

Propuesta metodológica para el análisis de películas documentales desde una perspectiva feminista: Temáticas, heterotopías y entrevistas en profundidad

*A Methodological Proposal for the Analysis of Documentary Films from a Feminist Viewpoint: Topics, Heterotopias and In-depth Interviews*

**Esther Pérez Nieto.** Universidad Complutense de Madrid (España)

Doctora en Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas de la Universidad Complutense de Madrid. Ha recibido el Primer Premio Nacional de Fin de Carrera de Educación Universitaria, el Premio Extraordinario 1ª de promoción en el Grado de Comunicación Audiovisual por la UCM y la Beca de Excelencia Máster. Obtuvo un Intercambio por Convenio Internacional para realizar su estancia de investigación en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en Ciudad de México.  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8647-9304>

Artículo recibido: 14/04/2023 – Aceptado: 15/05/2023

**Resumen:**

Este artículo presenta una metodología para el análisis del cine documental desde una perspectiva feminista. Para ello se han delimitado seis grandes temas o formas de aproximación a la representación de las mujeres en los trabajos audiovisuales. Además, se ha realizado una interpretación sociocultural basada en el estudio de los espacios expuestos, tomando como base el concepto de heterotopía. La metodología del análisis parte de una lista de criterios aplicados para la selección de películas, siguiendo con una articulación del objeto de estudio que se enmarca en un amplio abanico de cine de tradición feminista. Asimismo, las entrevistas en profundidad se han considerado de gran relevancia como fuentes de investigación primaria junto con las películas estudiadas. Como ejemplo de aplicación de la metodología se desarrolla un estudio sobre el documental contemporáneo dirigido por mujeres en nueve países de Latinoamérica y en España a partir del año 2000 y hasta la actualidad, que es el objeto central de investigación en la tesis doctoral de la autora.

**Palabras clave:**

Cine documental; teoría fílmica feminista; Latinoamérica; España; heterotopía.

**Abstract:**

*This article presents a methodology for the analysis of documentary films from a feminist perspective. For this purpose, six major themes or ways of approaching the representation of women in audiovisual works have been delimited. In addition, a sociocultural interpretation has*

been made based on the study of the exposed spaces, taking as a basis the concept of heterotopia. The methodology of the analysis is based on a list of criteria applied for the selection of films, followed by an articulation of the object of study that is framed in a wide range of cinema of feminist tradition. Likewise, in-depth interviews have been considered of great relevance as primary research sources together with the films studied. As an example of the application of the methodology, a study of contemporary documentary films directed by women in nine Latin American countries and in Spain from 2000 to the present is developed, which is the central object of research in the author's doctoral thesis.

**Keywords:**

*Documentary film; feminist film theory; Latin America; Spain; heterotopia.*

**1. Introducción: objetivos.**

En los últimos veinte años, la consolidación de los dispositivos digitales y la progresiva democratización del acceso a los medios de registro de la imagen y el sonido ha permitido que un número cada vez mayor de creadoras hayan considerado el dispositivo cinematográfico como el mejor medio tanto para la expresión de sus inquietudes, como para acercarse a un conocimiento profundo sobre ciertos fenómenos. Será característico entre estas creadoras el reconocimiento del poder transformador que la aplicación de su punto de vista crítico a la creación cinematográfica puede tener en la sociedad. En ese sentido, la metodología propuesta parte de tres objetivos principales.

En primer lugar, dicha metodología debe ser capaz de determinar qué rasgos son definitorios de una planificación y dirección cinematográficas que podrían considerarse feministas. Es necesario partir no solo de un marco teórico basado en los elementos principales de la teoría filmica feminista, sino también de sus mayores referentes, que van desde los análisis postestructuralistas hasta la destrucción de las certezas metodológicas y la búsqueda divergente del conocimiento de la postmodernidad, pasando por la creación de nuevos marcos epistemológicos gracias al desarrollo de los estudios decoloniales. Tanto los elementos formales como las temáticas, así como el manejo de materiales en estas películas, deberán ser analizados desde los planteamientos feministas en un campo interdisciplinar.

Un segundo objetivo persigue que esta metodología permita establecer un mapa de conexiones entre los trabajos audiovisuales estudiados, poniendo en valor a toda una generación de mujeres directoras con unas inquietudes comunes. Esto se llevará a cabo a partir de dos ejes: por un lado, temáticamente y, por el otro, centrandó el análisis de las obras en su capacidad para construir espacios de posibilidad, tanto físicos como mentales, para lo que se utiliza el término heterotopía. Esto último conduce al tercer objetivo de la metodología, que consiste en determinar si estas películas pueden en algún grado modificar los espacios que retratan, no solo en el sentido de un cambio en las connotaciones físicas de dichos lugares, también si esto puede detonar la construcción de espacios de posibilidad para la creación de nuevas relaciones de significado.

