

## **Tendencias del documental feminista en la España del siglo XXI** **Feminist documentary trends in 21st century Spain**

**Laia Quílez Esteve**

Universitat Rovira i Virgili

[laia.quilez@urv.cat](mailto:laia.quilez@urv.cat)

**Núria Araüna Baró**

Universitat Rovira i Virgili

[nuria.arauna@urv.cat](mailto:nuria.arauna@urv.cat)

La popularización del documental y su proliferación en las plataformas digitales ha coincidido con la amplia presencia pública que los movimientos feministas han adquirido en los últimos años en España. En esta intersección, han circulado y ganado visibilidad películas de no ficción dirigidas por mujeres, que exponen y denuncian las desigualdades y violencias de género, recuperan historias y biografías silenciadas por los discursos dominantes, y, lo hacen, en muchos casos, interrogando y cuestionando, mediante estrategias de creación y de producción disruptivas, el lenguaje audiovisual hegemónico. El hecho que muchos de estos trabajos “privilegien su potencial comunicativo”, centrándose en las sujetas representadas y utilizando técnicas como la entrevista, ha podido, sin embargo, ser esgrimido como razón para la falta de legitimación de algunos de estos documentales y, como señala Elena Oroz, “puede entrar en contradicción con las políticas de programación y recepción crítica de otras esferas” (2018, p. 108). Con mayor o menor recorrido, el documental ha estado marcado por una tradición “estadísticamente amable” (Margolis, Krasilovsky y Stein, 2015), siempre en comparación con otros terrenos de producción audiovisual, en lo que se refiere a la participación de las mujeres y de otros colectivos minorizados, que han encontrado en la no-ficción un medio en el que exponer su perspectiva en tanto sujetas subalternas de la realidad histórica. Asimismo, desde que Paula Rabinowitz (1994) reseñó la importancia del género en la retórica documental, la academia se ha esforzado en recuperar la afuente filmografía producida por mujeres, para así evitar que su trabajo desaparezca

durante el tránsito desde los relatos orales, donde su presencia es reconocida, a las historias oficiales, donde se pierde (Seguí, 2018; Scholz y Álvarez, 2018; Araïna y Quílez, 2021). En este sentido, y desde una perspectiva genealógica, recogemos la tradición consolidada durante las denominadas Transición y Segunda Ola del feminismo, contexto otro de confluencias en el que se desarrolla, como ha estudiado Neus Sabaté-Barrieras con un minucioso trabajo de archivo para su tesis doctoral, un evento pionero para las cuestiones que aquí se abordan: el Ciclo de Cine Dirigido por Mujeres, celebrado en la edición de 1978 del Festival Internacional de Cine de San Sebastián (Sabaté-Barrieras, 2022), con una programación seleccionada por los colectivos feministas de la ciudad y que contenía piezas documentales.

Atender a este tipo de metrajes ha sido uno de los objetivos principales del proyecto I+D “Articulaciones del género en el documental español contemporáneo: una perspectiva interseccional” (Ministerio de Ciencia e Innovación of Spain, PGC2018- 097966-B-100), uno de cuyos últimos resultados es este número monográfico que ahora presentamos. Desde principios de 2019 hasta finales del 2022, las integrantes del equipo de trabajo del proyecto nos propusimos observar cómo se construyen los lenguajes audiovisuales y sus sesgos androcéntricos en la producción de cine documental acaecida en España en este milenio, así como dar cuenta de las estrategias utilizadas para dar presencia y voz a mujeres y a otros colectivos disidentes, y, en última instancia, encontrar modos para reflexionar sobre los distintos niveles y capas de opresión asociados al género a través del audiovisual. Porque, como sugería Sophie Mayer (2011), el documental feminista nació con dos objetivos: visibilizar las historias de las mujeres, y cambiar los contextos de dominación que provocaron el silenciamiento de dichas historias, causa, también, de que estas fuesen, a menudo, traumáticas. Rosa María Palencia y Mercedes Palencia Villa (2014) habían indagado en, precisamente, la capacidad transformadora del audiovisual a través de los procesos de identificación, de alcance transnacional, entre militantes feministas y aquellas mujeres representadas en la pantalla. En este sentido, y en una labor que podría considerarse afín o paralela, la investigación realizada desde el ámbito académico está, cada vez más, preocupada por incorporar la perspectiva feminista en sus análisis y reflexiones sobre el documental. Como señala Anna Fonoll Tassier en su tesis doctoral,

