

Diseño del workshop El documental contemporáneo dirigido por mujeres. Construyendo puentes entre Latinoamérica y España, una experiencia pedagógica

Design of the Workshop Contemporary Documentary Film Directed by Women. Building Bridges Between Latin America and Spain, a Pedagogical Experience

Esther Pérez Nieto

Magíster en Comunicación Audiovisual para la Era Digital,
Universidad Complutense de Madrid.
Correo electrónico: esthep02@ucm.es

Artículo recibido: 22 de abril de 2022
Artículo aceptado: 1 de junio de 2022

Cómo citar este artículo:

Pérez Nieto, E. (2022). Diseño del workshop El documental contemporáneo dirigido por mujeres. Construyendo puentes entre Latinoamérica y España, una experiencia pedagógica. *Espiral, Revista de Docencia e Investigación*, 12(1), 103 - 118.

Resumen

Esta experiencia formativa ha sido diseñada en consideración con las escasas incursiones en el estudio del cine documental contemporáneo dirigido por mujeres en España y en países de Latinoamérica hispanohablantes. Se propone un enfoque desde las teorías de campo de F. Casetti, los estudios fílmicos feministas y los posteriores análisis específicos de cine documental surgidos en la década de 1990, en especial el esquema propuesto por Bill Nichols. La metodología del taller, dado en el contexto del Congreso Gendercom de la Universidad de Sevilla ha partido de la selección de las filmografías de 18 directoras, con un total de 100 títulos en la muestra que han sido clasificados en torno a 7 ejes temáticos. Ante la situación del virus Covid-19 su celebración online lo ha convertido en una actividad académica internacional.

Palabras clave: Cine documental, mujeres directoras, teoría fílmica feminista, formación online, Covid-19.

Abstract

This training experience has been designed to address the scarce incursions in the study of contemporary documentary film. We focus on female directed cinema in Spain and in Spanish-speaking Latin American Countries. It is therefore suggested an approach based on the field theories of Francesco Casetti, the feminist film studies and the later specific analysis of documentary film that emerged in the 1990s, especially the scheme developed by Bill Nichols. The methodology employed for the workshop, taught in the context of the Gendercom congress at the University of Seville, was based on the selection of the filmographies

of 18 female directors, with a sum of 100 titles in the sample. It has been classified according to 7 thematic axes. In response to the Covid-19 virus situation, its celebration has turned it into an international academic activity.

Keywords: Documentary Film, Women Filmmakers, Feminist Film Theory, e-Learning, Covid-19.

Introducción

Esta propuesta formativa nace de la mano de dos foros académicos internacionales que se adaptaron con éxito a una modalidad online ante la pandemia del virus Covid-19. El primero de ellos es el V Congreso Internacional Micromachismos, celebrado por la Universidad La Sapienza de Roma, el Instituto Tecnológico de Monterrey y la Universidad de Sevilla, que tuvo lugar en octubre de 2020. Ante la amplia participación internacional en este encuentro, la Universidad de Sevilla organizó el VI Congreso Internacional de Género y Comunicación Gendercom en febrero de 2021, para el cual se diseñó un taller de orientación teórico-práctica que fue impartido en el mes de marzo por el autor de este texto junto con Sara Manuela Duque, egresada de la Universidad Popular Autónoma de Puebla con una especialidad en cine y fotografía.

La situación excepcional sobrevenida por la crisis sanitaria ha provocado la cancelación de gran parte de los encuentros académicos en su modalidad presencial. En los últimos meses se han publicado estudios que evidencian el peligro en la desigualdad de oportunidades que la brecha digital ha ocasionado en algunos núcleos familiares con un capital económico o sociocultural bajo (Cabrera, 2020). Por otro lado, la interacción en directo o de manera asincrónica entre estudiantes y docentes, junto con el acceso remoto a los recursos pedagógicos se han considerado como dos elementos fundamentales en la llamada Educación Digital (ED) Pérez-López, et al, 2021, p. 334. Sin embargo, la necesidad de prestar una mayor atención a las plataformas virtuales para la enseñanza ha tenido como resultado una familiarización con los medios digitales tanto del profesorado como de los alumnos en todos los niveles educativos, con especial importancia en las universidades. En el informe de la Segunda Reunión del Diálogo Virtual con Rectores de Universidades Líderes de América Latina celebrado en mayo de 2020, publicado por el Banco Interamericano de Desarrollo, y que llevó por título "La educación superior en tiempos de COVID-19", participaron rectores de universidades de Costa Rica, Portugal, México, Brasil, España, Uruguay, Ecuador, Colombia, Perú, Chile y Argentina. Entre los efectos inmediatos de la pandemia, se encuentra la ya referida brecha digital, el efecto psicológico del confinamiento con un impacto negativo en la capacidad de aprendizaje, el riesgo de la sostenibilidad financiera universitaria y la escasez de profesores con formación para la teleeducación (Vicentini, 2020, p. 3). Pero no todo es negativo, el informe apunta esta conclusión sobre el profesorado: "la exposición a la nueva modalidad ha generado más apertura por parte de los docentes que inicialmente mostraban resistencia al cambio, revelando una ruptura de barreras de percepción del formato virtual" (Vicentini, 2020, p. 7).