La identificación de un abanico de ejes temáticos ha permitido determinar cuáles son los principales intereses actuales de estas cineastas, además, será de vital importancia en la definición de las líneas que conectan las preocupaciones de este grupo de directoras, a pesar de haber crecido en puntos geográficos muy alejados entre sí. Por otro lado, sus películas son excelentes ejemplos del uso del dispositivo fílmico como herramienta para la activación de «f(r)icciones y alteraciones en las formas de poder, suspendiendo la norma y la normalidad» (García, 2016, p. 50). La heterotopía es un concepto que cuestiona las relaciones entre sujetos en el espacio, pero que extiende su reflexión a las relaciones de poder y a la primacía del espacio sobre el tiempo que fue instaurada a partir de la disolución de los ideales del sujeto moderno. En palabras de M. Foucault, estas designan, en un plano físico y también epistemológico, a los «espacios diferentes, esos otros lugares, una especie de impugnación a la vez mítica y real del espacio en que vivimos» (Foucault, [1984] 2010, p. 71).

## **2. Propuesta metodológica para el análisis de películas documentales desde una perspectiva feminista**

### *2.1. Rasgos y temáticas en la representación feminista*

Comenzamos el diseño de una metodología para el análisis de películas documentales contemporáneas determinando los rasgos principales que pueden justificar la identificación de ciertos títulos como ejemplos de cine feminista. Para ello se ha procedido al desarrollo en profundidad de los aspectos diferenciadores de la teoría fílmica feminista frente a otros marcos de análisis. Los *feminist film studies* nacieron en el contexto académico anglosajón, se han desarrollado en aproximadamente los últimos 50 años y han evolucionado hacia perspectivas críticas cada vez más completas que buscan conectar distintos motivos de opresión para llegar a un mejor entendimiento de los fenómenos culturales. Las desigualdades que afectan con mayor fuerza a las mujeres encuentran sus anclajes históricos más eficaces en la raza, la clase y el género; por ello los estudios feministas aplicados al cine tienen necesariamente un enfoque multidisciplinar. Una de las características principales del trabajo de estas directoras es la reivindicación de lo cotidiano como un campo de reflexión que pueda fomentar un pensamiento crítico en el público, así como el establecimiento de conexiones emocionales que activen mecanismos de identificación. Se hace necesario tener en cuenta el amplio abanico de autoras cuyas aportaciones teóricas se ven reflejadas transversalmente en este análisis, tanto en el terreno de la literatura testimonial, como en otros campos de estudio como la sociología, la filosofía, la psicología y, especialmente, los estudios visuales. En sus investigaciones se han preguntado desde distintos enfoques por la representación de aspectos de la vida íntima de las mujeres para, a partir de este ejercicio, establecer conexiones con fenómenos sociales más amplios. Estos tendrán la capacidad de superar las fronteras geográficas y los imaginarios propios de los países de Latinoamérica y de España.

En segundo lugar, nos interesa determinar qué patrones de comportamiento femenino son los más abordados en estas películas documentales. Su interés es identificar los modelos de feminidad y los roles sociales que son más habitualmente representados. Para ello se ha diseñado un análisis tanto temático como de los elementos formales y de los materiales utilizados por las directoras en sus películas en función de seis grandes temas o formas de aproximación a la representación de las mujeres. Los seis apartados de este análisis son:

1. Hacer cine en otros territorios
2. Reflexiones en torno al trabajo doméstico
3. Maternidad y conflictos con el modelo de familia
4. Retratos de mujeres contra la adversidad
5. Memoria y proyección en el trabajo con archivos
6. Formatos híbridos y experimentación.

Algunas de las cineastas incluirán su propia voz, adoptando un enfoque más participativo de acuerdo con los modos documentales desarrollados por Bill Nichols entre la década de 1990 y los inicios del s. XXI. Otras directoras, por el contrario, evolucionarán hacia el borrado de su presencia, acercándose más al modo observacional, aunque siempre desde el reconocimiento del impacto de su punto de vista sobre lo retratado (Nichols, 2001). Las motivaciones para la adopción de estas posturas serán en ocasiones cuestionadas y problematizadas por las propias directoras, materializándose a través de elecciones formales como la inclusión de materiales de archivo que son comparados con imágenes del presente, o el emplazamiento fijo de la cámara en un lugar reducido, enfatizando la sensación de encierro de las protagonistas.

## 2.2. *La heterotopía en el cine*

La segunda parte del análisis centrado en la muestra principal de películas se encuentra en la potencialidad del espacio para crear nuevas realidades y para ello se ha trabajado con el concepto de heterotopía. Este fenómeno obedece a dos de las claves del pensamiento postmoderno. Por un lado, al cambio de paradigma del tiempo al espacio para interpretar los acontecimientos históricos y fenómenos culturales. Esta nueva estructuración de las ciencias sociales fue identificada por Michel Foucault en el contexto de crisis de valores y los intentos de recuperación en Occidente tras la Segunda Guerra Mundial. El fin de la creencia en la linealidad y causalidad de los acontecimientos históricos ha sido uno de los rasgos más destacables de la postmodernidad.

Además, la conciencia oposicional feminista fue otra de las claves de la crítica postmoderna, entendida como un lugar de transgresión, es decir, como una topografía porque se trata de una llamada a la acción situada. Esta idea construye su fundamentación teórica, en primer lugar, en el marco del feminismo del tercer mundo expuesto por Chela Sandoval (1991 y ([1995] 2004), que a su vez encuentra sus antecedentes en escritos feministas decoloniales anteriores como los de Gayatri Spivak

([1988] 1998), que formó parte del grupo original de investigadores de los *Subaltern Studies*. Y, en segundo lugar, la conciencia oposicional feminista bebe de los conocimientos situados definidos por Donna Haraway como aquellos que explican su validez desde una estrategia de parcialidad, a lo que se refiere como objetividades encarnadas ([1991] 1995).