desarrollada en el marco del proyecto arriba referido, el reto que tenemos por delante no puede ser más estimulante: para remediar las grietas (y lagunas) abiertas en la historia del cine, es preciso “persistir en indagar, interpretar y divulgar este vasto yacimiento que se descubre ante nosotras” (2024). Sonia García López, en esta línea, pone el acento en la despatriarcalización del legado feminista audiovisual, invitando a la recuperación de nombres y filmes para fundar una genealogía del cine feminista que reconozca su “carácter discontinuo, descentralizado e informal” (2021, p. 312). Es, este, un reto que requiere de una constante y tozuda labor de excavación, exploración y espiguelo en archivos y materiales fuera del canon patriarcal, basado en la autoría y el reconocimiento industrial; es decir, en cortometrajes, guiones, o expedientes, un espacio tradicionalmente considerado “menor”, y en el que las piezas documentales han ocupado un lugar relevante.

Además de las narrativas que estas películas introducen y de los sujetos que representan, se hace necesario explorar los distintos modos de producción y circulación que se han fomentado desde discursos críticos en torno al género y la autoridad patriarcal, atendiendo a los contextos económicos, culturales y políticos del audiovisual desde una perspectiva de género (Arranz, 2010). Estas cuestiones cobran especial relevancia en un contexto cambiante e incierto, caracterizado por la digitalización en curso, la relativa consolidación del cine independiente a raíz del boom documental de principios de siglo, y las secuelas de la crisis de 2008, todavía no resarcidas, además del impacto socioeconómico de la pandemia en el sur de Europa y la emergencia de plataformas de streaming que han popularizado ampliamente el documental, si bien en sus modalidades más dramatizadas y en formato seriado. Por su parte, si bien los documentales independientes y feministas no siempre han llegado a un grupo amplio de la sociedad ni han contado con grandes ayudas de financiación, algunos de ellos sí han tenido una amplia repercusión en términos de prestigio (reconocimiento en festivales, apoyo de la crítica...), al tiempo que, desde lo académico y otros ámbitos especializados (escuelas de cine, asociaciones, posgrados...), se percibe un renovado interés por este tipo de producciones, por fin presentes –aunque todavía de manera tímida– en la agenda política y mediática. Si el cine independiente de ficción reciente producido en España, con nombres como los de Carla Simón, Elena Martín, Pilar Palomero, Estibaliz

Urresola, Neus Ballús, Alauda Ruiz de Azúa, Celia Rico, Belén Funes o Clara Roquet, entre otras, está consiguiendo amplia repercusión internacional, ahora el reto de las documentalistas independientes es el de también conseguir “la generación de contextos de circulación y recepción permeables a los discursos y las formas de expresión de subjetividades diferentes, delante y detrás de las cámaras” (Oroz, 2018, p. 109). A su vez, el bajo coste de parte de estas producciones de no ficción requiere una problematización de la relación tradicional del trabajo femenino con la precariedad, la invisibilidad y la falta de reconocimiento. La emergencia de asociaciones como CIMA, Dones Visuals o MUTIM, entre otras, así como de festivales dedicados a cine dirigido por mujeres, intentan compensar estas desigualdades del sector productivo, fomentando la visibilidad, la colaboración y el mentoraje, así como reformas en las políticas de subvenciones. Además, estas asociaciones están tomando en consideración la necesidad de fomentar la inclusividad más allá de la dimensión de género, sumándose a debates imprescindibles abiertos por los colectivos antirracistas, anticapacitistas y LGTBIQA+. En este aspecto, queda pendiente profundizar en el papel que la clase social juega en el acceso y permanencia de las cineastas en las industrias culturales.