La adaptación de un número elevado de congresos consolidados al medio digital se ha

convertido, desde el año 2020 en adelante, en un imperativo de su supervivencia. Son numerosos los ejemplos de congresos internacionales con varios años de trayectoria que han optado por una modalidad online, como el VII Congreso Internacional de Metodologías en Investigación de la Comunicación, organizado por la Universidad Complutense de Madrid, que celebró su primera edición no presencial en noviembre de 2020. También se han llevado a cabo experiencias híbridas virtuales junto a una presencialidad reducida con casos de éxito como Hermes. Congreso de Comunicación, medios audiovisuales y análisis en España y LATAM, celebrado en marzo de 2021 por la Universidad de Sevilla en colaboración con cuatro universidades españolas, una brasileña, una argentina y una colombiana.

Ha quedado demostrada la capacidad transnacional de las universidades para abrir foros que desde las ciencias sociales aborden el estudio de problemáticas urgentes y abran nuevas vías de análisis y reflexión sobre los medios de comunicación y el arte. El diseño de este taller tuvo como objetivo principal el acercamiento de las cinematografías de España y Latinoamérica de la mano de jóvenes directoras a partir del año 2000. Estas mujeres comparten "una búsqueda permanente que promueve la reflexión desde subjetividades individuales para así modificar las colectivas" (De Lara, 2019, p. 22). Se partió de la necesidad de incorporación de nuevos trabajos audiovisuales a los programas docentes en los grados de cine y comunicación audiovisual.

Referentes teóricos

Las teorías de campo de Francesco Casetti

Francesco Casetti distingue en *Teorías del cine 1945-1990* ([1993] 2005) tres paradigmas para las teorías cinematográficas de la posguerra: las teorías ontológicas, las metodológicas y las teorías de campo (2005, p. 24-25). Estas últimas surgieron en la década de 1970 con una finalidad social en el estudio de las películas. Here-

deras de un pensamiento crítico que se había desarrollado ampliamente entre 1930 y 1940 con la formación de un grupo de pensadores que fue llamado la Escuela de Fráncfort y donde destacaron las teorías de Max Horkheimer y Theodor Adorno, ven en el cine “una realidad abierta, irreductible a una fórmula fija y pronta a revelar zonas oscuras y rincones imprevistos” (Casetti, 2005, p. 20). En las teorías de campo es fundamental la transversalidad de enfoques de estudio. Casetti les otorga tres características principales (2005, p. 201-202):

1. Se establece una relación del observador con los objetos observados, en este caso, los textos fílmicos. El estudio del cine debe partir de lo concreto, de las películas estudiadas, cuyo visionado y estudio transforman irremediamente al investigador, puesto que no son una abstracción ni una realidad inmutable. No existe por lo tanto un anonimato científico, la observadora debe reconocer que su mirada está posicionada.
2. Deben hacerse las preguntas adecuadas, no se trata de un análisis de datos; es decir, el enfoque del análisis es cualitativo.
3. La atención se sitúa en los textos concretos, los filmes del estudio. En palabras de Casetti: “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” (p. 202). Es decir, es un estudio inductivo, que establece conclusiones a partir de lo individual. Será importante la comparación con otros materiales y enfoques de estudio, “no para extraer leyes unificadoras, sino para captar una red de acontecimientos capaces de documentar comportamientos, procesos y tendencias” (p. 202).

Para Casetti, el impulso para que se imponga este paradigma de estudio en el cine es la aparición de preguntas globales en distintos ámbitos científicos, como el psicoanálisis, la semiótica o

la sociología. “Una vez más la tendencia no solo atañe a la investigación sobre cine, sino también al debate sobre literatura, ciencia e historia” (2005, p. 203). Esto abre un campo de debate entre disciplinas.

