecermos, e nos reconhecermos, em diferentes histórias sobre nós, além de para nos aproximarmos a um mundo de diferenças (White, 2015). Recapitulando, num ambiente mais favorável do que o das cineastas que as precederam, as documentaristas contemporâneas aumentaram em número e introduziram inovações de diferentes naturezas –certamente influenciadas pelo contexto que as acompanhou–, o que derivou num crescente interesse no exame e na reflexão desta conjuntura –ou jazida–, em que assenta esta tese de doutoramento e o projeto I+D que a suporta, ‘Articulaciones del género en el documental español contemporáneo: una perspectiva interseccional’.

Do mesmo modo que outros grupos localizados à margem, a causa feminista rapidamente se adapta no meio não-ficcional para o utilizar como ferramenta de reivindicação (Rabinowitz, 1994), tal como demonstrado nos primeiros documentários feministas da década de setenta, referenciados no quadro teórico. Esta é também uma característica que possuem os documentários que aqui temos analisado. Neste sentido, ao considerar os documentários como produtos culturais que põem em relevo o posicionamento ético e político dos seus cineastas, nas diferentes publicações, procurámos contextualizar os acontecimentos e as transformações que favoreceram os discursos e as intenções destas. Desta forma, o que se depreende da análise fílmica, e das entrevistas ou conversações, é que as documentaristas analisadas transferem, de formas muito diversas, as sucessivas reclamações da agenda feminista ibérica para os seus filmes. Por exemplo, os documentários incluídos na primeira publicação abordam questões que, durante décadas, tinham ficado descentradas –daí o título– do debate social maioritário e que as cineastas recuperam, como a leitura da memória histórica a partir do resgate e da valorização das experiências femininas, a desarticulação de essencialismos em torno das maternidades a partir de um nível doméstico e político, ou então, a quebra do olhar colonial mediante a conceção e a defesa de um feminismo sem fronteiras. De igual modo, os documentários selecionados na segunda publicação dirigem o seu olhar à performatividade do género e à exotização dos sujeitos orientais, a partir de um discurso feminista pós-colonial em contextos bélicos depois do 11 de setembro; entretanto, a terceira publicação, baseada numa perspetiva comparada, centra a sua atenção em documentários produzidos na Espanha ou Portugal, contextos nos quais a evolução do feminismo e o questionamento

sobre os relatos do passado e presente colonial experimentaram uma progressão semelhante. Em termos gerais, os filmes selecionados abordam questões políticas e sociais, como identidades, memórias ou histórias de opressão e resistência, de épocas recentes e passadas, bem como de lugares, línguas e formatos notavelmente diferentes, prova de que, atualmente, as cineastas trabalham numa área de produção de documentários difícil de classificar e cada vez mais plural (Smaill, 2019).

Com efeito, esta vitalidade e pluralidade nas tendências e linguagens é o que tentámos evidenciar ao compilar três publicações que indagam em algumas das práticas e eixos temáticos que, consideramos, articulam e transformam um importante setor do panorama do cinema documental feminista contemporâneo espanhol. No entanto, esta questão torna-se mais evidente na primeira publicação, que representa o ponto de partida do nosso enfoque numa escala mais ampla. Entretanto, por exemplo, algumas das cineastas do corpus, como María Ruido e Carla Subirana, foram consideradas como parte do impulso deste ‘novo/outro cinema espanhol’ cunhado por Losilla e Heredero (2013), ou do ‘Outro Novo Cinema Espanhol no Feminino’ (García, Rodríguez e Martín, 2002), enquanto outras não se encaixam neste enunciado, sendo mais propriamente legatárias de tradições como o Terceiro e Quarto Cinema, tal como propusemos nas publicações que abordam os trabalhos de Alba Sotorra, Sally G. Dewar ou Filipa César. Porém, longe de categorizar alguém, o que é evidente na amostra selecionada é que tanto os filmes como as suas realizadoras fazem parte da viragem interseccional vivida pelo feminismo cinematográfico espanhol, que já tinha ocorrido principalmente nos anos 90 em contextos como o anglo-saxónico (hooks, 1984, 1992, 1993; De Lauretis, 1987; Minh-ha, 1989; Mayne, 1990, 1993; Doane, 1991; Shohat, 1991; Wallace, 1992; Bobo, 1993; Young, 1996; Kaplan, 1997). Desta forma, para definir a que qualidades é que nos referimos quando aludimos ao longo enunciado 'cinema de não-ficção feminista interseccional com ótica pós-colonial', dispomo-nos a localizar em seguida as estratégias narrativas e de representação que o descrevem, que foram utilizadas nas publicações resumidas, e que tentaremos reunir e sintetizar de seguida.

Embora os filmes analisados sejam heterogéneos quanto às estratégias narrativas e de representação que utilizam, no quadro do segundo e terceiro objetivo da nossa

investigação, encontramos alguns denominadores comuns que uma boa parte dos filmes do corpus partilha. Com efeito, na maioria dos filmes examinados, as cineastas valem-se do uso ou da recuperação da voz testemunhal de mulheres que o cinema hegemônico não habituou a representar ou, inclusivamente, vilipendiou. É o caso de Clara Pueyo, Benjamina Miyar, Rosario Porto, Heidi Hassan, Patricia Pérez, Ahlam Chichati, Aisha Butt, Sevinaz Evdike ou Arian Afrîn, apenas para mencionar os nomes de alguns testemunhos. Embora de forma mais minoritária, também se observam vozes de personagens masculinos como Djalal Banchs, Juan Bautista, Miguel Soto, Alberto Santana, Manuel Monsell, Luis Diego Cuscoy ou Paulo de Figueiredo, apenas para mencionar mais alguns. Em termos gerais, apesar de existirem diferenças abismais entre os testemunhos, estes são investidos de toda a autoridade, e os seus relatos, que são feitos na primeira pessoa, são levados a cabo de forma dialógica tendo em vista evitar a condenação das suas histórias e delas mesmas. Isto é, sem esconderem a vulnerabilidade, os privilégios e obcecações de alguns destes sujeitos, os filmes evitam a vitimização, sexualização, exotização e universalização dos seus protagonistas. Apesar de a inscrição do ‘eu’ notada nestes filmes estar longe do solipsismo, consideramos que a ‘viragem’ subjetiva pós-moderna experimentada no documentário (Nichols, 1993; Kuhn, 1995; Renov, 1999; Russell, 1999; Bruzzi, 2000; Cerdán, 2005; Català, 2023) contribuiu para a inclusão e normalização deste tipo de narrações heterodoxas que se aproximam –sem constrangimento– ao conhecimento encarnado e que, de certo modo, põem em evidência que o discurso da sobriedade, num sentido amplo, tem pouco de comedido, e muito de patriarcal e eurocêntrico.

De igual modo, na maioria dos filmes onde a representação do género é central, esta é transgredida e entendida a partir de uma vertente performativa (Butler, 1990), isto é, o género apresenta-se como uma construção social, cultural e, inclusivamente, tecnológica, e não como uma condição ‘natural’ derivada unicamente de questões biológicas. Desta forma, a escolha e representação no ecrã das personagens femininas não se restringe estritamente aos papéis de género estereotipados, ‘escopofílicos’ e reiterados no cinema mais tradicional, comercial e patriarcal que, desde o seu início, a teoria filmica feminista se encarregou de reprová-lo (Rosen, 1973; Johnston, 1973; Mulvey, 1975; Haskell, 1987). Com efeito, nos filmes analisados observamos mães que abominam ou têm dúvidas sobre a maternidade e a criação em, por exemplo, *Tiempos de deseo* (Marques, 2020); uma fotógrafa

e relojoeira antifranquista que é condenada por esconder maquis na sua casa-oficina em *La calle del agua* (Viada, 2020); raparigas de Barcelona que debatem o uso do hyjab dentro e fora da instituição escolar em *Lo que dirán* (Núñez, 2017); ou cineastas na quarentena que, a partir de um intercâmbio de cartas filmicas, relatam como a experiência migratória frustrou as suas carreiras profissionais e relações pessoais em *A media voz* (Hassan e Fernández, 2020). Em consonância com o que fica exposto, quando os sujeitos protagonistas são femininos, os filmes costumam apresentar alguns dos problemas reais das mulheres como a saúde sexual, a maternidade, os feminicídios, as desigualdades salariais, o tráfico sexual ou as dificuldades experimentadas em contextos bélicos que, como apontava Mayer (2011), se repetem ao longo da história de forma tão emocionante como deprimente. É este o caso de *Comandante Arian* (Sotorra, 2018) que apresenta as experiências das guerrilheiras curdas na guerra da Síria, colapsando as ideias do feminismo da diferença; de *[m]otherhood* (Peris e García, 2018), que apresenta uma desmitificação da maternidade obrigatória; de *La mami* (Herrero, 2019), que aborda o debate em torno do trabalho sexual; de *Ama-San* (Varejão, 2016), que retrata a minorização dos trabalhos feminizados; ou de *Cesária Évora* (Fonseca, 2022), que sublinha outras desigualdades que se somam à de género, como o preconceito de idade ou o racismo.

De um modo semelhante, nas ocasiões em que um personagem masculino é protagonista, observa-se um esforço para também desnaturar os códigos da masculinidade *mainstream*. Por exemplo, a partir da biografia de um pai que escapa aos cânones masculinos estabelecidos pelo franquismo durante o serviço militar na colónia espanhola do Sara, em *África 815* (Monsell, 2014); ou através do trajeto de três veteranos da guerra de Angola que vagueiam exaustos –e aparentemente sem destino– por uma serra, acompanhados de quatro burros, um cavalo e um cachorro, em *Entre perro y lobo* (Gutiérrez, 2020). Com efeito, a publicação que explora com maior minúcia tal estratégia narrativa e de representação subversiva do género é a segunda, precisamente a dedicada aos trabalhos situados em contextos bélicos da cineasta Alba Sotorra. É este o caso de Djalal, um jovem em constante contradição que, apesar de sonhar em reencarnar nas personagens heroicas das sagas de ação hollywoodescas, também é um filho e noivo empático que estabelece relações horizontais em *Game Over* (2015); ou Arian e o resto das suas colegas guerrilheiras curdas, as quais, numa situação de fogo cruzado com o ISIS, se cuidam afetuosa e mutuamente em

Comandante Arian (2018). Em última análise, uma boa parte destes filmes oferece discursos e representações alternativas que desconstruem no ecrã o que significa ser mulher e homem, em contraposição às tradicionais narrativas e imagens delimitadas pelos valores sociais do patriarcado e do colonialismo, que reproduziu até à saciedade a daninha e falaz ideologia sobre uma suposta obrigatória binaridade, inferioridade, vulnerabilidade, erotismo, e por vezes inclusive perigosidade, especialmente nas mulheres e nos sujeitos ‘outros’.

De igual modo, numa boa parte dos filmes analisados também notamos a inclusão da linguagem corporal na narrativa, a partir da qual se visibilizam diferentes desigualdades e violências –física, sexual, económica e, inclusivamente, biomédica– experimentadas por, e exercidas sobre os corpos das mulheres. É este o caso do diálogo estabelecido entre os diários de Ainhoa Mata e a voz poético-ensaística da cineasta Carolina Astudillo sobre questões como o aborto ou a saúde mental, em *Ainhoa, yo no soy esa* (Astudillo, 2018); a medicação nos processos de procriação sobre o corpo de Patricia a partir de tratamentos hormonais, visitas a hospitais e injeções, em *A media voz* (Hassan e Fernández, 2020); a exploração laboral e o sistema de escravatura derivado do racismo estrutural exercido sobre as trabalhadoras domésticas, em *Room without a view* (Corella, 2021); ou a violência sexual como luta quotidiana das mulheres narrada por Arian, em *Comandante Arian* (Sotorra, 2018). No que se refere a esta inscrição corporal, que exige proximidade e confiança, manifesta-se a estratégia de representar e valorizar ‘o íntimo partilhado’. Num número destacável de filmes, não existe fronteira explícita entre o que tradicionalmente foi observado e o que se contornou, entre o público e o privado e, num número menos significativo, também se revela o conteúdo de cartas ou diários íntimos onde se quebra a habitual troca recíproca entre emissor e recetor. A representação destes testemunhos não é efetuada a partir da excecionalidade ou do revestimento, mas sim a partir da apreciação das suas vidas quotidianas com base numa representação detalhada das suas rotinas. Desta forma, estes filmes conseguem imiscuir-se com as suas equipas e câmaras para acompanhar os seus sujeitos protagonistas nos momentos mais íntimos das suas vidas –como, por exemplo, os seus silêncios, uma rixa familiar ou a transformação do corpo durante uma gravidez–, na leitura em voz alta de memórias pessoais ou de correspondência que não era destinada a nenhuma de nós, inclusive nos cuidados de um ferimento de bala. Em suma, a exploração da narração e da representação dos corpos ou das esferas domésticas –tradicionalmente

considerados intranscendentes— que, por sua vez, são postos em relação com os acontecimentos oficiais e significativos, sugerem que, para estas cineastas, o que é pessoal, certamente também se torna político.