En esta coyuntura de precariedad y desequilibrios, pero también de efervescencia en cuanto a escuelas y programas de formación en documental, a asociaciones de cine, y a producción y circulación de este tipo de películas en festivales y plataformas, en las últimas décadas muchas documentalistas se han valido de este espacio para poner allí en evidencia, y mediante planteamientos estéticos y narrativas en muchos casos innovadores, distintas problemáticas que atañen a las mujeres y sus distintas realidades, luchas y experiencias pasadas y presentes. En este sentido, y como señaló Marta Selva (2005), pese a que las mujeres hayan sido –y sigan siendo– minoría en los lugares de decisión de la industria del cine, y de que su trabajo haya tenido menor presencia en pantallas, este “peaje de invisibilidad” les ha brindado, paradójicamente, una gran libertad de movimiento, hecho que explica que el documental feminista se haya convertido en uno de los espacios más creativos del cine contemporáneo.

El número que presentamos abre, precisamente, con tres artículos que acompañan esta tesis y que reclaman atención a las resonancias políticas de las

decisiones formales en los lenguajes documentales. Cuestiones como la corporalidad, la sensorialidad, las gestualidades y su correlación con las tomas de imagen y el montaje son cruciales en estas aproximaciones. En efecto, a lo largo de las páginas de su artículo, M<sup>a</sup> Soliña Barreiro sostiene que el documental feminista producido desde espacios periféricos es motor de renovación epistemológica de la no ficción, y rastrea cómo varias documentalistas construyen una “desobediencia en la mirada” hacia el pasado común. En concreto, Barreiro se interesa por esas “memorias flacas” –como ella señala, retomando el concepto de Enzo Traverso– y, en concreto, por cómo –a través de la experiencia del cuerpo, la revisitación de los espacios y el trabajo con archivos informales– Margarita Ledo, el colectivo Quielanuc y Pilar Monsell recuperan en sus documentales –*Nación, Una dedicatoria a lo bestia y Una revuelta sin imágenes*, respectivamente– las luchas de las trabajadoras gallegas de la fábrica Pontesa durante el periodo de la postransición, el amor disidente entre dos lesbianas confinadas en uno de los centros de la institución franquista del Patronato de Protección a la Mujer, así como la rebelión encabezada por las mujeres cordobesas en el motín del pan ocurrido en 1652. Mediante un estudio del cine como “médium” y de las estrategias de las directoras mencionadas para convocar latencias del pasado olvidado, Barreiro apuesta por una perspectiva que tome en consideración la inseparabilidad de los aspectos materiales e imaginarios, o históricos y subjetivos, tanto en las aproximaciones al cine como a la memoria. Por su parte, Javier Moral Martín y Beatriz Del Pérez Caz, en su análisis de los cortometrajes documentales *Los que desean* (Elena López Riera, 2018) y *Rapa das bestas* (Jaione Camborda, 2017), destacan cómo allí las cineastas utilizan estrategias de extrañamiento de la imagen y del sonido para elaborar una aproximación sensorial al documental, una que interpela emocionalmente al espectador para introducir una mirada politizada que se expresa en las elecciones formales. Según Moral y Del Pérez, estos trabajos, cercanos a las etnografías experimentales, cuestionan el androcentrismo subyacente a los discursos logocéntricos habituales en la no ficción, y apuestan por una aproximación fenomenológica que trasciende el “pacto cognitivo” y ofrece una experiencia corporal, sin renunciar a la dimensión lógica del relato político. De esta forma, los autores de este texto defienden la fuerza política de trabajos que unen “lo sensible y lo sensato”, en términos deleuzianos, y que