### 2.3. Entrevistas. La importancia de las fuentes primarias

Se estima que es de gran relevancia para este tipo de estudios la realización de entrevistas en profundidad a las autoras de las obras audiovisuales. A ellas se pueden sumar otros perfiles de interés en las temáticas tratadas. El esquema a seguir propuesto es la entrevista semiestructurada en cuatro apartados.

El primer bloque responde a cuestiones en torno al debate sobre las definiciones del concepto del documental y del ensayo audiovisual. Aquí entra también la consideración de la figura autoral y su evolución en las últimas dos décadas, así como la capacidad que las directoras atribuyen al cine de no ficción para provocar transformaciones en la sociedad.

En el segundo bloque, las preguntas van dirigidas a la profundización en el proceso creativo de cada directora entrevistada, ajustándolas a sus particularidades. Los elementos comunes en este apartado a los que se hace referencia son la elección del tema y de los espacios y personajes protagonistas en el proyecto de cada filme, el proceso de acercamiento y toma de confianza, la sistematicidad o la ausencia de ella en la planificación de una película, el trabajo con material de archivo y, por último, la relación de las directoras con las lenguas originarias de algunos territorios y su decisión de incluirlas en el metraje.

El tercer bloque de las entrevistas aborda las tensiones entre la implicación y el distanciamiento de las directoras con aquello que retratan en sus trabajos. Aquí se intentarán definir aspectos concretos sobre el grado de implicación, como la inclusión de su propia voz e imagen en sus películas o, por el contrario, su preferencia por adoptar una actitud más propia del documental observacional. También otro punto abordado en este bloque es la experiencia e identidad de muchas de ellas como migrantes y cómo esto permea a través de sus elecciones formales y temáticas.

El cuarto y último grupo de preguntas se centra en la consideración de su cine como una manifestación artística feminista, las razones para ello y los puntos de confluencia o desacuerdos de las directoras con esta afirmación. El objetivo principal de las preguntas es guiar las entrevistas hacia un conversatorio que les brinde la posibilidad de expresar sus inquietudes y razones más profundas al enfrentarse a la tarea creativa. De esta forma se pueden establecer paralelismos entre las cineastas en referencia a aspectos similares del proceso al dirigir una película y de su resultado.

Los conversatorios tendrían aproximadamente una duración de una hora y media con cada una de ellas, a lo que se pueden sumarse preguntas puntuales de ampliación respondidas vía correo electrónico, mensajería Whatsapp o llamadas telefónicas.

### **3. Selección de elementos para un caso de análisis: Estudio del documental contemporáneo dirigido por mujeres en Latinoamérica y en España entre los años 2000 y 2022**

Como ejemplo de aplicación de la metodología pasamos a describir el estudio de un conjunto de películas dirigidas por mujeres procedentes de nueve países latinoamericanos, que junto con España conforman la muestra principal. Algunas de las directoras son originarias de países europeos: Francia, Inglaterra y Alemania. Adicionalmente se hace referencia a cineastas procedentes de Estados Unidos, Vietnam y Corea de Sur.

Como punto de partida se han seleccionado las filmografías de un total de 38 directoras del contexto hispanohablante contemporáneo. Se han analizado títulos dirigidos por mujeres nacidas o con nacionalidad procedentes de 9 países del territorio latinoamericano, que son México, Argentina, Chile, El Salvador, Nicaragua, Cuba, Colombia, Perú y Paraguay. Los criterios de selección que todas cumplen son los siguientes:

1. Son mujeres directoras que abordan temáticas que apelan especialmente a las mujeres en distintas partes del mundo. Su acercamiento al objeto de estudio a través de la imagen y el sonido es inductivo porque toma casos concretos de estudio como ejemplos para hacer una reflexión que aspira a ser universal. Esta es una de las características que F. Casetti atribuyó a las teorías de campo que surgen en la década de 1970, que ya no partían de grandes teorías aplicables a los objetos de estudio. Al contrario, acudían en primer lugar a los textos fílmicos: «Esto no significa una renuncia a captar la generalidad de los fenómenos [...]. Significa que la generalidad se considera una meta que solo se alcanza partiendo de lo individual, de lo que es único, más aún, idiosincrásico» ([1993] 2005, p. 202).
2. Su cine está clasificado como documental porque pone el foco de atención en la realidad, siempre teniendo en cuenta que esta se ve alterada por la propia elección del objeto retratado, que conlleva una serie de decisiones narrativas y técnicas desde la escala de los planos, la presencia o no de voz en *off* o de material de archivo, hasta el grado de visibilidad del proceso de montaje. La conjugación entre *poiesis* y *téchnē*, es decir, entre la inspiración y la destreza, es referida por Rafael R. Tranche como la puesta en escena, «un conjunto de pasos y elecciones (unas conscientes, otras calculadas) que conducirían a la plasmación de la obra» (2015, p. 42). Se han incluido puntualmente tres películas de ficción en la muestra por su relevancia artística y su acercamiento realista al tratamiento de los temas.