Por outro lado, notou-se a apresentação, de forma fragmentada, de algumas das narrações, em contraposição à narrativa clássica —introdução, nó e desenlace. Consideramos que esta estratégia pretende canalizar as memórias seletivas de que sofre a transmissão de factos históricos como a guerra civil espanhola (Quílez, 2013; Rams, 2023) ou o passado colonial (Stoler, 2011), assim como as suas continuidades nas metrópoles do presente, tal como se explora na terceira publicação compendiada que analisa em profundidade *Margen de error ¿Cómo se escribe occidental?* (Gutiérrez Dewar et al., 2014) e *Spell Reel* (César et al., 2017) e que, de algum modo, também se nota em *As figuras gravadas na faca pela seiva das bananeiras* (Pimenta, 2014), *De los nombres de las cabras* (Navarro e G. Morales, 2019), *Fordlândia Malaise* (De Sousa Dias, 2019) e *A metamorfose dos pássaros* (Vasconcelos, 2020). Embora existam exceções, esta estratégia narrativa é partilhada pelos filmes que utilizam metragem encontrada de índole diversa, muitas vezes, em hibridação com materiais diferentes, silêncios ou ecrãs a preto, para distinguir e sublinhar as ausências que, tradicionalmente, têm sido produzidas nos canais do cinema hegemónico e nas memórias oficiais, especialmente dominadas pelos homens brancos (Quílez e Araüna, 2017). A partir do uso de materiais encontrados de diferentes naturezas, como velhas fotografias familiares, o registo de uma conversação improvisada conservada numa velha cassette, retalhos de imprensa escrita, imagens de baixa resolução, rolos de filmes de 16 mm danificados, ou livros de texto escolares⁷⁹, reconhece-se o arquivo como um sujeito (Stoler, 2002). Pôr em uso e aceitar o valor de tais materialidades permite às cineastas a possibilidade de apresentarem factos, até agora ausentes nos arquivos, ou então reexaminar a transmissão histórica de acontecimentos concretos. Com efeito, os filmes seleccionados abrem e expandem a metragem encontrada face ao escrutínio de novos olhares, muitas vezes das

⁷⁹ Exemplos que aparecem, entre outros, em *Memorias, norias y fábricas de lejía* (Zafra, 2011), *Margen de Error* (Gutiérrez Dewar et al., 2014), *Game Over* (Sotorra, 2015), *Spell Reel* (César et al., 2017), *Mater Amatísima* (Ruido, 2018), *De los nombres de las cabras* (Navarro y G. Morales, 2019), ou *El retorno: la vida después del ISIS* (Sotorra, 2021).

que sofreram e sofrem o peso de ditaduras, do patriarcado ou do colonialismo, numa prática em que ‘o outro’ ou ‘a outra’ se realociza e resiste face a processos de coisificação (Russell, 1999). Por conseguinte, inclusivamente em alguns casos, através do esquadramento das diferentes materialidades e condições do arquivo, torna-se evidente que se podem encontrar novas localizações e geografias do conhecimento, como acontece em filmes que abordam o passado da guerra civil espanhola, como em *El gran vuelo* (2015) e *Canción de una dama en la sombra* (2018), ambos de Astudillo; a Transição espanhola em *La memoria interior* (Ruido, 2002); a Revolução dos Cravos em *La revolución (es) probable* (Ruido, Douglas e Barreiro, 2022); ou naqueles que esquadram a ‘ferida colonial’ (Mignolo, 2007) como *Conakry* (César, 2012), *El ojo imperativo* (Ruido, 2014) ou *África 815* (Monsell, 2014). De igual modo, a exposição das costuras da montagem também é considerada como um potencial estratégico filmico, de tal forma que põe a manifesto e rastreia a produção ou o consumo de determinados factos históricos. A partir do reconhecimento do dispositivo filmico como uma importante tecnologia colonial, estas cineastas servem-se da mediatização de memórias pobres, fracas ou ausentes (Steyerl, 2018; Traverso, 2020; Laranjeiro; 2021) para ultrapassarem uma diagnosticada ‘afasia colonial’ (Stoler, 2011), entendida como a dificuldade em representar e verbalizar as violências coloniais. De igual modo, a não-linearidade e a recuperação do arquivo questiona a historização ocidental como um todo progressivo e ordenado nos seus relatos lineares dos acontecimentos (Bhabha, 2002 [1994]) e dá conta, paralelamente, do desenvolvimento das pegadas e da materialidade de diferentes memórias traumáticas desde o presente (Russell, 1999), assim como de uma vontade de retorno ao real em tempos de saturação e hipertrofia informativa ou, por outras palavras, de pós-verdade (Rams, 2023).

Embora em menor grau, em alguns dos filmes analisados também se nota a articulação de (novos) formatos e a performatividade. Por exemplo, *[m]otherhood* (Peris e García, 2018) ofereceu⁸⁰ ao público a possibilidade de participar fora do campo filmico a partir de uma página web que, além de alojar o documentário, aglutinava um conjunto de materiais adicionais que incidiam na temática principal do trabalho: a maternidade. De igual modo,

⁸⁰ Usamos o tempo verbal no passado para nos referirmos à página web porque, no momento em que escrevemos estas conclusões, esta já não está em funcionamento ([M]otherhood, s.f.).

a performatividade é utilizada para requerer e questionar na primeira pessoa as versões oficiais da história hegemônica que herdamos como acontece, por exemplo, em *Nadar* (Subirana, 2008), onde a diretora efetua uma investigação sobre o seu avô desaparecido durante a guerra civil; ou, em *#PrecarityStory* (Seguí e Cervera, 2020), na qual uma das diretoras, desde encarnar os papéis de investigadora, professora e empregada de limpeza – ou aparecer, paralelamente como sujeito entrevistado e entrevistadora –, simboliza a precariedade e o pluriemprego do sistema académico; e, inclusivamente, de uma forma muito diferente, em *Margen de Error* (Gutiérrez Dewar et al., 2014) onde alguns adolescentes recriam em forma de *tableau vivant* uma pintura clássica do desembarque dos colonizadores espanhóis na América. Desta forma, através da desestabilização das convenções do género documental, quer a partir da fragmentação narrativa, do uso inovador da montagem, da consideração do arquivo como um sujeito, ou um crescente interesse pela performatividade e formatos inovadores, os filmes analisados ampliaram os horizontes e a diversidade da não-ficção espanhola, detonando a espinhosa fronteira que separa incondicionais e desertores, no debate difícil sobre realidade e objetividade.

Não há dúvida de que o debate da realidade presente na teoria documental (Renov, 1993; Winston, 1993; Nichols, 1997; Platinga, 1997, 2005) e na teoria fílmica feminista (Kaplan, 1983; Mayne, 1985) também planeia sobre os documentários do corpus. Tanto assim é, que encontramos filmes que usam como estratégia a interrogação do dispositivo fílmico e a pretensão de objetividade da tradição documental mais hegemónica (Johnston, 1973; T. Min-ha, 1990, 1993, 1999; McGarry, 1975) como, por exemplo, *La memoria interior* (Ruido, 2002), *Memorias, norias y fábricas de leña* (Zafra, 2011), *Spell Reel* (César et al., 2017), ou *Mater Amatísima* (Ruido, 2018) e, por outro lado, também se nota um bom número de filmes documentários que se circunscreve a correntes mais próximas do realismo, isto é, às formas da tradição documental que incluem recursos como os bustos falantes ou um seguimento observacional dos seus sujeitos (Lesage, 1978; Juhasz, 2011 [1999]). É este o caso dos trabalhos referenciados por Sotorra até à data, assim como *Mujeres en pie de guerra* (Koska, 2004), *Mémoires d'unes serveuses* (Fraj, 2006), *Sí, señora* (García del Pino, 2012), *Terra de ninguém* (Lamas, 2012), *Guillena 1937* (Agudo, 2013) ou *Lo que dirán* (Núñez, 2017), apenas para mencionar alguns. De igual modo, também se reconheceram hibridações do real com outros géneros ficcionais, como o cinema negro, o drama ou a ficção científica, tal como

acontece nos filmes *Nadar* (Subirana, 2008), *A cicatriz branca* (Ledo, 2012), *Entre perro y lobo* (Gutiérrez, 2020) ou *Mato seco em chamas* (Pimenta e Queirós, 2002), respetivamente. Considerando o que fica exposto a partir desta amostra, parece totalmente plausível que os documentários feministas sejam capazes de abraçar os formatos que questionam a objetividade e as potencialidades de representar a realidade de uma câmara, os que preferem um corte simples e realista, ou então aqueles que, inclusivamente, se inclinam para a hibridação de géneros, sem correrem o risco, em caso nenhum, de serem rotulados de ingénuos, pretensiosos ou desonestos. Esta observação reafirma a implementação que apoiamos em torno de uma distensão nas posturas no seio da teoria documental abraçando a maleabilidade do género (Bruzzi, 2000; De Pedro e Oroz, 2010) e o entendimento da não-ficção feminista como um espaço híbrido, mutante, experimental e de aproximações diversas, transcendendo polaridades dogmáticas e elitistas, no quadro da teoria fílmica feminista (Selva, 2005; Araüna e Quílez, 2023).

De facto, esperamos que a abertura destas posições, bem como o trabalho realizado nestas páginas, evite a perda de alguns documentários feministas –que algum académico ou programador poderia ter considerado deixar de lado por não lhe parecerem suficientemente eruditos, vanguardistas ou nitidamente realistas–, assim como a falta de atenção para o binómio mulheres e documentário, como foi reportado anteriormente no contexto anglo-saxónico (Walker e Waldman, 1999; Smaill, 2019). Portanto, embora não seja o foco desta investigação, nem algo novo na história do cinema, deve-se apontar que em alguns dos filmes ficcionais estreados recentemente no Estado espanhol –como, por exemplo, *Sis dies corrents* (Ballús, 2021), *Alcarràs* (Simón, 2022), *El agua* (Riera, 2022), *Secaderos* (Mesa, 2022) ou *La imatge permanent* (Ferrés, 2023)–, se nota um uso significativo de elementos e estratégias do cinema do real, destacando-se, entre outros, o hiper-realismo ou a distribuição de atores não profissionais. Desta forma, consideramos que a normalização destas hibridações nos filmes dirigidos por mulheres, também a partir da ficção, é outro aspeto a ter em conta em futuras indagações⁸¹.

⁸¹ Certamente esta questão e algumas outras foram exploradas de forma preliminar no capítulo de livro, ainda por publicar, *Es más que un trozo de tierra: recogiendo melocotones, memorias y luchas en Alcarràs de Carla Simón* (Fonoll-Tassier, em impressão, 2025). Este trabalho foi efetuado tendo em vista contribuir para uma publicação

Como foi exposto nos objetivos e nas publicações, esta investigação também teve em consideração os modos de produção que podem derivar da análise do corpus e das entrevistas ou conversações. A exploração deste aspeto permitiu-nos compreender os processos de trabalho e as possibilidades materiais e de desenvolvimento disponíveis para as cineastas analisadas. Embora no início deste processo tenhamos considerado a possibilidade de alguns dos filmes selecionados se poderem alinhar com a superioridade moral dos condescendentes ‘filmes-ONG’ (Pérez em Rams, 2023), ou com os clássicos *travelogues* de cineastas privilegiadas com complexo de salvadora branca, em que estas beneficiariam dos sujeitos outros, o espetáculo das guerras, a porno-miséria ou outras formas de violência visual, finalmente devemos admitir que nos olhares e nos discursos das cineastas do corpus não divisámos sinais que se assemelhem. Pelo contrário, observou-se uma priorização comum do ‘falar para o lado’, em detrimento do conhecido ‘falar sobre’. Localizando certas reciprocidades e afinidades entre cineastas e sujeitos a partir de declarações, do uso de uma câmara, por vezes metaparticipante, de uma dedicação rigorosa e prolongada no tempo nas fases de documentação, rodagem e montagem, ou do uso das línguas autóctones para dialogar com as vozes dos sujeitos, ‘comuns e silenciosos’ como apontaria Minh-ha (1999), evidenciou-se a forma como estas cineastas evitam possíveis eventuais abstrações, romantizações, ou até mesmo demonizações dos seus protagonistas. Assim se revela, em boa parte dos filmes selecionados, uma aproximação respeitadora, com consciência, que constrói pontes e prioriza uma escuta, dando lugar a uma tríade, a um ‘terceiro discurso’ (Scott e Van de Peer, 2016), que tece solidariedades e empatias entre as cineastas e os sujeitos representados, mas também com aqueles que, como público, transitam as histórias que lhes narram nos seus filmes. Realizadoras como Nila Núñez, Elena Molina, Irene Gutiérrez, Roser Corella, Sally G. Dewar, ou Alba Sotorra e os sujeitos que aparecem nos seus filmes colaboram, em ambos os lados da câmara, a partir da comodidade, da confiança e da cumplicidade, além de, em muitos casos, partilharem programa político. Da mesma forma, Carolina Astudillo, Inma Jiménez, Carla Subirana e

coletiva que reflete sobre as representações da ruralidade na cultura e nos meios de comunicação no quadro do I+D ‘Nuevos imaginarios del rural en la España contemporánea: cultura, documental y periodismo’ (PID2021-122696NB-I00), projeto de investigação dirigido pelo Dr. Enric Castelló em que atualmente participo como parte da equipa.

Celia Viada também resgatam respeitosa e cuidadosamente as vozes dos ausentes ou esquecidos, com base nos seus testemunhos e nos dos seus familiares sobreviventes. De igual modo, os trabalhos de Salomé Lamas e Marta Ramos apresentam, a partir da proximidade e da empatia, as confissões e angústias dos perpetradores e mercenários, o que não significa, em caso nenhum, uma justificação das suas ações pretéritas.