encuentran formas de presentar el mundo histórico que superan la dicotomía entre lo semiótico y lo fenomenológico. También prestando atención a la forma fílmica y a la corporalidad, Gonzalo de Lucas se centra en aspectos poco observados del cine –como los pequeños gestos actorales y su relación con las decisiones de corte y edición– para discernir la emergencia de subjetividades con potencial feminista. Lo hace a través del análisis de una de las películas más significativas del cine feminista de la Transición, *Función de noche* (Josefina Molina, 1981), y su relación con los procesos de subjetivización de su actriz principal, Lola Herrera, en sus deslizamientos entre la actriz y el personaje que interpreta, Carmen Sotillo. Precisamente en lo que se refiere a este metraje, Isolina Ballesteros había apuntado que “en el filme femenino se da una diferente concepción no sólo del espacio, sino también del tiempo. Hay una preocupación por el detalle, la duración, la repetición y los pequeños rituales” (2001, p. 40). Si bien la mayor parte de los estudios historiográficos y fílmicos sobre esa época se centran en la figura de las cineastas y/o en las estrategias discursivas y estéticas de sus películas, De Lucas ahonda en cuestiones poco exploradas que profundizan los ámbitos destacados por Ballesteros: el trabajo creativo de su actriz principal y el repertorio de gestos y otros movimientos menores que desencadena en el filme, y que dan cuenta de la importancia de la performatividad de las imágenes en este tipo de documentales “curativos”. Se nos ofrece, así, una aproximación a las tensiones entre la representación y la autorrepresentación desde la experiencia sensible de los cuerpos –en este caso, cuerpos “en transición” biográfica y política que no pueden dissociarse de un contexto sociohistórico en el cual se acababa de legalizar la Ley del divorcio y se planteaba un horizonte de nuevas posibilidades.

Además de la exploración del lenguaje audiovisual y del uso radical de muchos de sus recursos para desestabilizar la mirada patriarcal sobre el mundo que nos rodea, muchas cineastas contemporáneas han optado por recurrir a la no ficción para releer el pasado desde una voluntad feminista y de reconstrucción genealógica. En este número, y además del artículo de M<sup>a</sup> Soliña Barreiro, son varios los textos que se interesan por películas que pivotan alrededor de la memoria y la posmemoria audiovisual del pasado reciente español. Así, Sofía Otero-Escudero y Sergio Cobo Durán exploran cómo durante el gobierno de Mariano Rajoy (2011-2018), la eliminación del presupuesto para la Ley de

Memoria Histórica impulsó a muchas cineastas a producir documentales que visibilizasen e iluminaran los “ángulos muertos” promovidos por tales políticas (o antipolíticas) de memoria. *Cartas a María* (Maite García Ribot, 2014), *Pero que todos sepan que no he muerto* (Andrea Weiss, 2017), *Muga deitzen da pausoa* (Maidier Oleaga, 2018) y *Ojo Guareña* (Edurne Rubio, 2018) son las películas elegidas por los autores para conformar este corpus de contra-narrativas documentales que nos proponen una visión más inclusiva, reflexiva y polifónica del trabajo por la recuperación del pasado y su resignificación en el presente. Así, el filme de Weiss rescata una de las figuras más destacadas de la literatura española –la de Federico García Lorca– para indagar en las muchas otras historias anónimas de represión sufridas por el colectivo LGTBIQA+ durante el franquismo y la transición. El artículo también pone de relieve la importancia de la mirada subjetiva y reflexiva de las cineastas (como la de García Ribot, Oleaga o Rubio) para recorrer cartografías inexploradas del pasado que, sin embargo, tienen una profunda pregnancia en el presente de las realizadoras, cuya voz interpela y se superpone a ese tiempo pretérito de vivencias hoy todavía olvidadas.

Más allá de estas historias en su mayoría anónimas, tampoco las mujeres que tuvieron relevancia cultural o política en el siglo pasado lograron ocupar un lugar protagónico en los relatos generalistas. Así, en el conjunto de documentales que en los últimos años han emergido en el panorama documental español para suplir esas ausencias, hallamos aquellos que se aproximan a las vidas y aportaciones de mujeres que, desde el ámbito de la literatura, la política, la música o el propio cine, y pese a no tener el reconocimiento que merecían, fueron artífices de obras y luchas de marcado calado sociocultural. Así, el artículo de Almudena Mata-Núñez y Mar Ramírez-Alvarado pivota alrededor del documental *A las mujeres de España. María Lejárraga*, que Laura Hojman realizó en 2022 con el fin de restituir, mediante imágenes de archivo, entrevistas y escenas dramatizadas, la biografía de la dramaturga y traductora española, quien a su vez también estuvo fuertemente comprometida con la causa feminista y el socialismo. De un modo similar, aunque en este caso planteado como un homenaje de una nieta a su bisabuela, *Conxita Badia no existeix*, de Eulàlia Domènech, reivindica el legado de una de las sopranos más destacadas del siglo XX, tanto en el ámbito de la canción culta