3. La nacionalidad de las directoras es o española o de uno o varios países de Latinoamérica. Esto se da porque algunas de ellas cuentan con una doble nacionalidad. Sus películas actúan como vasos comunicantes entre países con una herencia histórica colonial común. Las nacionalidades presentes en la muestra son: española, española y nicaragüense, argentina, mexicana, colombiana, salvadoreña y mexicana, salvadoreña y nicaragüense, chilena, cubana, peruana, y paraguaya. A estas se suman algunas directoras que aunque residen en Latinoamérica, su origen es europeo, concretamente de Alemania, Inglaterra y Portugal.
4. Las lenguas recogidas en estos filmes son las propias de los países citados, es decir, el español en primer lugar y a continuación otras lenguas cooficiales como el gallego en España, el tarahumana o rarámuri en México y el miskito en Nicaragua.
5. La obra de las directoras seleccionadas se ha desarrollado en su totalidad a partir del año 2000. Los títulos más antiguos del corpus, si tenemos en cuenta la filmografía completa de las autoras son *Otoño* (2001), un cortometraje de la cubana Patricia Pérez, *Pare de sufrir* (2002) de la española Virginia García del Pino, aunque rodado en México y *La Memoria Interior* (2002), el considerado primer ensayo audiovisual de María Ruido, de nacionalidad española. El estreno de las películas más recientes de la muestra ha sido entre los años 2021 y 2022.
6. Los trabajos han sido reconocidos en festivales internacionales de cine y han recibido becas y fondos de apoyo. Como ejemplos de una trayectoria exitosa puede hacerse referencia al Sundance Documentary Fund, con el que Mercedes Moncada produjo su primer largometraje *La pasión de María Elena* (2003). *Ainhoa, yo no soy esa* (2018), de Carolina Astudillo, fue galardonada con la Biznaga de Plata al Mejor Largometraje Documental en el Festival de Málaga de Cine Español y el Gran Premio del Jurado en Escales Documentaires de La Rochelle, en Francia.

Han sido consultadas las filmografías de las directoras seleccionadas acudiendo en primer lugar a sus páginas web personales y, a continuación, a los catálogos de los espacios en línea oficiales de distintos festivales de cine, en especial el de DocumentaMadrid y el directorio de realizadores mexicanos del Festival Internacional de Cine de Morelia. También se ha acudido a la información publicada por DOCMA, Asociación de cine documental en España y por CIMA, Asociación de mujeres cineastas y de medios audiovisuales. A su vez, se ha consultado el directorio de la EICTV, Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, del CCC, Centro de Capacitación Cinematográfica de México, el SIC México, Sistema de Información Cultural y Proimágenes Colombia. También se ha accedido a las plataformas de visionado de películas Filmin, Filmin Latino, FlixOlé, Retina Latina y Choloflix. La consulta del acervo fílmico de la Escuela Nacional de Artes

Cinematográficas de la UNAM, así como de los archivos de la Filmoteca UNAM han sido importantes para la investigación.

Las cineastas abordadas con mayor profundidad en esta investigación nacieron en el último tercio del siglo XX. Con el estallido de la Segunda Ola Feminista y su consolidación en la década de 1970, su crecimiento estuvo ligado a un contexto de agitación feminista a nivel internacional. En el mundo hispanohablante esto tuvo unas consecuencias específicas respecto a la representación de las mujeres tanto en el arte, como en las investigaciones de corte antropológico.

Gran parte de las directoras estudiadas han desarrollado su carrera como cineastas lejos de su país de origen. Las elecciones temáticas y formales en cada trabajo audiovisual responderán al conjunto de sus experiencias vitales, entre las que destaca su educación, su situación migratoria, su nacionalidad, la distribución y relaciones entre los miembros de su familia, la clase social de esta y de ellas mismas en la edad adulta, y su condición como mujeres en cada territorio específico. México y España son los países que presentan una mayor concentración en la producción audiovisual de documentales y ensayos audiovisuales dirigidos por mujeres en el periodo seleccionado.

Los trabajos de estas cineastas se sitúan en el espectro de la no ficción, es decir, que están motivadas por un acercamiento a sujetos y fenómenos de la realidad. Su punto de vista se define en los términos que Jean Vigo utilizó para referir el *point de vue documenté* —punto de vista documentado (Salles Gomes, 1998). Esta frase describe su postura frente al documental, que el cineasta considera una herramienta para inmortalizar acontecimientos de la realidad que pueden tener una relevancia social, en sus palabras, «hacernos abrir bien los ojos» (Vigo, 1961, en Romaguera y Alsina, 1993, pp. 137-138).