Fruto desta relação de reciprocidade, desta vontade, por vezes, de carácter quase horizontal, também se notaram ferramentas de autoria coletiva que derivaram em documentários filmados coralmente, tal como se observou nas publicações compendiadas, especialmente nos trabalhos de Sotorra, Dewar e César, onde nos créditos dos seus filmes aparecem na direção tanto os seus sujeitos como elas. Uma decisão que não deve ser lida como um ato de altruísmo, mas sim, pelo contrário, como uma decisão ética e política que faz desmoronar a estrutura hierárquica e piramidal da indústria cinematográfica hegemônica (Jaikumar, 2019), onde a relação cineasta-sujeito implica uma conceção de suposta superioridade. Contrariamente, parece que se propõe um paradigma que reconhece e valoriza os poderes e saberes dos que aceitam ser filmados, entendendo a prática fílmica como um exercício horizontal onde as contribuições dos sujeitos –e, por extensão, dos seus contextos– são tão valiosas como as levadas a cabo pelas cineastas. Nesse sentido, ao ativar ambas as estratégias, os cineastas afastam-se do tradicional documentário expositivo que retrata povos ou costumes estrangeiros e que tende a valorizar olhares eurocêntricos, patriarcais e, por vezes, até obscurantistas. Portanto, consideramos que as cineastas, a partir do reconhecimento do seu privilégio, atenuam a sua presença, ou então enfrentam a sua própria história, enquanto cineastas de um continente que conta com uma pesada herança imperial e um presente globalizado perpetuador de injustiças e desigualdades que não são mais do que uma continuidade camuflada desse passado (Hall, 2008; Shohat, 2008; Ahmed, 2000; Ponzanesi e Berger, 2016).

Do mesmo modo, apesar do facto de a maioria dos filmes deste corpus ser realizada a partir das margens e da precariedade –por vezes, inclusivamente, num quadro de rodagem de ‘guerrilha’–, o aparecimento de associações que lutam pelos direitos dos profissionais do audiovisual e de opções de formação em contacto com a indústria, além do aumento de financiamento e redes internacionais, propiciou um contexto de possibilidades,

anteriormente inexistentes. Neste sentido, as profissionais contemporâneas do audiovisual tiveram mais oportunidades do que as suas antecessoras e souberam aproveitar as vantagens presentes no nicho atual para conseguirem tornar realidade –nunca melhor dito– os seus projetos. Desta forma, advertiu-se que algumas das cineastas do corpus são sócias fundadoras e ativas, ou faces visíveis, da CIMA, Dones Visuals e MUTIM, associações que reivindicam a igualdade de género no setor cinematográfico, ou da DOCMA, associação espanhola de cinema documental. Além disso, enquanto os filmes que fazem parte do corpus dirigidos por Nila Núñez e Celia Viada, são fruto do Mestrado de Teoria e Prática do Documentário Criativo da UAB ou do Mestrado de Documentário Criativo da UPF, respetivamente, outras como Alba Sotorra servem-se do financiamento de instituições transnacionais –como, por exemplo, MEDIA Creative Europe– para o desenvolvimento na criação e produção dos seus filmes. Por outro lado, cineastas como Sally G. Dewar, Filipa César, María Ruido, Silvia Navarro, Salomé Lamas ou Joana Pimenta colaboraram, por diversas vezes, com instituições artísticas, museológicas e académicas nacionais e internacionais para desenvolverem os seus filmes. Seguramente patrocinados por este ambiente propício, alguns destes filmes conseguiram transpor fronteiras, fazendo ouvir as vozes feministas ibéricas em outros lugares do mundo e, como White aponta, conseguiram um impacto feminista significativo (White, 2015).

Finalmente e, embora não tenha sido notado em todos os casos do corpus, observou-se uma tendência para dar prioridade às equipas formadas por profissionais mulheres. Embora haja exceções, entre estas cineastas existe uma inclinação determinante para a paridade na formação das suas equipas de trabalho, especialmente no que se refere às profissões que gozam de um maior poder de decisão e, por conseguinte, continuam mais masculinizadas (Cuenca, 2023), incentivando a presença de mulheres nos grupos diretivos –além da direção, do guião e da produção–, ou as técnico-artísticas – que incluem montagem, direção de fotografia, composição musical ou conceção de som. Desta forma, a montadora catalã Ana Pfaff trabalhou na edição dos três trabalhos de Carolina Astudillo que se incluem no corpus (*El gran vuelo*, 2015; *Ainhoa, yo no soy esa*, 2018; *Canción de una dama en la sombra*, 2021), além de também montar dois dos outros trabalhos revistos: *Ta acorda ba tu el Filipinas?* (Gutiérrez Dewar, 2017) e *La mami* (Herrero, 2019). Quanto à música e ao som, Andreia Pinto Correia colaborou por diversas vezes com Salomé Lamas compondo a banda sonora

de alguns dos seus projetos, e Alejandra Molina concebeu o som de diferentes filmes de Astudillo, além de outras propostas de algumas das cineastas que também fazem parte do corpus, mas que, até agora, não foram referenciadas, como é o caso de *Volar* (Subirana, 2012) e *Arreta* (Marques e Zafra, 2016). Ou, por exemplo, em *Game Over* (2015) Alba Sotorra escreve o guião juntamente com Isa Campo e, em *El retorno: la vida después del ISIS* (2021), é acompanhada pelas diretoras de fotografia Lara Vilanova e Gris Jordana. De igual modo, Marta Figueras produz os dois últimos filmes dirigidos por Sotorra, anteriormente mencionados, que, por sua vez, se encarrega de produzir o *Sica* (2023), o último filme de Carla Subirana –desta vez, uma ficção. Cláudia Varejão –que, como parêntese entre tanta interseção, põe a voz a Beatriz em *A metamorfose dos pássaros* (Vasconcelos, 2020)– opta pela cineasta japonesa Aya Koretzky como ajudante de direção em *Ama-San* (2016), e Irene Gutiérrez co-escreve o guião de *Entre perro y Lobo* (2020) juntamente com a guionista cubana Lisandra López. Também nos últimos dois anos, a documentarista Nila Núñez (*Lo que dirán*, 2017) trabalhou na edição de dois filmes de não-ficção dirigidos por cineastas emergentes como *El día que volaron la montaña* (Bresolí, 2022) –guião co-escrito juntamente com Laia Manresa– e *Alteritats* (Cros e Haddad, 2023). Por conseguinte, os encontros que foram notados ao longo deste processo não parecem ser fortuitos, motivo pelo qual nos atrevemos a deliberar que, além de uma relativa endogamia no setor audiovisual, existe uma disposição, entre estas cineastas, para trabalhar entre iguais, de traçar redes ou de repetir em colaborações –que, por vezes, estão estabelecidas desde as suas fases de formação– e, em poucas palavras, de pôr em causa a segregação existente na distribuição sexual do trabalho no âmbito do setor cinematográfico (Arranz, 2010).

Em última análise, a resposta à nossa principal pergunta de investigação é a seguinte: na última década, existindo uma correspondência com o maior número de mulheres cineastas e influenciado pelo seu contexto, o aumento de produção documental feminista interseccional no Estado espanhol renovou estratégias de representação, discursivas e modos de produção cinematográficos, demonstrando que outro cinema é possível –além de ser necessário. Deste modo, os documentários que fazem parte do corpus derrubaram algumas das fronteiras anteriormente levantadas pelo cinema hegemónico, e também o não-ficcional. E fizeram-no alentando uma proximidade, empatia e identificação com sujeitos afastados da norma androcêntrica e etnocêntrica –e que, tradicionalmente, não

têm espaço nem voz nos nossos ecrãs—, questionando a construção do género e do passado, assim como desierarquizando e despatriarcalizando diferentes processos de trabalho. Neste sentido, os filmes analisados sublinham uma posição e prática feminista interseccional de vontade transnacional e dialógica que não universaliza, em caso algum, a experiência cultural das mulheres e dos homens retratados. Isto é, apesar de apresentarem histórias que incluem diferenças nacionais, linguísticas e históricas precisas, os filmes alinham-se com um ‘feminismo sem fronteiras’ ou ‘transfronteiriço’ (Mohanty, 1988, 2003; Anzaldúa, 2016 [1987]), sublinhando a inexistência e obsolescência de um feminismo monolítico, neste caso, branco e eurocentrado (Ahmed, 2000).

Permitindo a execução de contra-leituras de realidades complexas ou invisibilizadas, no quadro de um processo de desconstrução que desgasta os olhares masculinos e colonialistas, os documentários até agora analisados exemplificam uma aproximação que, não só privilegia as mulheres por trás das câmaras ou as representações destas e dos sujeitos alternos nos ecrãs, mas também interroga e introduz inovações nas linguagens filmicas e modos de produção utilizados. Embora a teoria filmica feminista e os primeiros documentários feministas estejam significativamente influenciados pela contestação e pelas mudanças sociais patrocinadas pelo movimento feminista, os documentários do nosso corpus não são, em caso nenhum, imunes ao debate feminista contemporâneo. Pelo contrário, estes filmes enfatizam, em grande medida, as reivindicações de feminismos —no plural— que não são património de nenhuma cultura em particular e que estão em transformação constante, do mesmo modo que o estão os diferentes contextos sociais e políticos nas sociedades em que as cineastas habitam e, de igual modo, os sujeitos que são retratados nos seus filmes. Neste sentido, consideramos que o papel ‘triplamente periférico’ das cineastas de não-ficção foi fundamental na diversificação e riqueza de um género que implode em Espanha com a mudança de milénio. Portanto, esperamos que a leitura destas páginas contribua para a reflexão sobre o poder exercido sobre os nossos imaginários pelas representações androcêntricas e colonialmente construídas, mas o que é mais importante: como a reformulação destas representações nos permite entrever outras formas de encarar e conceber a realidade, contribuindo para desestabilizar o relato de uma história filmica única, binária, tradicional, e erradamente categorizada como ‘universal’, marcada pela reprodução das desigualdades.

Recuperando a citação de Patricia White que encabeça esta secção, talvez fantasiar que, com os resultados de uma tese, mudaremos o mundo seja desproporcionadamente pretensioso. No entanto, esperamos que, no mínimo, esta contribuição tenha sublinhado outras formas possíveis de o abordar, de o olhar, de o narrar e de o projetar. É difícil fechar estas linhas, desprender-se de um objeto de estudo que, nos últimos anos, nos proporcionou numerosas aprendizagens –tanto a nível pessoal como académico– e, sobre o qual, pode acontecer que ainda restem algumas pistas a rastrear. Não obstante, se todo o princípio tem um fim, este último possivelmente terá enraizado em nós um desejo de continuar a trabalhar coletivamente nesta direção.

Em suma, apesar de considerar que os nossos objetivos foram ultrapassados, tendo identificado, analisado e contextualizado algumas das obras mais significativas no quadro do cinema documental feminista interseccional espanhol, reconhecemos que estas páginas não incluem todas as cineastas e artistas plásticas que podem beneficiar deste estatuto, dado que se deve delimitar a amostra para a análise e assim torná-la abarcável. Também se ausentam as profissionais que o fazem fora da península ibérica –por não fazerem parte do universo de análise escolhido– e, inclusivamente, as pessoas que atualmente não têm acesso às práticas, tecnologias e espaços que lhes ofereçam a oportunidade de mostrarem as suas perspetivas e relatos particulares –inalcançáveis para nós, dado que as suas obras não têm existência material. Neste sentido, do mesmo modo que reconhecemos a nossa posição privilegiada na secção metodológica, estamos conscientes de que as cineastas que se abordam nesta tese são predominantemente brancas e de classe média-alta o que, infelizmente, reflete a realidade e a impenetrabilidade do meio cinematográfico espanhol. Deste modo, pode acontecer que esta investigação tenha algumas lacunas ou vazios por terem ficado algumas vozes sem serem ouvidas. Por tudo isto, é nossa intenção continuar a perseverar na exploração de uma cartografia mais dilatada em trabalhos vindouros, onde haja lugar para posições mais diversas que nos permitam continuar a ampliar o trajeto neófito iniciado nestas páginas. Com efeito, e como as feministas italianas declamavam nas manifestações de 2011 contra a visão patriarcal de alguns meios de comunicação e representantes políticos do momento, e que foi o título do ciclo cinematográfico que organizou o projeto que acolhe esta investigação: ‘Se non ora quando?’ –Se não é agora, quando?

7. Apéndice

7.1. Otras publicaciones

FONOLL-TASSIER, Anna (en prensa, 2025). Es más que un trozo de tierra: recogiendo melocotones, memorias y luchas en *Alcarràs* de Carla Simón. En E. Castelló, H. Miguélez y B. López (Eds.), *Nuevos imaginarios del rural. Cultura, audiovisual y periodismo en el contexto español*. Tarragona: Publicacions URV.

FONOLL-TASSIER, Anna (2022). [Revisión del libro *Entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo. Millones de cosas por hacer* ('Interviews with creators of contemporary Spanish cinema: A million things to be done') de A. Scholz, E. Oroz, M. Binimelis-Adell y M. Álvarez (Eds.)]. *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, 14 (1), 165 - 166. doi: 10.1386/cjcs_00064_5

7.2. Comunicaciones en congresos y actividades científicas

Presentación del cortometraje *Lo que ves es lo que hay* (Anna Fonoll, 2018) en el Espacio Transversal: Audiovisual en el marco del I Congrés Català d'Antropologia (COCA). Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, 30 de enero-1 de febrero de 2020.

Comunicación 'Gènere i transnacionalitat al cinema documental d'Alba Sotorra'. Semana del Doctorado en Antropología y Comunicación. Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, 14-17 de abril de 2020.

Comunicación 'La mirada feminista y poscolonial en el cine documental contemporáneo del Estado español'. Semana del Doctorado en Antropología y Comunicación. Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, 15-19 de marzo de 2021.

Comunicación 'El imperio donde, finalmente, se pone el sol: una intervención feminista contra el olvido en el cine de no-ficción contemporáneo' en el webinar 'El documental

feminista en España como agente del cambio social: temas, prácticas y pedagogías’. Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, 15-17 de septiembre de 2021.

Moderación mesa redonda titulada ‘Gènere i joves, en primer pla’, junto a Irene Margalef, en el webinar ‘El documental feminista en España como agente del cambio social: temas, prácticas y pedagogías’. Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, 15-17 de septiembre de 2021.

Miembro del Comité Organizador del Seminario Internacional Online ‘El documental feminista en España como agente del cambio social: temas, prácticas y pedagogías’, junto a Laia Quílez, Elena Oroz e Irene Margalef. Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, 15-17 de septiembre de 2021.