como en el de la popular. En su artículo, David Mauri da cuenta de los heterogéneos materiales que la directora utiliza en el film, así como de las diferentes estrategias creativas y narrativas que allí se despliegan, para reflexionar, finalmente, sobre la importancia del cine como herramienta que desafía (y repara) las obliteraciones del canon y la historiografía oficial. Es una película que, además, por la relación entre la cineasta y la protagonista, interpela, como señala Mauri, a la tradición del documental familiar. Por su parte, Josetxo Cerdán y Lucía Rodríguez García rompen una lanza a favor de los procesos de restauración y divulgación que tienen lugar en instituciones como Filmoteca Española, en tanto contribuyen a la recuperación y revalorización de filmografías apenas conocidas en nuestro país, como la de Nadia Werba, artista polifacética, actualmente afincada en Italia, y quien en los años sesenta realizó en España cuatro cortometrajes de tipo observacional. Se trata de piezas, todas ellas, y como así sostienen los autores del artículo, que no solo tienen un notable valor sociológico e histórico, sino que también resultan de gran interés para los actuales estudios fílmicos feministas, atentos a las obras de cineastas poco atendidas. Situarlas bajo el foco contribuye a desestabilizar los mandatos sobre los que se construyen los cánones y las historias del cine hegemónicas, basadas, como apunta Sonia García López, “en criterios industriales, estéticos y autorales”, y normalmente centradas en “narrativas de éxito” (2021, p. 311).

El cine documental feminista no solo se limita a representar realidades sociales, sino que también actúa como una herramienta de activismo y cambio social, implicándose en la transformación de las desigualdades que denuncia. La emergencia de las tecnologías digitales en el audiovisual ha facilitado el repunte de trabajos de corte activista, que replantean las estrategias tradicionales de la no ficción para intervenir en la sociedad. El activismo de la cuarta ola feminista resuena en los dos documentales que Maribel Rams analiza en su artículo: *Arenas de silencio: Olas de valor* (Chelo Álvarez-Stehle, 2016) y *El techo amarillo* (Isabel Coixet, 2022), películas, ambas, que ponen en primer plano el tema de la violencia sexual perpetrada contra niñas y mujeres. Para Rams, estas películas retoman el proyecto político de los grupos de autoconciencia de la denominada Tercera Ola del feminismo y documentales pioneros como *Three Lives* (Kate Millet, 1971), dando visibilidad pública y valor colectivo a las experiencias sufridas aisladamente, en silencio. Además, la autora desgrana



cómo en las piezas se despliegan elementos de la Cuarta Ola, como el énfasis en la transnacionalidad y la interseccionalidad. Rams afirma que ambas películas replantean el valor de los testimonios, alejando el trabajo de cualquier tentación de espectacularización o revictimización de las protagonistas, supervivientes de abusos. Este tratamiento hecho desde el cuidado y el afecto queda acentuado, además, por la voluntad de la cineasta de evocar, en el sujeto que mira, la percepción háptica o la dimensión material de las imágenes, logrando generar, así, un conocimiento corporizado, esto es, una memoria sensorial hecha de imágenes-jirones a veces filmadas o conservadas de manera precaria, con sus vacíos, fisuras y contradicciones. La interseccionalidad es una perspectiva que emerge también en el siguiente artículo, centrado en el análisis del documental *La Grieta*, de Alberto García Herrero e Irene Yagüe Ortiz. El autor, Joan Miquel Gual, considera que utilizan una estética observacional para documentar la crisis de los desahucios en España desde una perspectiva feminista y de clase. Este enfoque no solo visibiliza las luchas de las mujeres afectadas por la crisis – quienes, además de sufrir el drama de quedarse sin hogar, deben hacerse cargo del cuidado de su familia–, sino que también promueve una reflexión crítica sobre las políticas de vivienda y su impacto en las comunidades más vulnerables. El artículo también analiza los motivos visuales del film y las decisiones estéticas tomadas por sus realizadores, como la de situar de manera recurrente a las mujeres del documental frente a la ventana, imagen que simbolizaría la dualidad entre lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo, además de reflejar la situación de unos sujetos que observan el mundo exterior desde un espacio que ya no pueden considerar seguro.