- Muestra principal. Las cineastas se clasifican en el país en el que residen o donde han producido la mayor parte de su obra, aunque su nacionalidad sea otra. Esta se indica entre paréntesis. Junto a ella aparecen sus películas abordadas en el análisis. Uno de los objetivos de este estudio es dar cuenta de los múltiples trasvases entre fronteras que se están dando en el contexto del cine documental contemporáneo dirigido por mujeres.
- **MÉXICO:**
  1. Lucía Gajá (mexicana). *Soy* (2005) / *Mi vida dentro* (2007) / *Batallas íntimas* (2016).
  2. Natalia Bruschtein (mexicana nacida en Argentina). *Encontrando a Víctor* (2005) / *Tiempo suspendido* (2015).
  3. Luciana Kaplan (mexicana nacida en Argentina). *La revolución de los alcatraces* (2012) / *La vocera* (2021).
  4. Laura Herrero Garvín (española). *Son duros los días sin nada* (2012). Junto a Laura Salas) / *El Remolino* (2016) / *¿Me vas a gritar?* (2018) / *La Mami* (2019).

5. Alicia Calderón (mexicana). *Retratos de una búsqueda* (2014) / *Dibujos contra las balas* (2019).
  6. Nuria Ibáñez (española). *La cuerda floja* (2009) / *El cuarto desnudo* (2013) / *Una corriente salvaje* (2018).
  7. María José Cuevas (mexicana). *Bellas de noche* (2016).
  8. Christiane Burkhard (mexicana nacida en alemania). *Vuela, angelito* (2001) / *Trazando Aleida* (2008).
  9. Paula Hopf (mexicana). *La casa de los lúpulos* (2016).
- **ESPAÑA:**
10. Diana Toucedo (española). *Tres tiempos, tres gestos* (2009) / *Corpo Preto* (2016) / *Homes* (2016) / *Trinta Lumes* (2017) / *Camille & Ulysse* (2021).
  11. María Ruido (española). *Hansel y Gretel* (1998) / *La memoria interior* (2002) / *Tiempo real* (2003) / *Le rêve est fini/The dream is over/El sueño ha terminado* (2014) / *Mater Amatísima. Imaginarios y discursos sobre la maternidad en tiempos de cambio* (2017).
  12. Lupe Pérez García (argentina). *Diario Argentino* (2006) / *Antígona Despierta* (2014) / *Pa'tras ni pa'tomar impulso* (2020).
  13. Virginia G. del Pino (española). *Pare de sufrir* (2002) / *Hágase tu voluntad* (2004) / *Sí, señora* (2012) / *Basilio Martín Patino. La décima carta* (2014) / *Improvisaciones de una ardilla* (2017).
  14. Carolina Astudillo (chilena). *De monstruos y faldas* (2008) / *El gran vuelo* (2014) / *Ainhoa, yo no soy esa* (2018) / *Canción a una dama en la sombra* (2022).
  15. Xiana do Teixeiro (española). Junto a Emilio Fonseca: *Tallers sonors* (2008-2011) / *Espècie* (2020) / *Somos plaga* (2017) / *Soy muro* (2018). En solitario: *Carretera de una sola dirección* (2016) / *Tódalas mulleres que coñezo* (2018).
  16. Nuria Giménez Lorang (española). *My Mexican Bretzel* (2019)
  17. Ione Atenea (española). *Enero* (2019) / *Los caballos mueren al amanecer* (2022).
  18. Marina Lameiro (española). *Young & Beautiful* (2018) / *Dardara* (2021).
  19. Elena Martín (española). *Júlia Ist* (2017. Fic.).
  20. Laura Ferrés (española). *Los desheredados* (2017)
  21. Georgina Cisquella (española). *Hotel Explotación: Las Kellys* (2018).
  22. Irene Gutiérrez (española. Ha residido en Cuba). *Connected Walls* (2014) (Codirección. Webdoc) / *Entre perro y lobo* (2020).
- **CUBA:**
23. Heidi Hassan (cubana). *La caja infinita* (2001) / *Miserere* (2005) / *Tierra roja* (2007) / *Orages d'été* (2008) / *Otra isla* (2014) / *Los turistas* (2015).
  24. Patricia Pérez (cubana). *Otoño* (2001) / *Humo* (2002) / *Hay que saltar del lecho con la firme convicción de que tus dientes han crecido* (2002) / *Piscina municipal* (2014).
- Heidi Hassan y Patricia Pérez. *A media voz* (2019).

25. Diana Montero. († cubana). *Abecé* (2014).
- **EL SALVADOR:**
    - 26. Tatiana Huevo (salvadoreña, reside en México). *El lugar más pequeño* (2011) / *Ver, oír y callar* (2015) / *Ausencias* (2015) / *Tempestad* (2016) / *Noche de fuego* (2021. Fic.)
    - 27. Marcela Zamora (salvadoreña y nicaragüense). *Xochiquetzal: La casa de las flores bellas* (2007. En México) / *Las masacres del Mozote* (2012) Junto a Bernat Camps Parera y Daniel Valencia / *El cuarto de los huesos* (2015).
  - **NICARAGUA:**
    - 28. Mercedes Moncada (española-nicaragüense). *La pasión de María Elena* (2003) / *El inmortal* (2005) / *La sirena y el buzo* (2009) / *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)* (2012) / *Mi querida España* (2015).
  - **COLOMBIA:**
    - 29. Luisa Sossa (colombiana). *Inés, recuerdos de una vida* (2013).
    - 30. Carmen Torres (colombiana). *Amanecer* (2018).
    - 31. Clare Weiskopf (colombiana de origen británico. Junto a Nicolas Van Hemelryck). *Amazona* (2016) / *Vichada, la custodia de la vida* (2017) / *Alis* (2022).
  - **PERÚ:**
    - 32. Yaela Gottlieb (peruana). *No hay regreso a casa* (2021).
  - **PARAGUAY:**
    - 33. Renate Costa († paraguaya). *Cuchillo de palo* (2010) / *Resistente* (2012). Junto a Salla Sorri.
  - **CHILE:**
    - 34. Dominga Sotomayor (chilena) y Carla Simón (española). *Correspondencia* (2020). (Coprod. España-Chile).
    - 35. Maite Alberdi (chilena). *La Once* (2014) / *Los Niños* (2016) / *El Agente Topo* (2020).
  - **ARGENTINA:**
    - 36. Albertina Carri (argentina). *Los rubios* (2003).
    - 37. Lucía Puenzo (argentina). *El niño pez* (2009. Fic.).
    - 38. Lucrecia Martel (argentina). *La ciénaga* (2001. Fic.).