Comunicación ‘Articulaciones del género en el documental español contemporáneo’ en la I Jornada de la Sección de Género y Comunicación de la AE-IC: ‘EnProceso: mediaciones del género y la interseccionalidad’, junto a Laia Quílez, Núria Araüna y David Mauri. Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, 5-6 de noviembre de 2021.

Comunicación ‘Memorias audiovisuales y genealogías de los feminismos de base. (La no-ficción como repositorio de imágenes del activismo en el estado español)’ en la I Jornada de la Sección de Género y Comunicación de la AE-IC: ‘EnProceso: mediaciones del género y la interseccionalidad’, junto a Núria Araüna, Laia Quílez y David Mauri. Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, 5-6 de noviembre de 2021.

Comunicación ‘Foreigners to themselves: Emigrant women’s experiences in Spanish contemporary feminist documentary’ en la ECREA - Film Studies Section Conference ‘Film, migration and archive’, junto a Núria Araüna y Laia Quílez. Universidade de Lisboa, 2-3 de junio de 2022.

Comunicación ‘Subjetividades, afectos y experiencias de la migración en el cine epistolar latinoamericano dirigido por mujeres. El caso de ‘A media voz’ (Heidi Hassan y Patricia

Pérez, 2019)' en la 10th CEISAL International Conference, junto a Laia Quílez y Núria Araüna. University of Helsinki, 13-15 de junio de 2022.

Comunicación 'Feminismo, postcolonialidad y guerra: un estudio de la representación de género de los sujetos en la filmografía de Alba Sotorra' en el VIII Congreso Internacional de la AE-IC, 'Comunicación y Ciudad Conectada', junto a Núria Araüna y Laia Quílez. Universitat Autònoma de Barcelona, 28 de junio-1 de julio de 2022.

Comunicación 'Imágenes como cicatrices: cineastas mujeres que disputan y ensamblan el archivo colonial de España y Portugal' en el Congreso Internacional 'Mujeres y cine en Iberoamérica: políticas, representaciones, historias, interseccionalidades'. Universidad Carlos III de Madrid, 21-23 de septiembre de 2022.

Comunicación 'Es más que un trozo de tierra: recogiendo melocotones, memorias y luchas en *Alcarràs* de Carla Simón (2022)' en el I Seminario Ruralim. Imaginarios del rural: Cultura, cine, periodismo. Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, 11-12 de abril de 2023.

Conferencia 'Imagens como cicatrizes: realizadoras ibéricas e o arquivo colonial' en el Seminario CITCOM del Centro de Estudos Comparatistas. Universidade de Lisboa, 1 de junio de 2023.

Comunicación 'It's more than a piece of land: reaping the harvest of peaches, memory, and family in Carla Simón's *Alcarràs* (2022)', como parte del panel '(Un)Caring Women in Small Nation Cinemas' de la NECS Conference 'Care'. University of Oslo, 13-17 de junio de 2023.

Comunicación 'The camera does not lie, it just forgets: the audiovisual essay as an emancipatory tool from coloniality in the work of María Ruido' en la ECREA - Film Studies Section Conference 'Reframing Postcolonialism and Cinema'. University of Nicosia, 24-25 de septiembre de 2023.

Revisión de resúmenes para la décima *European Communication Conference: Communication & social (dis)order*, ECREA 2024 y revisión de artículos para *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía* y para *Feminist Media Studies*, 2024.

Comunicación ‘Roles de género en el cine rural español más reciente. Un análisis comparado de *Alcarràs* y *As bestas*’ en el IX Congreso Internacional de la AE-IC, ‘Comunicación & Innovación Sostenible’, junto a Nahir Valentina Jiménez. Universidad de Murcia, 28-31 de mayo de 2024.

7.3. Estancia de investigación

Estancia de investigación en el grupo CITCOM del Centro de Estudios Comparatistas de la Universidade de Lisboa (Portugal). Duración: 7 meses y medio (12 de enero de 2023 / 30 de agosto de 2023). Tutorización: Dra. Mariana Liz.

7.4. Otras actividades

Dinamización y acompañamiento en el ‘Aula de cine y fotografía’ en el Espai Jove Kesse. Tarragona, septiembre de 2017-diciembre de 2021.

Taller ‘Video-creación’ en el Ciclo de Fotografía de l’Escola d’Art i Disseny de la Diputació de Tarragona. Tarragona, 28 de enero, 11 y 25 de febrero de 2020.

Taller de cortometrajes ‘Maneres de mirar’ en el marco del Projecte Pati de la escuela La Salle. Tarragona, 13 de enero-febrero de 2020.

Selección del cortometraje *Lo que ves es lo que hay* (Anna Fonoll, 2018) en las siguientes muestras y festivales:

- La 35a edición del Encuentro Audiovisual de Jóvenes de Cinema Jove. Valencia, 19-27 de junio de 2020.

- La V edición del Festival de Cine Etnográfico de Ecuador (FLACSO-Ecuador). Quito, 25 de septiembre-3 de octubre de 2020.
- Muestra de Antropología Audiovisual de Madrid. Madrid, 23-28 de noviembre de 2020.

Taller 'Video-creación y postproducción audiovisual' en el Ciclo de Fotografía de l'Escola d'Art i Disseny de la Diputació de Tarragona. Tarragona, 12, 19 y 26 de noviembre de 2020.

Co-organización ciclo I, II, III y IV edición 'En Primer Pla', junto a Núria Araüna y Laia Quílez. Ciclo de cortometrajes de no-ficción centrados en cuestiones de juventud con perspectiva de género y realizados por el alumnado de 3r curso de Comunicación Audiovisual de la URV. Tarragona, 22-26 de marzo de 2021, 5-7 de abril de 2022, 22 de marzo de 2023 y 30 de abril de 2024.

Coloquio 'Dones que s'obren pas en professions masculinitzades. Reptes i perspectives de futur', organizado por Mas Carandell (Ajuntament de Reus). Online, 25 de marzo de 2021.

Ponente en la sesión 'Dones i territori' en la 11a Mostra Internacional de Cinema Etnogràfic: La mirada de gènere, organizada por el Institut Català d'Antropologia. Posterior proyección y coloquio alrededor del documental *Crònica d'una joventut, retrats de l'acció col·lectiva* (Anna Fonoll, 2019). Barcelona, 27 de octubre de 2021.

Coordinación del RECLab, la sección de industria de la XXI edición del REC Festival Internacional de Cinema de Tarragona. Tarragona, 1-8 de diciembre de 2021.

Presentación de la proyección del documental *Pintores y reyes del Prado* (Valeria Parisi, 2019) en el marco del ciclo 'L'Art en el cinema', organizado por CaixaForum. Tarragona, 13 de diciembre de 2021.

Presentación y moderación de la mesa 'La contemporaneïtat dels arxius: Present i futur de les memòries visuals' en el marco de les Jornades d'educació i cultura visual *SOMIEN LES*

IMATGES AMB ARXIUS?, organizada por la cooperativa Drac Màgic. Barcelona, 18 de diciembre de 2021.

Presentación de la proyección del documental *Goya: un espectáculo de carne y hueso* (David Bickerstaff, 2015) en el marco del ciclo 'L'Art en el cinema', organizado por CaixaForum. Tarragona, 26 de septiembre de 2022.

Coordinación del RECLab, la sección de industria de la XXII edición del REC Festival Internacional de Cinema de Tarragona. Tarragona, 30 de noviembre-7 de diciembre de 2022.

Ponencia sobre cine catalán a partir de una visión feminista. Presentación, proyección y debate de la película *Sis dies corrents* (Neus Ballús, 2021) en el marco del Ciclo de Cinema Cinelínguas 2023, organizado por el lectorado de Estudos Catalães do Departamento de Linguística Geral e Românica da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, 23 de marzo de 2023.

Participación en la programación del ciclo de cine 'Transformações' de la Universidade de Lisboa, bajo la coordinación científica de la Dra. Mariana Liz. Lisboa, 4-29 de noviembre de 2023.

Presentación y proyección del documental *Milisuthando* (Milisuthando Bangela, 2023) en el marco del programa AFRO! organizado durante la XXIII edición del REC Festival Internacional de Cinema de Tarragona. Tarragona, 9 de noviembre de 2023.

Presentación, proyección y debate del documental *Ara la llum cau vertical* (Efthymia Zymvragaki, 2022) en el marco de la XXIII edición del REC Festival Internacional de Cinema de Tarragona. Tarragona, 25 de noviembre de 2023.

Presentación y proyección del documental *Hitler vs. Picasso i altres artistes moderns* (Claudio Poli, 2018) en el marco del ciclo 'L'Art en el cinema', organizado por CaixaForum. Tarragona, 18 de diciembre de 2023.

8. Referencias

Las siguientes referencias incluyen las menciones en los apartados de *Introducción* (1), *Metodología* (2), *Marco Teórico* (3), *Breve cartografía del documental feminista español* (4) y *Conclusiones* (6). Sin embargo, no se incorporan las que aparecen en las publicaciones compendiadas, puesto que cada artículo o capítulo de libro ya cuenta con su bibliografía específica, a pesar de que puedan encontrarse coincidencias.

8.1. Bibliográficas

- ABU-LUGHOD, Lila (2002). “Do Muslim Women Really Need Saving? Anthropological Reflections on Cultural Relativism and Its Others”. *American Anthropologist*, 104 (3): 783-790. doi:[10.1525/aa.2002.104.3.783](https://doi.org/10.1525/aa.2002.104.3.783)
- AGUILAR, Pilar (1998). *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*. Madrid: Fundamentos.
- AHMED, Sara (2018 [2017]). *Vivir una vida feminista*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- (2000). *Strange encounters: embodied others in post-coloniality*. Abingdon: Routledge.
- AKERMAN, Chantal (2020 [1998]). *Una familia en Bruselas*. Madrid: Editorial Tránsito.
- ALEKSIÉVITX, Svetlana (2018 [2013]). *La guerra no té cara de dona*. Barcelona: Raig Verd Editorial.
- ALI, Isra (2018). “Documentary”. *Feminist Media Histories*, 4 (2): 67-71. doi:[10.1525/fmh.2018.4.2.67](https://doi.org/10.1525/fmh.2018.4.2.67)
- ALVARADO JÓDAR, Alejandro y BARQUERO ARTÉS, Concha (2023). Una historia que se enreda con otras, como una espiral, que no se acaba nunca. Rutas del documental político en la democracia. En C. Torreiro y A. Alvarado (Eds.), *El documental en España. Historia, estética e identidad*, 209-225. Málaga: Festival de Málaga. Madrid: Cátedra.
- ÁLVAREZ, Marta; HATZMANN, Hanna y SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada (Coords.) (2015). *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

- ÁLVAREZ, Marta y GONZÁLEZ, Júlia (2019). Que sean, que estén. Volver a pensar el cine hecho por mujeres. En A. Scholz y M. Álvarez (Eds.), *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del Siglo XXI*, 19-30. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- ANZALDÚA, Gloria (2016 [1987]). *Borderlands / La frontera: The New Mestiza*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- APPADURAI, Arjun (1990). "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy". *Theory, Culture & Society*, 7 (2-3): 295-310. doi: doi:10.1177/026327690007002017.
- ARAÚNA, Núria y QUÍLEZ, Laia (2017). Género y (pos)memoria en el cine documental sobre la Guerra Civil y el franquismo. En L. Quílez y J. C. Rueda (Eds.), *Posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo: narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI*, 21-38. Granada: Comares.
- (2018). "Crisis económica, transformación política y expresión documental: crónica del anhelo (más que del cambio)". *Journal of Spanish Cultural Studies*, 19 (4), 427-443. doi: 10.1080/14636204.2018.1524992.
- (2021). "Prácticas feministas en el cine documental español contemporáneo. Reflexiones a partir del análisis de *La casa de mi padre* (Francina Verdés, 2014) y *Mater Amatísima* (María Ruido, 2018)". *Arte, Individuo y Sociedad*, 33 (1): 105-119. doi:10.5209/aris.67516.
- (2023). Voces dislocadas, memorias otras. Nuevas maneras de hablar del pasado traumático a través del cine documental contemporáneo. En C. Torreiro y A. Alvarado (Eds.), *El documental en España. Historia, estética e identidad*, 197-207. Málaga: Festival de Málaga. Madrid: Cátedra.
- ARNAU ROSELLÓ, Roberto (2014). "Mutaciones digitales del cine documental. Espacio narrativo e interacción en el webdocumental contemporáneo: *Prison Valley* (Upian/Arte, 2010)". *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, 9: 7-34. doi: 10.24310/Fotocinema.2014.v0i9.5960.
- (2015). Prácticas narrativas no lineales en el webdocumental contemporáneo: bases para una aproximación al fenómeno. En M. Álvarez, H. Hatzmann e I. Sánchez (Eds.), *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico*, 235-245. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