En un contexto de colapso ecológico y de tensión entre los procesos de globalización y las reemergencias de identidades locales, no es extraño que la no ficción vaya a abordar, también, cómo estas cuestiones interseccionan con las preocupaciones feministas. La imagen es, además, un medio útil para registrar materialmente las huellas de paisajes y localidades singulares, y un dispositivo en el que trazar formas de plasmación de las materialidades. Ariadna Cordal desarrolla una aproximación ecocrítica al cine de Maddi Barber, cineasta navarra que se sitúa en un registro experimental para abordar las relaciones entre los seres humanos, los entornos y las entidades no humanas. Para Cordal, a pesar de que la cineasta no se ha reconocido de forma explícita como

ecofeminista, es pertinente investigarla desde esta clave interpretativa para revelar en su trabajo las correspondencias con la crítica decolonial y la filosofía feminista que aborda la necesidad de cuestionar los binarios que han separado, en el pensamiento androcéntrico colonial, lo humano y lo natural, o el sujeto enunciador y lo “otro”. Así, el artículo, sustentado en el análisis, pero también en una entrevista con la cineasta, indaga en las formas de hacer cine de Barber como prácticas relacionales en las que materializar las éticas del cuidado y de la responsabilidad. Desde esta perspectiva, cuestiones como pasar tiempo y acompañar a aquello filmado, ofrecer una mirada cuasi táctil, ligada al cuidar, y presentarlo fílmicamente desde la hapticidad –teorizada por Laura U. Marks (2000)– permite a Barber experimentar formas de estar en el mundo que descentran la experiencia humana y que apuestan por una relación sostenible con lo “más-que-humano”.

Hacer cine desde la periferia a veces implica hacerlo desde geografías y culturas distintivas, algunas con menor visibilidad o cuya representación ha sido instrumentalizada por parte de la propaganda política y la articulación de un imaginario colonial y turístico. Ha sido el caso de Las Canarias, donde, como nos cuenta Joana Rodríguez Pérez, se ha desarrollado una cultura documental desde los años setenta que ha traído nuevas articulaciones e imágenes del archipiélago. La investigadora se centra en la obra de la cineasta grancanaria Macu Machín, y particularmente en su película *Mujeres en la isla, las otras hijas del mestre* (2022), para observar las posibilidades del documental para acometer una doble misión: visibilizar la cultura e historia canaria –y muy concretamente, una parte de su cine–, y hacerlo con atención a las mujeres que la han apuntalado. Así, Rodríguez Pérez indaga en el didactismo de un filme que recupera la vida de la actriz María Luisa Padrón, protagonista de *La Hija del Mestre* (Francisco González González, 1928), la primera película canaria, y se detiene en la figura de Rosita, el personaje encarnado por la actriz como emblema de una joven que busca liberarse de la norma patriarcal. Asimismo, el texto remite a otras mujeres del círculo de Padrón y que participaron en el desarrollo de la revista *Mujeres en la isla* (1953-195), dirigida íntegramente por mujeres.

Si el primer artículo de este número especial, de una autora gallega, recogía un documental sobre las trabajadoras de la industria de la cerámica en Galicia, cerramos el volumen con una interrogación sobre la representación del sector textil y las costureras del mismo territorio. Ana Pérez Valdés analiza en profundidad el documental *Fíos Fora: Historias de obreiras, entre costuras e patróns* (2015), de Illa Bufarda, para poner el acento en la capacidad de este largometraje para explicar la participación y explotación de las mujeres en el textil gallego. En este caso, Pérez Valdés se centra en los testimonios orales que participan en el documental y su disímil posición de poder –que, observa, se plasman en la gestualidad y formas de participación en el audiovisual–, reivindicando esta necesidad de “relatar” aquello de lo que no hay un archivo visual. La autora compara el discurso de Bufarda con programas de televisión, reportajes o la cobertura de prensa de los conflictos y experiencia del trabajo fabril femenino, señalando que, cuando se ha abordado la precariedad laboral, se ha hecho apuntando a la culpabilidad de las consumidoras –entendidas también de forma feminizada. Para Pérez Valdés, *Fíos Fóra* es, en cambio, un ejemplo de cómo desde el documental se pueden construir otros discursos e interpelar a la responsabilidad de la clase política y las grandes empresas del sector.