Para la construcción de un marco extenso de influencias de otros trabajos audiovisuales dirigidos por mujeres, que se ha considerado de gran relevancia para la investigación, se ha profundizado en los nexos entre España y México en un apartado sobre el videoarte en ambos países. También se han citado algunos colectivos de vídeo que contribuyeron a la representación de feminidades no normativas en el último tercio del s. XX. Previamente a estos apartados se incluye una introducción histórica sobre las mujeres cineastas pioneras en México que dirigieron cortos y largometrajes tanto de ficción

como documentales. A continuación se citan los nombres y trabajos de las que podrían considerarse como las *cineastas históricas* del estudio.

- La directoras mexicanas cuyos trabajos han sido incluidos por su relevancia e influencia en la historia del cine feminista hispanoamericano son:
  - María del Carmen de Lara. *Nosotras también* (1994) / *Oficios masculinos en cuerpos femeninos* (2000) / *Más vale mañan que fuerza* (2007).
  - Susana Blaustein y Lourdes Portillo. *Las madres de Plaza de Mayo* (1985).
  - Susana Quiroz e Inés Morales. *Las chavas. El primer aullido* (1991) / *Gritos poéticos de la urbe* (1995).
  - Andrea Gentile. *La neta...no hay futuro* (1988).
  - Maria Novaro. *Danzón* (1991. Ficción) / *El jardín del Edén* (1991. Ficción).
  - Lourdes Portillo. *Señorita extraviada* (2001).
  - Dana Rotberg y Ana Díez. *Elvira Luz Cruz, pena máxima* (1985).
  - Dana Rotberg. *Ángel de fuego* (1992).
  - Maryse Sistach. *Perfume de violetas* (2001).
  
- En este contexto histórico, algunas mujeres directoras formaron parte del Colectivo Cine Mujer (México) o su actividad estuvo de alguna forma ligada a este:
  - Rosa Martha Fernández. *Cosas de mujeres* (1975-1978) / *Rompiendo el silencio* (1979).
  - Beatriz Mira. *Vicios en la cocina* (1978).
  - Colectivo Cine Mujer. *Es primera vez* (1981).
  - María del Carmen de Lara y María Eugenia Tamés. *No es por gusto* (1981). / *No les pedimos un viaje a la luna* (1986).
  - Ángeles Necochea. *Vida de ángel* (1982).
  - Ángeles Necochea y Beatriz Mira. *Bordando la frontera* (1986).
  - Colectivo Polvo de Gallina Negra (Mónica Mayer, Maris Bustamante y Herminia Dosal). *Madre por un día* (1983).
  - Guadalupe Miranda y María Inés Roqué. *Las compañeras tienen grado* (1995).
  - Guadalupe Miranda. *Relatos desde el encierro* (2004).
  
- También ha habido un acercamiento a la obra de dos mujeres procedentes de Cuba y de Colombia ampliamente reconocidas por la labor social que han cumplido sus documentales.