- (2017). Webdocumental y re-construcción de la memoria herramientas hipertextuales para la interpretación del imaginario colectivo. En L. Quílez y J. C. Rueda (Eds.), *Posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo: narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI*, 197-214. Granada: Comares.
- ARNAU ROSELLÓ, Roberto; SOROLLA ROMERO, Teresa y MARZAL FELICI, Javier (Coords.) (2022). *Más allá del documento. Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo*. Valencia: Tirant Lo Blanch Humanidades.
- ARRANZ, Fátima (Coord.) (2010). *Cine y género en España: una investigación empírica*. Madrid: Cátedra.
- BANET-WEISER, Sarah (2018). *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*. Durham: Duke University Press.
- BARNOUW, Erik (1996). *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- BHABHA, Homi K. (2002 [1994]). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- BIGLIA, Barbara (2021). Avances, dilemas y retos de las epistemologías feministas en la investigación social. En I. Mendia, M. Luxán, M. Legarreta, G. Guzmán, I. Zirion, J. Azpiazu (Eds.), *Otras formas de (re)conocer. Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*, 21-44. Bilbao: UPV/EHU.
- BILTEREYST, Daniel y MEERS, Philippe (2016). “New Cinema History and the Comparative Mode: Reflections on Comparing Historical Cinema Cultures”. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 11: 13-32. doi: 10.33178/alpha.11.01.
- BINIMELIS, Mar (2016). “Perspectivas teóricas en torno a la representación de las mujeres en el cine: una breve aproximación histórica / Theoretical Perspectives on Women’s Cinema Representations: A Brief Historical Approximation”. *Secuencias*, 42. doi: 10.15366/secuencias2016.42.001
- BINIMELIS-ADELL, Mar y ESPASA BORRÀS, Eva (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*, 69-87. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- BLAAGAARD, Bolette B.; MARCHETTI, Sabrina; PONZANESI, Sandra y BASSI, Shaul (2023). Introduction to Postcolonial Publics: Art and Citizen Media. En B. B. Blaagaard, S. Marchetti, S. Ponzanesi y S. Bassi (Eds.), *Postcolonial Publics: Art and*

- Citizen Media in Europe*, xiii-xxiv. Venecia: Edizioni Ca'Foscari – Venice University Press.
- BOBO, Jacqueline (1993). Reading Through the Text: The Black Woman as Audience. En M. Diawara (Ed.), *Black American Cinema*, 272-287. Londres y Nueva York: Routledge.
- BOGAS RÍOS, María José y OLID SUERO, Miguel (2023). Una quimera hecha realidad. Creación y consolidación del documental andaluz (1976-2021). En C. Torreiro y A. Alvarado (Eds.), *El documental en España. Historia, estética e identidad*, 181-195. Málaga: Festival de Málaga. Madrid: Cátedra.
- BRUZZI, Stella (2000). *New Documentary*. Nueva York: Routledge.
- BURTON, Julianne (1985). “Marginal Cinemas and Mainstream Critical Theory”. *Screen*, 26 (3-4): 2-21. doi: 10.1093/screen/26.3-4.2.
- (1990). *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- (1993). *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex*. Nueva York: Routledge.
- CABRERA, María Silvestre; LÓPEZ BELLOSO, María y ROYO PRIETO, Raquel (2020). “The application of Feminist Standpoint Theory in social research”. *Revista de Investigaciones Feministas*, 11(2): 307-318. doi: 10.5209/infe.66034.
- CAMÍ-VELA, María (2005). *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas 1990-2004*. Madrid: Ocho y Medio.
- (2014). “Directoras de cine en Cataluña: un recorrido histórico”. *Zeitschrift Für Katalanistik/Revista d'Estudis Catalans*, 27: 27-45.
- CAMPILLO, Inés (2019). “‘If we stop, the world stops’: the 2018 feminist strike in Spain”. *Social Movement Studies*, 18 (2), 252-258.
- CASTANON, Brice (2010). *Renouveau du documentaire en Espagne et nouveau réalisme catalán: le Master en Documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra (Barcelone)*. Tesis doctoral. Reims: Université de Reims Champagne Ardenne.
- CATALÀ, Josep Maria (2021). *Postdocumental. La condición imaginaria del cine documental*. Santander: Shangrila.

- (2023). El futuro imaginario del documental. En C. Torreiro y A. Alvarado (Eds.), *El documental en España. Historia, estética e identidad*, 457-476. Málaga: Festival de Málaga. Madrid: Cátedra.
- CATALÀ, Josep M.; CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, Casimiro (Coords.) (2001). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Málaga: Festival de Málaga. Madrid: Ocho y Medio.
- CERDÁN, Josetxo (2008). “El documental en la España del tardocapitalismo: muerte y resurrección”. *Revista Pausa*, 6: 4-19.
- (2005). Documental y experimentalidad en España: crónica urgente de los últimos veinte años. En C. Torreiro y J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia*, 349-390. Málaga: Festival de Málaga. Madrid: Cátedra.
- CERDÁN, Josetxo y DÍAZ, Marina (2001). Las rozaduras del agua se hacen de manera invisible: pequeña cartografía para transitar por el cine de Cecilia Bartolomé. En J. Cerdán y M. Díaz (Eds.), *Cecilia Bartolomé: El encanto de la lógica*, 13-23. Barcelona: La Fàbrica de Cinema Alternatiu. Madrid: Ocho y medio.
- CERDÁN, Josetxo y FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel (2016). “Memoria y documental de la Guerra Civil española y el Franquismo: de la memoria patética a la memoria sentimental”. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 51: 58-73.
- CERDÁN, Josetxo y TORREIRO, Casimiro (Coords.) (2005). *Documental y vanguardia*. Málaga: Festival de Málaga. Madrid: Cátedra.
- (2007). *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Málaga: Festival de Málaga. Madrid: Cátedra.
- CERQUEIRA, Carla Preciosa Braga (2017). Feminist film analysis. En P. Rössler, C. A. Hoffner y L. Zoonen, *The International Encyclopedia of Media Effects*, 1-9. Nueva York: Wiley.
- CÉSAIRE, Aimé (2006 [1950]). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Ediciones Akal.
- COLAIZZI, Giulia (Coord.) (1995). *Feminismo y teoría filmica*. Valencia: Episteme.
- (1997). Cine y feminismo: del ‘cine para la mujer’ al ‘cine de mujeres’ como crítica de la representación. En Erreakzioa-Reacción, E. Sádaba y A. Vieites (Eds.), *Sólo para tus ojos: el factor feminista en relación a las artes visuales*, 108-120. Donostia: Departamento de Cultura Vasco.
- (2001). “El acto cinematográfico: género y texto filmico”. *Lectora*, 7: v-xiii.

- (2007). *La pasión del significante*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- COMELLA DORDA, Beatriz (2013). *Filmar a pie de aula. Quince años de una experiencia docente en la universidad*. Tarragona: Publicacions URV.
- COOPER, Scott (1989). “Third cinema. 40th Edinburgh International Film Festival, August 11-13, 1986”. *Quarterly Review of Film and Video*, 11 (2): 109–112.
- CORDERO-HOYO, Elena y SOTO-VÁZQUEZ, Begoña (2020). *Women in Iberian Filmic Culture. A feminist Approach to the Cinemas of Portugal and Spain*. Bristol: Intellect.
- CORNER, John (2002). “Performing the Real. Documentary Diversions”. *Television & New Media*, 3 (3): 255-269.
- CRENSHAW, Kimberlé Williams (1989). “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”. *University of Chicago Legal Forum*, 1 (8): 139-167.
- CUENCA SUÁREZ, Sara (2023). *Informe anual CIMA. La representación de las mujeres del sector cinematográfico del largometraje español 2022*. Madrid: CIMA. Recuperado de <https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2023/07/Informe-Anual-CIMA-2022.pdf>
- CUEVAS, Efrén (2007). “Del espacio periurbano al rural: cuatro miradas desde el documental español reciente”. *Cahiers d'études romanes*, 16: 165-174. doi: 10.4000/etudesromanes.2272
- (2012). Cycles of Life: El cielo gira and Spanish Autobiographical Documentary. En A. Lebow (Ed.), *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*, 79-97. Londres y Nueva York: Wallflower.
- (2021). The Autobiographical Documentary in Spain. En F. Bao (Ed.), *Frontiers in Documentary Theory and Practice*, 151-170. Pekín: China International Broadcasting Press.
- CURIEL, Ochy (2021). Construyendo metodologías feministas desde el feminismo decolonial. En I. Mendia, M. Luxán, M. Legarreta, G. Guzmán, I. Zirion, J. Azpiazu (Eds.), *Otras formas de (re)conocer. Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*, 45-60. Bilbao: UPV/EHU.
- DE LAURETIS, Teresa (1982). *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Londres: The Macmillan Press. Basingstoke: Indiana University Press.

- (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- DE PEDRO y OROZ (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*, 61- 86. Málaga: Festival de Málaga. Madrid: Cátedra.
- DIRLIK, Arif (1997). *The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism*. Nueva York: Routledge.
- DOANE, Mary Ann (1982). “Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator”. *Screen*, 23(3-4): 74–88. doi: 10.1093/screen/23.3-4.74
- (1991). *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Nueva York y Londres: Routledge.
- DOMÉNECH, Gabriel y H. ESTRADA, Javier (2023). El diálogo entre las llamas. El documental vasco desde la Transición hasta la actualidad. En C. Torreiro y A. Alvarado (Eds.), *El documental en España. Historia, estética e identidad*, 157-165. Málaga: Festival de Málaga. Madrid: Cátedra.
- ELENA, Alberto (1996). “Romancero marroquí: africanismo y cine bajo el franquismo”. *Secuencias*, 4: 83-118.
- (2010). *La llamada de África: Estudios sobre el cine colonial español*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- (2014). Back to Africa? Colonial History and Postcolonial Dynamics in Recent Spanish Cinema. En D. Wheeler y F. Canet (Eds.), *(Re)viewing creative, critical and commercial practices in contemporary Spanish Cinema*, 65-78. Bristol: Intellect.
- ERNAUX, Annie (2019 [2008]). *Els anys*. Barcelona: Angle Editorial.
- EZQUERDA, Sandra (2011). “Crisis desiguales. Miradas feministas a los efectos de la crisis”. *Viento Sur*, 114: 91-98.
- FANON, Frantz (1983 [1961]). *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FEENSTRA, Pietsie; GIMENO UGALDE, Esther y SARTINGEN, Kathrin (2014). *Directoras de cine en España y América Latina. Nuevas voces y miradas*. Frankfurt y Viena: Peter Lang.

- FERNÁNDEZ, Vanesa (Coord.) (2014). *Territorios y Fronteras II. Emergencias y urgencias en el cine documental español*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- FERNÁNDEZ, Vanesa y GABANTXO, Miren (Coords.) (2012). *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*. Bilbao. Universidad del País Vasco.
- FIGUEIREDO, Isabela (2015). *Caderno de Memórias Coloniais*. Alfragide: Editorial Caminho.
- FONOLL-TASSIER, Anna; ARAÛNA BARÓ, Núria y QUÍLEZ ESTEVE, LAIA (2022). “Postcolonial feminism and non-fiction cinema: gendered subjects in Alba Sotorra’s war documentaries”. *Feminist Media Studies*, 23 (6): 2646-2662. doi: 10.1080/14680777.2022.2079701
- FONOLL-TASSIER, Anna; QUÍLEZ ESTEVE, Laia y ARAÛNA BARÓ, Núria (2022). Miradas descentradas. Nuevas tendencias en el documental español feminista. En R. Arnau, T. Sorolla y Marzal J. (Eds.), *Más allá del documento. Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo*, 199-222. Valencia: Tirant Lo Blanch Humanidades.
- FOSTER, Gwendolyn Audrey (1999). *Captive Bodies. Postcolonial Subjectivity in Cinema*. Albany: State University of New York Press.
- (2019 [1997]). Third World Women’s Cinema. If the Subaltern Speaks, Will We Listen?. En B. Ghosh y B. Bose, *Interventions. Feminist Dialogues on Third World Women’s Literature and Film*, 213-226. Nueva York: Routledge.
- FRIEDAN, Betty (1963). *The Feminine Mystique*. Nueva York: Norton.
- GABRIEL, Teshome (1982). *Third Cinema in the Third World. The Aesthetics of Liberation*. Michigan: UMI Press.
- GAINES, Jane (1988). “White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory”. *Screen*, 29 (4): 12-27.
- GARCÍA CATALÁN, Shaila; RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón y MARTÍN NÚÑEZ, Marta (2022). “De un radical realismo íntimo: otro Nuevo Cine Español firmado por mujeres”. *L’Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33: 7-24.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio y GARCÍA ALONSO, María (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*, 275-302. Madrid: Editorial Síntesis.
- GARCÍA LÓPEZ, Sonia (2013). *Spain is us. La Guerra Civil española en el cine del Popular Front (1936-1939)*. Valencia: Universitat de València.

- (2019). “El documental de animación: un género audiovisual digital”. *ZER: Revista De Estudios De Comunicación/Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, 24 (46): 129-145. doi: 10.1387/zer.20396
- (2023). Arqueología de un concepto: la escritura sobre el documental en España (1931-1975). En C. Torreiro y A. Alvarado (Eds.), *El documental en España. Historia, estética e identidad*, 401-410. Málaga: Festival de Málaga. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA LÓPEZ, Sonia y GÓMEZ VAQUERO, Laura (Coords.) (2009). *Piedra, papel y tijera el collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y Medio.
- GARCÍA SAIZ, Lorena (2019). “Luces y sombras de la economía feminista. Repaso desde sus bases hasta la actualidad”. *Dossiers Feministes*, 25 (25): 113-130. doi: 10.6035/Dossiers.2019.25.8
- GINSBURG, Faye; ABU-LUGHOD, Lila y LARKIN, Brian (2002). *Media Worlds. Anthropology on New Terrain*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- GODMILOW, Jill (2022). *Kill the Documentary: A Letter to Filmmakers, Students, and Scholars*. Nueva York: Columbia University Press.
- GREWAL, Inderpal y KAPLAN, Caren (Coords.) (1994). *Scattered Hegemonies. Postmodernity and Transnational Feminist Practices*. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- GROSFUGUEL, Ramon (2003). *Colonial Subjects: Puerto Ricans in a Global Perspective*. Berkeley: University of California Press.
- GUAL, Joan Miquel (2019a). “Ruins. A visual motif of the Spanish real estate crisis”. *Comparative Cinema*, 7 (12): 53-68. doi:10.31009/cc.2019.v7.i12.04
- (2019b). “Películas-voz: estéticas de no ficción decolonial en Barcelona”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 31: 75-91. doi: 10.15366/anuario2019.31.004
- GUÀRDIA, Isadora (2022). Transformaciones en el documental de intervención: de la tradición obrera a la mirada ecofeminista. En R. Arnau, T. Sorolla y Marzal J. (Eds.), *Más allá del documento. Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo*, 223-245. Valencia: Tirant Lo Blanch Humanidades.
- GUARDIOLA, Ingrid (2015). *La imagen dialéctica en el audiovisual foundfootage: Un hiperarchivo de conceptos visuales*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- GUBERN, Roman (2009). Prólogo. En I. Sánchez y M. Díaz (Eds.), *Doc 21. Panorama del reciente cine documental en España*, 9-11. Girona: Luces de Gálibo.