Este número sobre cine documental feminista español celebra la diversidad y riqueza de los relatos y estéticas que pueblan la producción documental contemporánea encabezada por mujeres cineastas. La presencia cada vez más significativa de estas voces que remueven ese “océano de silencios” que Rebecca Solnit denunciaba en tanto que hábitat al que históricamente se ha condenado a las mujeres (2018), ha sido motivo y aliciente de investigación de los autores y autoras que firman los artículos compendiados a continuación. A ellos y ellas queremos agradecer sus variadas y sugerentes aportaciones al campo del pensamiento fílmico feminista, así como su interés por rastrear legados y genealogías, tendencias y/o filmografías, y su agudeza a la hora de diseccionar películas concretas –algunas poco conocidas– a partir de perspectivas metodológicas diversas. Esperamos que estas páginas contribuyan a la visibilización de estas investigaciones particulares y, a su vez, de las luchas, vindicaciones y aportaciones de las mujeres cineastas y las historias que en sus

cinematografías se representan y se reivindicán, y que, de modo tan afinado, se analizan en esta docena de artículos.

### Referencias bibliográficas

- 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*, 33 (1), 105-119. <https://doi:10.5209/aris.67516>.
- Arranz, F. (2010). *Cine y Género en España*. Cátedra y Publicacions Universitat de València.
- Ballesteros, I. (2001). *Cine (in)surgente. Textos filmicos y contextos culturales de la España post-franquista*. Editorial Fundamentos.
- Fonoll-Tassier, A. (2024). Intersecciones, giros y alteridades en la producción documental feminista española contemporánea [Tesis doctoral]. Universitat Rovira i Virgili.
- García López, S. (2021). Miradas invisibles. Mujeres en la Escuela Oficial de Cinematografía, 1947-1976. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 22 (3), pp. 311-329.
- Margolis, H., Krasilovsky, A., y Stein, J. (2015). *Shooting Women: Behind the camera, around the world*. Intellect.
- Marks, L. (2000). *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press.
- Mayer, S. (2011). Cambiar el mundo, film a film. En S. Mayer y E. Oroz (Eds.). *Lo personal es político: feminismo y documental* (pp. 12-42). Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.
- Oroz, E. (2018). Emergencias y alteridades. Una aproximación a las inscripciones feministas en el documental independiente español contemporáneo. En A. Scholz y M. Álvarez (Eds.). *Cineastas emergentes: mujeres en el siglo XXI* (pp. 89-109). Iberoamericana Vervuert Libros.
- Palencia Villa, R. M. y Palencia Villa, M. (2014). La representación cinematográfica en la construcción de la identidad subjetiva de género y del quehacer político, *La Ventana. Revista de Estudios de Género*, 5 (9), pp. 62-96.
- Rabinowitz, P. (1994). *They must be represented: the politics of documentary*. Verso.
- Sabaté-Barrieras, N. (2022). "Un ghetto maravilloso". Descubriendo el Ciclo de Cine Dirigido por Mujeres del Festival de San Sebastián (1978) a través de la prensa. Disponible en <https://artxiboa.sansebastianfestival.com/investigaciones/un-ghetto-maravilloso-descubriendo-el-cicl>
- Scholz, A. y Álvarez, M. (Eds.) (2018). *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del Siglo XXI*. Iberoamericana/Vervuert.

- Seguí, I. (2018). Auteurism, Machismo-Leninismo, and Other Issues. Women's Labor in Andean Oppositional Film Production. *Feminist Media Histories*, 4 (1), 11-36. <https://doi.org/10.1525/fmh.2018.4.1.11>
- Selva, M. (2005). Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental. En C. Torreiro y J. Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia* (pp. 65-84). Festival de Málaga y Cátedra.
- Solnit, R. (2018). *La madre de todas las preguntas*. Capitán Swing Libros.