- Sara Gómez († Cuba). *Iré a Santiago* (1964) / *Excursión a Vuelta Abajo* (1965) / *Y tenemos sabor* (1967) / *En la otra isla* (1968) / *Una isla para Miguel* (1968) / *Isla del tesoro* (1969) / *Atención prenatal* (1972) / *De cierta manera* (1974).
- Marta Rodríguez (Colombia. Junto a Jorge Silva). *Planas, testimonios de un etnocidio* (1972) / *Chircales* (1972) / *Amor, mujeres y flores* (1989) / *La sinfónica de los andes* (2019).
- Las videoartistas mexicanas seleccionadas y sus trabajos referidos han sido los siguientes. Se incluye al final un registro en vídeo de una performance llevada a cabo por dos artistas chilenas:
  - Pola Weiss. *Flor cósmica* (1977) / *Mujer Ciudad* (1978) / *Caleidoscopio* (1979) / *Mi-Co-Ra-Zón* (1986) / *Merlín* (1987).
  - Sarah Minter. *Nadie es inocente* (1985-1987) / *Alma Punk* (1991-1992) / *Nadie es inocente: 20 años después* (2010).
  - Claudia Fernández. *Mi vida es otra* (2001).
  - Ximena Cuevas. *Corazón sangrante* (1993) / *Cama* (1998).
  - Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld. *Zona de dolor II* (1981) [Performance]. / *El Padre mío* (1984).
- A continuación, las videoartistas españolas y sus trabajos citados. Se añade la referencia a una película dirigida por el colectivo francés *Les Insoumuses*:
  - Eli Cortiñas. *The most given of givens* (2016).
  - Rosana Antolí. *Piri Reis. La continuación de un mito* (2017).
  - Jana Leo. *Retratos* (1996).
  - Virginia Villaplana y Liliana Couso (Colectivo LSD). *Retroalimentación* (1998).
  - Virginia Villaplana y Angelika Levi (LSD). *Escenario Doble* (2004).
  - Itziar Okariz (LSD). *Mear en espacios públicos o privados* (2000-2003).
  - Otras integrantes del Colectivo LSD nombradas: Fefa Vila, Azucena Vietes, Estíbaliz Sádaba, Marisa Maza, María José Belbel, Carmen Navarrete, Beatriz Preciado, Carmela García, Helena Cabello y Ana Carceller.
  - Cabello/Carceller. *Bollos* (1996) / *Un beso* (1996) /  *Casting: James Dean* (2004)
  - Videoartistas españolas referidas: Eugènia Ballcells, Cecilia Barriga, María Cañas, Dora García, Maite Cajaraville, Marta de Gonzalo, Sally Gutiérrez, Natalia Marín Sancho (Colectivo Los Hijos), Alaitz Arenzana y María Ibarretxe (Colectivo Sra. Polaroid).
  - Les Insoumuses (Francia). Formado por Carolle Roussopoulos, Delphine Seyrig, Nadja Ringart y Ioana Wieder. *Maso et Miso vont en bateau* (1976).

Además de la muestra principal, cuyas películas han sido analizadas con mayor profundidad, también se ha hecho referencia a cineastas procedentes de otras geografías al margen de España y de países de Latinoamérica.

- Lista de directoras procedentes de países que no son latinoamericanos ni de España. Se excluye aquí a Christiane Burkhard porque ha desarrollado su obra en México, donde vive, al igual que Clare Weiskopf, y a Josephine Landertinger porque su residencia y actividad se encuentran en Colombia.
- Margaret Mead (Estados Unidos. Junto a Gregory Bateson). *Trance and Dance in Bali* (1951).
- Kate Hornsfield, Branda Miller y Nereida Garcia Ferraz (Estados Unidos y Cuba). *Ana Mendieta: Fuego de tierra* (1987).
- Laura Mulvey (Reino Unido. Junto a Peter Wollen). *Riddles of the Sphinx* (1977).
- Agnès Varda (Francia). *Cléo de 5 à 7* (1962) / *Salut les cubains* (1963).
- Chantal Akerman (Francia). *L'Enfant aimée ou Je joue à être une femme mariée* (1971) / *Hotel Monterey* (1972) / *La Chambre* (1972) / *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) / *7 Rue Mallet-Stevens* (1986) / *Trois Strophes sur le nom de Sacher* (1989) / *Natalie Granger* (1972).
- Trinh T. Minh-ha. (Vietnam). *Reassemblage: From the Firelight to the Screen* (1982) / *Surname Viet Given Name Nam* (1989) / *Forgetting Vietnam* (2015).
- Sung A- Yoon. (Corea del Sur-Francia). *Overseas* (2019).

Durante la investigación se ha hecho también necesaria la consulta de trabajos audiovisuales dirigidos por hombres, especialmente en el contexto del nacimiento de una nueva forma de hacer cine a partir de la década de 1950, la cual, beneficiándose de los avances tecnológicos en materia de grabación de imagen y sonido, y gracias a un interés fomentado por la influencia de los estudios antropológicos y por un rechazo al cine más institucionalizado, dieron lugar a los grupos del Cinéma Vérité en Francia, el Direct Cinema en Estados Unidos, el Free Cinema en Inglaterra y el Candid Eye en Canadá, entre otros. Asimismo, en distintos países de Latinoamérica se comenzó a teorizar y, al mismo tiempo, a hacer documentales con el fin de utilizarlos como una herramienta de subversión política socialista. Este movimiento, que estuvo encabezado por cineastas hombres, aunque también contó con mujeres entre sus integrantes, fue llamado Tercer Cine o Nuevo Cine Latinoamericano (Manifiesto Hacia un tercer cine. Solanas y Getino, [1969] 1970).

#### 4. Discusión

La metodología de investigación aquí propuesta es relevante porque aporta unas herramientas versátiles para el acercamiento al estudio de un cine contemporáneo que podría considerarse por lo general periférico, y que supone una ruptura con la configuración del signo mujer como un sujeto que es creado en oposición con lo

masculino. Las películas analizadas no solo deconstruyen los modelos de conducta que critican, sino que su originalidad y relevancia residen en su capacidad para proponer otras vertientes de comportamiento escasamente representadas en el cine. Al aplicar la metodología descrita cabe plantearse, de acuerdo con las características que F. Casetti atribuyó a las teorías de campo, que esta debe ser adaptada al objeto de estudio y no al revés, y que sus planteamientos de base han de ser siempre inductivos. Por ello, en investigaciones futuras se introducirán necesariamente nuevas variables para la selección de la muestra principal y deberán ser revisados los criterios temáticos, ya sea por la consolidación de nuevas hibridaciones en los géneros cinematográficos o de métodos de producción de películas nuevamente alternativos provocados por avances tecnológicos, por citar dos ejemplos. También, preferiblemente, por una evolución en la conquista de derechos por parte de las mujeres que modifique los temas de interés en sus representaciones.