- GUILLAMÓN, Silvia (2015). “Los discursos filmicos de las cineastas en España”. *Dossiers feministes*, 20: 285-301.
- GUILLOT, Eduardo (2016). *Sueños Eléctricos. 50 películas fundamentales de la cultura rock*. Barcelona: Editorial UOC.
- GUTIÉRREZ DEWAR, Sally (2020). *3 Horas 3 Minutos: El género epistolar en el cine de no ficción contemporáneo*. Tesis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia.
- HALL, Stuart (1989). “Cultural Identity and Cinematic Representation”. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 36: 68-81.
- (1995 [1992]). The West and the Rest: Discourse and Power. En S. Hall y B. Gieben, *Formations of Modernity*, 275-320. Cambridge: The Open University.
- (2008). ¿Cuándo fue lo postcolonial? Pensar al límite. En Traficantes de Sueños Mapas (Eds.), *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*, 121-144. Madrid: Traficantes de Sueños.
- HALSE, Christine y HONEY, Anne (2005). “Unraveling Ethics: Illuminating the Moral Dilemmas of Research Ethics”. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 30 (4): 2141-2162.
- HARAWAY, Donna J. (1995 [1991]). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- HARDING, Sandra (2009). “Standpoint Theories: Productively Controversial”. *Hypatia*, 24 (4): 192-200. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/20618189>
- HASKELL, Molly (1987). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: University of Chicago Press.
- HEREDERO, Carlos F. (30 de agosto de 2013). 52 directores nuevo/otro cine español. *Caimán Cuadernos de Cine*. Recuperado de <https://www.caimanediciones.es/52-directores-nuevo-cine-espanol/>
- HJORT, Mette y PETRIE, Duncan (2007). Introduction. En M. Hjort y D. Petrie (Eds.), *The Cinema of Small Nations*, 1-19. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- HOLLINGER, Karen (2012). *Feminist film studies*. Nueva York: Routledge.
- hooks, bell (1984). *Feminist Theory: From Margin to Center*. Boston: South End Press.
- (1992). *Black Looks: Race and Representation*. Londres: Turnaround.
- (1993). The Oppositional Gaze: Black Female Spectators. En M. Diawara (Ed.), *Black American Cinema*, 288-302. Londres y Nueva York: Routledge.

- IBARZ, Mercè (2002). Experiencias y enseñanzas de la mirada documental. En M. Selva y A. Solà, *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona. La empresa de sus talentos*, 91-102. Barcelona: Paidós.
- IZQUIERDO-CASTILLO, Jessica y TORRES-ROMAY, Emma (2023). “Women in the documentary industry: Continuing inequality in the streaming age”. *Profesional de la información*, 32 (1): 1-11. doi: 10.3145/epi.2023.ene.07
- JAH NJIKÉ, Axelle (2022). *Journal intime d’une féministe (noire)*. Vauvert: Au diable.
- JAIKUMAR, Priya (2019). Feminist and Non-Western Interrogations of Authorship. En K. Hole, D. Jelaca, A. Kaplan y P. Patro (Eds.), *The Routledge Companion to Cinema and Gender*, 205-214. Nueva York: Routledge.
- JOHNSTON, Claire (1973). Women’s cinema as countercinema. En C. Johnston (Ed.), *Woman and Film Magazine*, 24-31. Londres: Society for Education in Film and Television.
- JUHASZ, Alexandra (2011 [1999]). Dijeron que queríamos mostrar la realidad, todo lo que quiero mostrar es mi video: la política del documental realista feminista. En S. Mayer y E. Oroz, *Lo personal es político: feminismo y documental*, 136-175. Pamplona: Gobierno de Navarra INAAC.
- KAPLAN, E. Ann (1983). *Women and film : both sides of the camera*. Nueva York y Londres: Methuen.
- (1997). *Looking for the Other. Feminism, Film, and the Imperial Gaze*. Nueva York y Londres: Routledge.
- (2004). “Global Feminisms and the State of Feminist Film Theory”. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 30 (1): 1236-1248. doi: /10.1086/421879
- KHANNA, Ranjana (1998). “The battle of Algiers and the Nouba of the women of Mont Chenoua: From third to fourth cinema”. *Third Text*, 12 (43): 13-32. doi: 10.1080/09528829808576731
- KOURELOU, Olga; MARIANA, Liz y VIDAL, Belén (2014). “Crisis and creativity: The new cinemas of Portugal, Greece and Spain”. *New Cinemas*, 12 (1 y 2): 133-151. doi: 10.1386/ncin.12.1-2.133_1
- KUHN, Annette (1991 [1983]). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- (1995). *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. Londres: Verso.

- LAUZEN, Martha M. (2020). "The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2019". *Ontario Media Development Corporation*. Recuperado de <https://www.deslibris.ca/ID/10104071>
- LEDO, Margarita (2004). *Del cine-ojo a Dogma 95*. Barcelona: Paidós.
- (2010). "De la no ficción". *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 9: 5-10.
- (2020). *El cuerpo y la cámara*. Madrid: Cátedra.
- (2022). Del arte de nombrar lo no ficcional. En R. Arnau, T. Sorolla y Marzal J. (Eds.), *Más allá del documento. Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo*, 79-95. Valencia: Tirant Lo Blanch Humanidades.
- LESAGE, Julia (1974). "Feminist Film Criticism: Theory and Practice". *Women and Film*, 1(6): 12-18.
- (1978). "The Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film". *Quarterly Review of Film Studies*, 3:4, 507-523. doi: 10.1080/10509207809391421
- LIZ, Mariana y OWEN, Hilary (Coords.) (2023). *Realizadoras Portuguesas. Cinema no Feminino na Era Contemporânea*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- LOSILLA, Carlos (2013). "Un impulso colectivo". *Caimán Cuadernos de Cine*, 19: 6-8.
- LÓPEZ, Guillermo (2013). "Del 11M al #15M. Nuevas tecnologías y movilización social en España". *Revista Faro*, 16: 183-199.
- LÓPEZ LIGERO, Mar (2015). *El falso documental. Evolución, estructura y argumentos del fake*. Barcelona: UOC Press.
- LUCIK, Jasmina y SÁNCHEZ, Adelina (2011). Feminist Perspectives on Close Reading. En R. Buikema, G. Griffin y N. Lykke, *Theories and Methodologies in Postgraduate Feminist Research. Researching Differently*, 105-118. Nueva York y Abingdon: Routledge.
- LUGONES, María (2008). "Colonialidad y Género". *Tabula Rasa*, 9: 73-102.
- MACDOUGALL, David (1998). *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- MACKENZIE, Scott (2014). *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press.
- MAMA, Amina (1996). *Women's Studies and Studies of Women in Africa During the 1990s*. Dakar: Codesria.
- MARTÍN-MÁRQUEZ, Susan (1999). *Feminist Discourse and Spanish Cinema. Sight Unseen*. Oxford: Oxford University Press.

- MARZAL FELICI, José Javier y GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2007). *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo.
- MAURI, David (2015). *Aproximacions al documental de música contemporani amb perspectiva de gènere: visibilització, memòria, reivindicació i llegat*. Tesis doctoral. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.
- MAYER, Sophie (2011). Cambiar el mundo, film a film. En S. Mayer y E. Oroz, *Lo personal es político: feminismo y documental*, 12-42. Pamplona: Gobierno de Navarra INAAC.
- (2016). *Political Animals. The New Feminist Cinema*. Londres: I. B. Tauris.
- MAYER, Sophie y OROZ, Elena (Coords.) (2011). *Lo personal es político: feminismo y documental*. Pamplona: Gobierno de Navarra INAAC.
- MAYNE, Judith (1985). “Feminist Film Theory and Criticism”. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 11(1): 81-100.
- (1990). *Woman at the Keyhole: Feminism and Women’s Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1993). *Cinema and Spectatorship*. Londres y Nueva York: Routledge.
- MBEMBE, Achille (2001). *On the postcolony*. Berkeley: University of California Press.
- (2019). *Necropolitics*. Durham: Duke University Press.
- MCCABE, Janet (2004). *Feminist Film Studies. Writing the Woman into Cinema*. Londres: Wallflower Paperback.
- MCGARRY, Eileen (1975). “Documentary, Realism and Women’s Cinema”. *Women & Film*, 2 (7): 50-59.
- MERINO, Imma (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*, 143-155. Málaga: Festival de Málaga. Madrid: Cátedra.
- MIGNOLO, Walter (2003). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal Ediciones.
- MILLETT, Kate (2010 [1970]). *Política sexual*. Valencia: Cátedra.
- MILLS, Sara (1995). *Feminist Stylistics*. Londres: Routledge.
- MINH-HA, Trinh T. (1989). *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1990). “Documentary Is/Not a Name”. *The MIT Press*, 52: 76-98.

- (1993). The Totalizing Quest of Meaning. En M. Renov (Ed.), *Theorizing Documentary*, 90-107. Nueva York y Londres: Routledge.
- (1999). *Cinema Interval*. Nueva York y Londres: Routledge.
- MOHANTY, Chandra Talpade (1988). “Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses”. *Feminist Review*, 30: 61-88. doi: 10.2307/1395054
- (2003). *Feminism without Borders. Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Londres: Duke University Press.
- MULVEY, Laura (1975). “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen*, 16 (3), 6-18. doi: 10.1093/screen/16.3.6
- NAGIB, Lucia (2006). Towards a Positive Definition of World Cinema. En S. Dennison y S. H. Lim, *Remapping World Cinema. Identity, Culture and Politics in Film*, 30-54. Londres: Wallflower.
- NICHOLS, Bill (1997 [1991]). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- (1993). “Getting to Know You...”: Knowledge, Power, and the Body. En M. Renov, *Theorizing Documentary*, 174-191. Nueva York y Londres: Routledge.
- (1994). *Blurred boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- OROZ, Elena (2013). “Eat my meat! Inscripciones y reinscripciones de la feminidad en la obra de María Cañas”. *Arte y Políticas de Identidad*, 8, 157–171. Recuperado de <https://revistas.um.es/reapi/article/view/191691>
- (2023). “Disecionar el miedo, politizar la rabia. Documentales feministas españoles contra la cultura de la violación”. *Obra Digital: revista de comunicación*, 23: 33–49. doi: 10.25029/od.2023.372.23
- OROZ, Elena y BINIMELIS, Mar (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.
- OROZ, Elena; BINIMELIS-ADELL, Mar; ÁLVAREZ, Marta y SCHOLZ, Annette (2021). Introducción. Un libro sobre un grupo de mujeres que... En A. Scholz, E. Oroz, M. Binimelis-Adell y M. Álvarez (Eds.), *Entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo. Millones de cosas por hacer*, 11-33. Berlin: Peter Lang.

- ORTEGA, María José (Coord.) (2005). *Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y Medio.
- ORTEGA GÁLVEZ, María Luisa y POUSA, Laura (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 (del 2000 al 2015)*, 291-302.
- OTER, Jorge y GUAL, Joan Miquel (2023). Miradas hacia el exterior: construcciones de una otredad alejada. En C. Torreiro y A. Alvarado (Eds.), *El documental en España. Historia, estética e identidad*, 385-397. Málaga: Festival de Málaga. Madrid: Cátedra.
- PALACIO, Manuel (2005). El eslabón perdido. Apuntes para una genealogía del cine documental contemporáneo. En C. Torreiro y J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia*, 161-184. Málaga: Festival de Málaga. Madrid: Cátedra.
- PALACIO, Manuel y MEJÓN, Ana (2022). Los nuevos territorios del documental español contemporáneo. En R. Arnau, T. Sorolla y Marzal J. (Eds.), *Más allá del documento. Derivas y ampliaciones del cine de lo real contemporáneo*, 100-115. Valencia: Tirant Lo Blanch Humanidades.
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio (Coord.) (2003). *Cine documental en América Latina*. Málaga: Festival de Málaga. Madrid: Cátedra.
- PARÍS, Inés (2010). La reivindicación de las cineastas: CIMA. En F. Arranz (Ed.), *Cine y género en España: una investigación empírica*, 349-381. Madrid: Cátedra.
- (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*, 303-311. Madrid: Editorial Síntesis.
- PETRO, Patrice (2019). Classical Feminist Film Theory. Then and (mostly) now. En K. Hole, D. Jelaca, A. Kaplan y P. Patro (Eds.), *The Routledge Companion to Cinema and Gender*, 15-24. Nueva York: Routledge.
- PLACE, Jane y BURTON, Julianne (1976). “Feminist Film Criticism”. *Movie*, 22: 53-62.
- PLANTINGA, Carl (1997). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge, Nueva York y Melbourne: Cambridge University Press.
- (2005). “What a Documentary Is, After All”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63 (2): 105-117.

- PONZANESI, Sandra (2019). Postcolonial and Transnational Approaches to Film and Feminism. En K. Hole, D. Jelaca, A. Kaplan y P. Patro (Eds.), *The Routledge Companion to Cinema and Gender*, 25-35. Nueva York: Routledge.
- PONZANESI, Sandra y BERGER, Verena (2016). "Introduction: genres and tropes in postcolonial cinema(s) in Europe". *Transnational Cinemas*, 7 (2): 111-117. doi: 10.1080/20403526.2016.1217641
- QUIJANO, Aníbal (2002). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, 777-832. Buenos Aires: CLACSO. Recuperado <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>
- QUÍLEZ ESTEVE, Laia (2013). "Memorias protésicas: Posmemoria y cine documental en la España contemporánea". *Historia y Comunicación Social*, 18: 387-398. doi: 10.5209/rev_HICS.2013.v18.43974
- (2018). "Pelonas' y rapadas: imágenes-trofeo e imágenes-denuncia de la represión de género ejercida durante la Guerra Civil española". *Hispanic Review*, 86 (4): 487-509. doi: 10.1353/hir.2018.0037.
- (2020). "Documenting Inherited Memories: Homage, Redemption, and Affect in *Entre el dictador y yo*". *Studies in Documentary Film*, 14 (2), 161-175. doi: 10.1080/17503280.2019.1663717
- QUÍLEZ ESTEVE, Laia y ARAÛNA, Núria (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.
- (2021). Virgina García del Pino. El otro lado de las cosas. En En A. Scholz, E. Oroz, M. Binimelis-Adell y M. Álvarez (Eds.), *Entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo. Millones de cosas por hacer*, 111-130. Berlin: Peter Lang.
- RABINOWITZ, Paula (1994). *They Must Be Represented. The Politics of Documentary*. Nueva York: Verso.
- RAMANATHAN, Geetha (2011 [2006]). Versiones del género. En S. Mayer y E. Oroz, *Lo personal es político: feminismo y documental*, 176-249. Pamplona: Gobierno de Navarra INAAC.

- RAMBLADO MINERO, María de la Cinta (2013). Cine y documentales sobre las mujeres en el franquismo: transmitiendo la memoria en femenino. En M. Nash (Ed.), *Represión, resistencias, memoria: las mujeres bajo la dictadura franquista*, 159-178. Granada: Comares.
- RAMS, Maribel (2023). *Posmemoria, emigración y guerrilla. El documental autoetnográfico de María Ruido y Carla Subirana*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- RENOV, Michael (1993). *Theorizing Documentary*. Nueva York y Londres. Routledge.
- (1999). New Subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-Verité Age. En D. Waldman y J. Walker (Eds.), *Feminism and Documentary*, 84-94. Minnesota: University of Minnesota Press.
- RIAMBAU, Esteve (2010). Cuando los monos aún no eran como Becky. (El documental catalán antes de 1999). En C. Torreiro (Ed.), *Realidad y creación en el cine de no-ficción*, 11-31. Málaga: Festival de Málaga. Madrid: Cátedra.
- RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (1993). *Temps era temps: el cinema de l'Escola de Barcelona i el seu entorn*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- RICH, B. Ruby (1998). *Chick Flicks. Theories and Memories of the Feminist Film Movement*. Durham y Londres: Duke University Press.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2016). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- ROSÁRIO, Filipa (2021). O ano zero português: realizadoras emergentes, 2013-2017. En M. Liz y H. Owen (Eds.), *Realizadoras Portuguesas. Cinema no Feminino na Era Contemporânea*, 271-290. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.
- ROSE, Gillian (2001). *Visual methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials*. Londres. Sage.
- ROSEN, Marjorie (1973). *Popcorn Venus: Women, Movies and the American Dream*. Nueva York: Coward, McCann y Geoghegan.
- RUSSELL, Catherine (1999). *Experimental Ethnography. The Work of the Film in the Age of Video*. Durham y Londres: Duke University Press.
- SAID, Edward (2002 [1978]). *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori.
- SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi y HISPANO, Andrés (Coords.) (2001). *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción*. Grenoble: Glénat Editions.

- SCHOLZ, Annette (2018). Las invisibles del cine español. En A. Scholz y M. Álvarez (Eds.), *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del Siglo XXI*, 45-67. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- SCHOLZ, Annette y ÁLVAREZ, Marta (2018). Presentación. En A. Scholz y M. Álvarez (Eds.), *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del Siglo XXI*, 11-15. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- SCHOLZ, Annette; OROZ, Elena; BINIMELIS-ADELL, Mar y ÁLVAREZ, Marta (2021). *Entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo. Millones de cosas por hacer*. Berlin: Peter Lang.
- SCOTT, Kathleen y VAN DE PEER, Stefanie (2016). “Sympathy for the Other: Female Solidarity and Postcolonial Subjectivity in Francophone Cinema”. *Film-Philosophy*, 20 (1): 168-195. doi: 10.3366/film.2016.0009
- SELVA, Marta (2005). Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental. En C. Torreiro, y J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia*, 65-84. Málaga: Festival de Málaga. Madrid: Cátedra.
- SELVA, Marta y SOLÀ, Anna (2002). El cine de mujeres es el cine. En M. Selva y A. Solà (Eds.), *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona. La empresa de sus talentos*, 19-28. Barcelona: Paidós.
- (2023). Feminismos y cineastas en el documental español. En C. Torreiro y A. Alvarado (Eds.), *El documental en España. Historia, estética e identidad*, 290-304. Málaga: Festival de Málaga. Madrid: Cátedra.
- SHAFIK, Viola (2012). Rituals of Hegemonic Masculinity: Cinema, Torture, and the Middle East. En J. A. Carlson y E. Weber (Eds.), *Speaking about Torture*, 162-188. Nueva York: Fordham University Press.
- SHAW, Deborah (2018). Cómo estudiar el cine hecho por mujeres iberoamericanas: un manifiesto. En A. Scholz y M. Álvarez (Eds.), *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del Siglo XXI*, 31-42. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- SHOHAT, Ella (1991). “Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema”. *Quarterly Review of Film and Video*, 13(1-3): 45-84. doi: <https://doi.org/10.1080/10509209109361370>
- (2008). Notas sobre lo “postcolonial”. En Traficantes de Sueños Mapas (Eds.), *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*, 103-120. Madrid: Traficantes de Sueños.

- SHOHAT, Ella y STAM, Robert (2002 [1994]). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- SLIMANI, Leïla (2021 [2020]). *El país dels altres*. Barcelona: Angle Editorial.
- SMAILL, Belinda (2019). The documentary: female subjectivity and the problem of realism. En K. Hole, D. Jelaca, A. Kaplan y P. Patro (Eds.), *The Routledge Companion to Cinema and Gender*, 174-183. Nueva York: Routledge.
- SMITH, Sharon (1975). *Women Who Make Movies*. Nueva York: Hopkinson and Blake.
- SOW, Fatou (Coord.) (2018). *Genre et fondamentalismes*. Dakar: Codesria.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1998 [1988]). “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”, *Memoria Académica - Orbis Tertius*, 3 (6), 175-235.
- STEYERL, Hito (2018). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- STOLER, Ann Laura (2002). “Colonial Archives and the Art of Governance”. *Archival Science*, 2: 87-109.
- (2011). “Colonial Aphasia: Race and Disabled Histories in France”. *Public Culture*, 23 (1): 121-156.
- TASKER, Yvonne y ATAKAV, Eylem (2010). “The Hurt Locker: Male Intimacy, Violence and the Iraq War Movie”. *Sinecine*, 1 (2): 57-70.
- TAYLOR, Steven J.; BOGDAN, Robert y DEVAULT, Marjorie L. (2016 [1994]). *Introduction to qualitative research methods: a guidebook and resource*. Hoboken: John Wiley & Sons.
- TORREIRO, Casimiro (2010). De tendencias y autores. (La configuración artística del documental catalán contemporáneo). En C. Torreiro (Ed.), *Realidad y creación en el cine de no-ficción. (El documental catalán contemporáneo, 1995-2010)*, 33-59. Málaga: Festival de Málaga. Madrid: Cátedra.
- (2023). Patria, colonia y otredad. El documental colonial. En C. Torreiro y A. Alvarado (Eds.), *El documental en España. Historia, estética e identidad*, 315-328. Málaga: Festival de Málaga. Madrid: Cátedra.
- TORREIRO, Casimiro y ALVARADO, Alejandro (2023). Introducción. En C. Torreiro y A. Alvarado (Eds.), *El documental en España. Historia, estética e identidad*, 13-19. Málaga: Festival de Málaga. Madrid: Cátedra.
- TORREIRO, Casimiro y CERDÁN, Josetxo (2007). *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Málaga: Festival de Málaga. Madrid: Cátedra.

- TOUCEDO, Diana (2020 [1998]). En C. Akerman, *Una familia en Bruselas*, 71-81. Madrid: Editorial Tránsito.
- TRANCHE, Rafael R. (2006). *De la foto al fotograma: fotografía y cine documental, dos miradas sobre la realidad*. Madrid: Ocho y Medio.
- TURNER, Terence (1992). “Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video”. *Anthropology Today*, 8 (6): 5-16. doi: 10.2307/2783265
- VALLEJO, Aida (2020). The Rise of Documentary Festivals: A Historical Approach. En A. Vallejo, E. Winton (Eds.), *Documentary Film Festivals Vol. 1, Methods, History, Politics*, 77-100. Cham: Palgrave Macmillan.
- VIAENE, Lieselotte; LARANJEIRO, Catarina y TOM, Miye Nadya (2023). The walls spoke when no one else would: Autoethnographic notes on sexual-power gatekeeping within avant-garde academia. En E. Pritchard y D. Edwards (Eds.), *Sexual Misconduct in Academia Informing an Ethics of Care in the University*, 208-225. Londres: Routledge.
- VIRILIO, Paul (2006). *The Information Bomb*. Nueva York: Verso.
- VIVEIROS, Carmen y CATALÀ, Josep 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)*, 123-141. Málaga: Festival de Málaga. Madrid: Cátedra.
- WALKER, Janet y WALDMAN, Diane (1999). Introduction. En D. Waldman y J. Walker (Eds.), *Feminism and Documentary*, 1-35. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- WALLACE, Michele (Coord.) (1992). *Black Popular Culture*. Seattle: Bay Press.
- WA THIONG’O, Ngũgĩ (2010 [2016]). *Somnis en temps de guerra. Records d’infantesa*. Barcelona: Raig Verd Editorial.
- (2017 [2015]). *Descolonizar la mente*. Barcelona: Penguin Random House.
- WATKINS, Susan (2018). “Which feminism?”. *New Left Review*, 109, 5-76.
- WEINRICHTER, Antonio (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.
- WHEELER, Duncan (2016). “The (Post-)feminist Condition: Women Filmmakers in Spain”. *Feminist Media Studies*, 16 (6): 1-21. doi: 10.1080/14680777.2015.1137964
- WHITE, Patricia (2015). *Women’s Cinema, World Cinema. Projecting Contemporary Feminisms*. Durham y Londres: Duke University Press.

- WIEGMAN, Robyn (1998). Race, ethnicity, and film. En J. Hill y P. C. Gibson, *The Oxford Guide to Film Studies*, 158-168. Oxford: Oxford University Press.
- WINSTON, Brian (1993). The Documentary Film as Scientific Inscription. En M. Renov (Ed.), *Theorizing Documentary*, 37-57. Nueva York y Londres: Routledge.
- (1995). *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*. Londres: BFI Publishing.
- WITTING, Monique (1980). “The Straight Mind”. *Feminist Issues*, 1, 103-111.
- WONG, Franklin Eugene (1978). *On Visual Media Racism: Asians in the American Motion Pictures*. Tesis doctoral. Denver: University of Denver.
- YOUNG, Lola (1996). *Fear of the Dark: 'Race', Gender and Sexuality in the Cinema*. Londres y Nueva York: Routledge.
- YOUNGBLOOD, Gene (1970). *Expanded Cinema*. Nueva York: Dutton Paperback. Toronto y Vancouver: Clarke, Irwin & Company.
- YUVAL-DAVIS, Nira (2015). “Situated Intersectionality and Social Inequality”. *Raisons politiques*, 58, 91-100. doi: 10.3917/rai.058.0091
- ZAFRA, Remedios (2021). *Frágiles. Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*. Barcelona: Anagrama.
- ZECCHI, Barbara (Coord.) (2013). *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza. Amherst: University of Massachusetts.
- (2014). *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria.
- ZUNZUNEGUI-DÍEZ, Santos (2007). “The state of things: two or three things I know about film analysis. Acerca del análisis filmico: el estado de las cosas”. *Comunicar*, 29: 51-58. doi: 10.3916/C29-2007-07
- ZUNZUNEGUI, Santos y ZUMALDE, Imanol (2019). *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica*. Madrid: Cátedra.
- ZURIAN, Francisco A. (Coord.) (2015). *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000*. Madrid: Síntesis.
- (2017). *Miradas de mujer. Cineastas españolas para el siglo XXI*. Madrid: Fundamentos.
- ZURIAN, Francisco A. y HERRERO, Beatriz (2014). “Los estudios de género y la teoría filmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual”. *Área Abierta*, 14 (3), 5-21. doi: 0.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357

8.2. Filmográficas

Los títulos de los siguientes filmes aparecen, directa o indirectamente, a lo largo de las distintas páginas de esta investigación –en esta ocasión, se incluyen también las menciones en las publicaciones compendiadas.