Se ha tratado de llevar a cabo una clasificación geográfica coherente en la fase de selección de la muestra de películas para el análisis. Sin embargo, esto ha provocado conflictos que abren interesantes vías futuras de investigación. El objetivo de trazar una línea comparativa entre distintos países de Latinoamérica y de España surge inicialmente porque se detectó una cantidad considerable de directoras españolas que habían viajado a territorios latinoamericanos para hacer sus películas o, en el caso contrario, mujeres cineastas procedentes de países latinoamericanos desarrollaron gran parte de su trayectoria como artistas en España. No obstante, la distribución de países de Latinoamérica donde se ha manifestado este fenómeno de movilidad no es homogénea y el acceso a las producciones audiovisuales de interés para el estudio ha sido irregular y complejo. En algunos casos, la consulta ha sido posible gracias al apoyo de instituciones encargadas de la preservación de obras audiovisuales, como la Fimoteca UNAM, pero en muchos de ellos el acceso a las obras lo han permitido las propias directoras o investigadores de su círculo más cercano. Esto pone de manifiesto el difícil acceso a las producciones de cine que podríamos considerar periférico, la no ficción, el ensayo audiovisual, el cine experimental, tanto por su forma como también por los temas que enfrenta desde una perspectiva feminista. Si poder ver estas películas ha supuesto un reto en el contexto de una investigación, lo es con mayor gravedad para el público no especializado.

En el marco de la investigación aportada como ejemplo en el punto 3, las directoras han expresado en sus entrevistas el deseo de que su cine tenga un impacto sobre la sociedad y que con ello contribuya a crear conciencias más responsables con la igualdad de género, el acceso a la educación o el cuidado del medio natural. Por ello, la exhibición de sus películas se hace necesaria. Entre las iniciativas que algunas directoras han estado poniendo en práctica se encuentran los debates y talleres posteriores al visionado de sus obras, algunos de ellos en centros educativos o culturales, con excelentes resultados de participación. En este contexto, las universidades también pueden adoptar responsablemente un papel activo en la acogida de este tipo de actividades, así como con la inclusión del estudio de estas autoras en sus programas especializados en las

ramas de conocimiento de la comunicación audiovisual, el cine, los estudios culturales y los estudios feministas.

## 5. Referencias

- Casetti, F. ([1993] 2005). *Teorías del cine (1945-1990)*. Cátedra.
- Foucault, M. ([1984] 2010). Espacios diferentes. En *El cuerpo utópico. Las heterotopías* (pp. 63-81). Ediciones Nueva Visión.
- García, D. J. (2016). *Rara Avis. Una teoría queer impolítica*. Melusina.
- Haraway, D. J. ([1991] 1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.
- Salles Gomes, P. E. ([1957] 1998). *Jean Vigo*. Faber and Faber.
- Sandoval, C. (1991). U.S. Third World Feminism: The Theory and Method of Oppositional Consciousness in the Postmodern World. *Genders*, (10), 1-24.
- Sandoval, C. ([1995] 2004). Nuevas ciencias. Feminismo cyborg y metodología de los oprimidos. En *Traficantes de Sueños* (Eds.), *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras* (pp. 81-106). Traficantes de sueños.
- Solanas, F. y Getino, O. ([1969] 1970, octubre). Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo, *Cine Club*, 1(1).
- Spivak, G. C. ([1988] 1998) ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, 3(6), 175-235. Universidad Nacional de La Plata. <https://bit.ly/3urRFJW>
- Tranche, R. (2015). *Del papel al plano. El proceso de creación cinematográfica*. Alianza.
- Vigo, J. ([1961] 1993). El punto de vista documental. “À propos de Nice”. En J. Romaguera y R. H. Alsina Thevenet (eds.). (1993), *Textos y Manifiestos del Cine*. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones (2ª ed.) (pp. 134-138). Cátedra.

**Financiación:**

Esta investigación ha recibido el apoyo de una Ayuda para la Formación de Profesorado Universitario (FPU), concedida por el Ministerio de Universidades, y de una Beca de Movilidad Internacional por Convenio de la Oficina de Relaciones Internacionales de la Universidad Complutense de Madrid, que ha posibilitado una estancia de investigación en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

**Conflicto de intereses:** la autora declara que no existen.

**Traducción al inglés:** aportada por la autora.

**HOW TO CITE (APA 7<sup>a</sup>)**

Pérez Nieto, E. (2023). El documental contemporáneo dirigido por mujeres en Latinoamérica y en España. *Communication & Methods - Comunicación y Métodos*, 5(1), 43-58. <https://doi.org/10.35951/v5i1.187>