- ¡las Sandinistas!* (Jenny Murray, 2018)
- [m]otherhood* (Inés Peris Mestre y Laura García Andreu, 2018)
- #PrecarityStory* (Lorena Cervera, 2020)
- 1898: Los últimos de Filipinas* (Salvador Calvo, 2016)
- A cicatriz branca* (Margarita Ledo, 2012)
- Africa 815* (Pilar Monsell, 2014)
- Aguaviva* (Ariadna Pujol, 2006)
- Ainhoa, yo no soy esa* (Carolina Astudillo, 2018)
- Alcarràs* (Carla Simón, 2022)
- Alteritats* (Alba Cros y Nora Haddad, 2023)
- Ama-San* (Cláudia Varejão, 2016)
- A media voz* de (Heidi Hassan y Patricia Pérez Fernández, 2019)
- A metamorfose dos pássaros* (Catarina Vasconcelos, 2022)
- Anunciaron tormenta* (Javier Fernández Vázquez, 2020)
- À propos de Nice* (Jean Vigo, 1933)
- Arreta* (Raquel Marques y María Zafra, 2016)
- As figuras gravadas na face pela seiva das bananeiras* (Joana Pimenta, 2014)
- Avó (Muidumbe)* (Raquel Schefer, 2009)
- Bajará* (Eva Vila, 2013)
- Canción de una dama en la sombra* (Carolina Astudillo, 2021)
- Carmen Miranda: Bananas is my Business* (Helena Solberg, 1995)
- Cartas a María* (Maite García, 2016)
- Casa de Lava* (Pedro Costa, 1994)
- Catembe* (Faria de Almeida, 1967)
- Césaria Évora* (Ana Sofia Fonseca, 2022)
- Comandante Arian* (Alba Sotorra, 2017)

Conakry (Filipa César, 2012)
Cravan vs Cravan (Isaki Lacuesta, 2002)
Crònica d'una joventut (Anna Fonoll, 2019)
Cuchillo de palo (Renate Costa, 2010)
Daughter Rite (Michelle Citron, 1979)
De cierta manera (Sara Gómez, 1974)
De función (Jorge Tur, 2006)
De los nombres de las cabras (Silvia Navarro Martín y Miguel G. Morales, 2019)
De monstruos y faldas (Carolina Astudillo, 2009)
De nens (Joaquim Jordà, 2003)
Double Day (Helena Solberg, 1975)
El agua (Elena Riera, 2022)
El cielo gira (Mercedes Álvarez, 2004)
El gran vuelo (Carolina Astudillo, 2014)
El ojo imperativo (María Ruido, 2014)
El retorno: la vida después del ISIS (Alba Sotorra, 2021)
Els buits (Sofia Esteve, Isa Luengo, Marina Freixa Roca, 2024)
El sueño ha terminado (María Ruido, 2015)
En construcción (José Luis Guerín, 2001)
Entre dos aguas (Isaki Lacuesta, 2018)
Entre perro y lobo (Irene Gutiérrez, 2020)
Fetiço do Império (António Lopes Ribeiro, 1940)
Fordlândia Malaise (Susana de Sousa Dias, 2019)
Game Over (Alba Sotorra, 2015)
Guerra (Marta Ramos y José Oliveira, 2020)
Guerrillera (Frank Piasecki Poulsen, 2005)
Guillena 1937 (Mariano Agudo, 2013)
Havanera 1820 (Antoni Verdaguer, 1993)
Idrissa, crónica de una muerte cualquiera (Xapo Ortega y Xavi Artigas, 2018)
Imitation of Life (Douglas Sirk, 1959)
Innisfree (José Luis Guerín, 1990)
Ivan Ž (Andrés Duque, 2004)

Janie's Janie (The Newsreel Collective, 1971)

Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles (Chantal Akerman, 1975)

Joyce at 34 (Joyce Chopra, 1972)

Kaddu Beykat (Safi Faye, 1975)

Kurdistan, la guerre des filles (Mylène Sauloy, 2016)

Laatash (Elena Molina, 2019)

La calle del agua (Celia Viada Caso, 2020)

La imatge permanent (Laura Ferrés, 2023)

La isla de Chelo (Odette Martínez-Maler, Ismael Cobo y Laetitia Puertas, 2008)

La madre que los parió (Inma Jiménez, 2008)

La madre sola (Miguel Paredes, 2010)

La mami (Laura Herrero Garvín, 2019)

La memoria interior (María Ruido, 2002)

La Noubia des femmes du Mont Chenoua (Assia Djebar, 1979)

La pelota vasca, la piel contra la piedra (Julio Medem, 2003)

La plaga (Neus Ballús, 2010)

La platja Llarga (Ariadna Costa, 2015)

La quadratura del cercle. Història del Bloc Feminista de Tarragona (Ariadna Costa, 2005)

La revolución (es) probable (María Ruido, Lee Douglas y Paula Barreiro, 2022)

Las Hurdes, tierra sin pan (Luis Buñuel, 1933)

Las silenciadas (Pablo Ces, 2011)

Lejos de África (Cecilia Bartolomé, 1996)

Le Paradis (María Ruido, 2010)

Les més grans (Ulrika Andersson, Marta Codesido, Núria Ubach y Dubi Cano, 2023)

Lis espergis escatxiguin (Anna Fonoll i Silvia Iturria, 2021)

Lo que dirán (Nila Núñez, 2017)

Lo que tú dices que soy (Virginia García del Pino, 2007)

Lo que ves es lo que hay (Anna Fonoll, 2018)

Making a living in the dry season (Inês Ponte, 2016)

Mangrove School (Filipa César, 2022)

Man with a Movie Camera (Dziga Vertov, 1929)

Margen de error ¿Cómo se escribe occidental? (Sally Gutiérrez Dewar et al., 2014)

Mater Amatíssima (María Ruido, 2018)
Mato seco em chamas (Joana Pimenta y Adirley Queirós, 2022)
Mémoires d'unes serveuses (Elena Fraj, 2006)
Memòria negra (Xavier Montanyà, 2006)
Memorias, norias y fábricas de lejía (María Zafra, 2011)
Miradas desveladas (Alba Sotorra, 2008)
Monangambé (Sarah Maldoror, 1968)
Mones com la Becky (Joaquim Jordà y Núria Villazán, 1999)
Morir de dia (Laia Manresa y Sergi Dies, 2010)
Mujeres en pie de guerra (Susana Koska, 2004)
Nación (Margarita Ledo, 2020)
Nadar (Carla Subirana, 2008)
Nanook of the North (Robert Flaherty, 1922)
Naturaleza muerta (Carolina Astudillo, 2020)
Noticias de la Antigüedad Ideológica: Marx/Eisenstein/El Capital (Alexander Kluge, 2008)
No tiene sentido... estar haciendo así todo el rato sin sentido (Alejandra Molina, 2007)
November (Hito Steyerl, 2004)
Nunca Invisibles: Mujeres Farianas. Adiós a la Guerra (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2018)
O que arde (Oliver Laxe, 2019)
Os Imortais (António-Pedro Vasconcelos, 2003)
Pabia di aos (Catarina Laranjeiro, 2013)
Palmeras en la nieve (Fernando González, 2015)
Pepe, el andaluz (Alejandro Alvarado y Concha Barquero, 2012)
Portogallo, paese tranquillo (Joaquim Jordà, 1969)
I tupamaros ci parlano (Joaquim Jordà, 1969)
Portugal d'outre-mer dans le monde d'aujourd'hui (Jean Leduc, 1971)
Rastros de Dixán (José González y Sergi Dies, 2009)
Reassemblage (Trinh T. Minh-ha, 1982)
Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe (Agnès Varda, 1975)
Riddles of the Sphinx (Laura Mulvey y Peter Wollen, 1977)
Room without a view (Roser Corella, 2021)

Sambizanga (Sarah Maldoror, 1972)

Secaderos (Rocío Mesa, 2022)

Singled Out (Mariona Guiu y Ariadna Relea, 2017)

Sis dies corrents (Neus Ballús, 2021)

Sí, señora (Virginia García del Pino, 2012)

Spell Reel (Filipa César et al., 2017)

Ta acorda ba tu el Filipinas? (Sally Gutiérrez Dewar, 2017)

También la lluvia (Icía Bollaín, 2010)

Terra de ningúem (Salomé Lamas, 2012)

The Battle of Algiers (Gillo Pontecorvo, 1966)

The Expendables 2 (Simon West, 2012)

The Paper Making Industry (Alice-Guy Blanché, 1911)

The River (Pare Lorentz, 1938)

Tiempos de deseo (Raquel Marques, 2020)

Tódalas mulleres que coñezco (Xiana do Teixeiro, 2018)

Um Adeus Português (João Botelho, 1986)

Una revuelta sin imágenes (Pilar Monsell, 2020)

Union Maids (Julia Reichert, Jim Klein y Miles Mogulescu, 1976)

Un tal Mulihaban (Harmonia Carmona, 2001)

Volar (Carla Subirana, 2012)

Yvone Kane (Margarida Cardoso, 2014)

Zauria(k) (Maier Irigoien Ulaiar, Isabel Sáez Pérez e Iker Oiz Elgorriaga, 2019)

8.3. Webgráficas

ARTICULACIONES del género en el documental español contemporáneo. Una perspectiva interseccional (2019). El proyecto. Recuperado de: <https://documentalfeminista.wordpress.com/proyecto-2/> (consultado el 21/05/2020).

ARTICULACIONES del género en el documental español contemporáneo. Una perspectiva interseccional (2021). Webinar y ciclo. Información general. Recuperado

- de: <<https://documentalfeminista.wordpress.com/informacion-general/>> (consultado el 17/09/2021).
- BLOGS&DOCS (2013). Archivo. Artículos. Recuperado de: <<https://www.blogsandocs.com/?cat=1>> (consultado el 03/04/2021).
- CIMA. Asociación de mujeres cineastas y de medios audiovisuales (s.f.). Nosotras: entre todas constituimos una asociación transversal y plural del sector audiovisual. Recuperado de <<https://cimamujerescineastas.es/nosotras/>> (consultado el 15/04/2020).
- CIMA. Asociación de mujeres cineastas y de medios audiovisuales (s.f.). Informes: la importancia de los datos para conseguir la igualdad plena en el audiovisual. Recuperado de <<https://cimamujerescineastas.es/informes/>> (consultado el 15/04/2020).
- DOCMA. Asociación Española de Cine Documental (s.f.). Socias y socios. Recuperado de <<https://docma.es/socias-y-socios/>> (consultado el 23/10/2022).
- DOCS AND TALKS | Podcast on Spotify (2022). Un podcast donde hablamos del cine de no-ficción más actual por Laura García e Inés Calero. Recuperado de <<https://open.spotify.com/show/1Kb7M8hcsxgRXrLEW5qQre>> (consultado el 3/11/2022).
- DONES VISUALS (2022). Diversitats a les convocatòries de Dones Visuals. Recuperado de: <<https://donesvisuals.cat/diversitats-a-les-convocatories-de-dones-visuals/>> (consultado el 24/04/2022).
- DONES VISUALS (2017). El directori de les dones i identitats dissidents professionals de l'audiovisual. Recuperado de: <<https://donesvisuals.cat/>> (consultado el 12/04/2020).
- DRAC MÀGIC (s.f.). Quienes somos. Recuperado de: <<https://www.dracmagic.cat/es/quienes-somos/>> (consultado el 15/01/2024).
- EN PRIMER PLA (2021). I edició del cicle de cinema documental 'Gènere i joves: En Primer Pla'. Recuperado de: <<https://tarragonajove.org/genere-joves-primerpla/>> (consultado el 30/03/2023).
- EN PRIMER PLA (2024). IV edició del cicle de cinema documental 'En Primer Pla'. Recuperado de: <<https://tarragonajove.org/en-primer-pla-iv-edicio-del-cicle-de-cinema-documental/>> (consultado el 01/05/2024).

- FILMTOPIA (s.f.). 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. Recuperado de: <<https://filmtopia.net/nosaltres/>> (consultado el 18/01/2024).
- INE (2010). Tasas de paro por distintos grupos de edad, sexo y comunidad autónoma. Recuperado de: <<https://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=4247>> (consultado el 21/11/2023).
- LABONNE. Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaïson (2024). Laboratori feminista d'acompanyament a l'escriptura per a projectes documentals, amb Laia Manresa. Recuperado de: <<https://labonne.org/laboratori-feminista-dacompanyament-a-lescriptura-per-a-projectes-documentals-amb-laia-manresa/>> (consultado el 20/03/2024).
- LA INESPERADA Festival de Cine (s.f.). Per què un festival?. Recuperado de <<https://lainesperada.cat/que-fem-cat>> (consultado el 06/06/2023).
- LA RABIA. Espacio de crítica feminista de cine (2021). Manifiesto. Recuperado de: <<https://larabiacine.com/manifiesto-2/>> (consultado el 25/03/2022).
- MAJORDOCS (s.f.). Festival. La lluita contra el temps – 5^a edició. Recuperado de <<https://majordocs.org/ca/festival/>> (consultado el 06/06/2023).
- [M]OTHERHOOD (s.f.). Documental [m]otherhood (en la actualitat, pàgina web no operativa). Recuperado de <<http://www.m-otherhood.com>> (consultado el 16/06/2020).
- MOSTRA Internacional de Films de Dones de Barcelona (s.f.). Mostra Publicacions. Monogràfics, llibres, assajos. Recuperado de <<https://publicacions.mostrafilmsdones.cat/>> (consultado el 15/02/2023).
- MUTIM. Mulheres Trabalhadoras das Imagens Em Movimento (2023). Quem somos? Recuperado de <<https://www.mutim.org/quemsomos>> (consultado el 20/01/2023).
- PRODOCS. Associació de Productores de Documentals (s.f.). Qui som. Recuperado de <<https://proafed.com/associacio/prodocs/>> (consultado el 06/06/2023).

RAMA. Red de investigación del Audiovisual hecho por Mujeres en América Latina (s.f).
Quienes somos. Recuperado de: <<https://red-rama.com/>> (consultado el 21/09/2022).

VOD Mujeres de Cine (2021). Ciclo de cine documental 'Si no es ahora, ¿cuándo?'.
Recuperado de: <https://vod.mujeresdecine.com/es/muestra/si_no_es_ahora/si-no-es-ahora.html> (consultado el 13/09/2021).