Teoría fílmica feminista

En este paradigma de las teorías de campo, Casetti inserta las teorías fílmicas feministas que se desarrollan también a partir de los años 70:

Que la Teoría Fílmica Feminista forme parte de este nuevo paradigma da cuenta de y respuesta a la controversia que suscita la pregunta sobre la metodología que utilizan, en tanto esta será siempre transdisciplinar y, si se nos permite, posmetodológica, ya que el paradigma del que procede ha dejado atrás la idea de metodología, tal como se entendía durante los años sesenta, es decir, como análisis rígido de aplicación sobre un objeto de estudio pasivo (en ciertos ámbitos, no obstante, a pesar del tiempo, tan actualmente presente) (Zurián y Herrero, 2014, p. 13).

Fueron dos artículos los que dieron inicio a estas teorías: *Women's Cinema as Counter Cinema* (1973) de Claire Johnston y *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), escrito por Laura Mulvey. Sus marcos novedosos de análisis influenciaron toda la literatura contemporánea que estudió el cine desde un punto de vista crítico. Así lo describe claramente otro artículo, *The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh* (1974, reeditado en 1988), escrito por Pam Cook y Claire Johnston, y que supuso una de las primeras aplicaciones de la semiótica y la teoría psicoanalítica al análisis fílmico. Un año después, Laura Mulvey publicó *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) en la revista *Screen*. Este texto ha sido ampliamente citado por exponer lo que llamó “la mirada masculina” –the male's gaze– como el punto de vista que tradicionalmente había tomado el cine de Hollywood, situando a la cámara en el lugar de un hombre espectador que ve a las mujeres en la película como meros objetos de deseo. En un artículo de Ann Kaplan, publicado origi-

nalmente en *Millenium Film Journal* en 1982¹, titulado *Theories and Strategies of the Feminist Documentary* (1998), Kaplan pone la atención en el peligro de quedarse enredadas en un discurso teórico desconectado de la práctica. También reconoce la labor de Johnston, Cook, Mulvey y Wollen como los primeros en estudiar y al mismo tiempo poner en práctica estos planteamientos, que a su vez se habían apoyado en anteriores movimientos de vanguardia, como el formalismo ruso, las teorías sobre el distanciamiento del teatro dialéctico de Bertolt Brecht, el cine surrealista y otros cineastas más recientes del contracine –counter cinema– como J. L. Godard o Marguerite Duras. Kaplan afirma que los textos fílmicos feministas a menudo se sitúan en los márgenes de la ficción, el documental y lo experimental, y que son productores de una ideología. Les atribuye cuatro características comunes (1998, p. 93):

1. Un foco en el propio aparato fílmico –“an illusion-making machine”–. Se busca romper la ilusión de que lo que se ve es la realidad.
2. El o la espectadora deben implicarse en proceso de visionado del film. Se requiere, por lo tanto, un público activo. Para ello se recurre a técnicas de distanciamiento para evitar un efecto catártico.
3. En relación con la anterior característica, estas películas sustituyen el placer de verse reconocido en pantalla con el placer del aprendizaje –“cognitive process, as again emotional ones”–.
4. Todas estas películas mezclan documental y ficción por dos motivos: en primer lugar, porque se cree que estas categorías sirven para distinguir fílmicos válidos, y, en segundo lugar, como parte de una estrategia

para crear tensión entre la herencia social, la subjetividad y la representación.

Es, por lo tanto, necesario reconocer los cruces entre rasgos atribuidos al documental y a la ficción en las directoras que han sido objeto de análisis para este workshop.

Los estudios de los modos del documental

En su texto seminal publicado en 1991, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, y más tarde, en *Introduction to Documentary* (2001), Bill Nichols propuso una clasificación para los diferentes tipos de películas documentales que hoy en día se sigue estudiando. En el contexto del workshop el documental contemporáneo dirigido por mujeres. Tendiendo puentes entre Latinoamérica y España, se tuvo en cuenta la presencia de características híbridas entre el documental y el cine experimental, incluso de rasgos del cine de ficción. Nora Alter defendió que el rasgo básico del ensayo audiovisual es su lucha por librarse de toda restricción formal, conceptual y social (1996, p. 171). Se ha partido de la canónica clasificación de los 6 modos del documental de Bill Nichols, pero que otros teóricos como Michael Renov (1993), John Corner (1996) y Barry Keith Grant y Jeannette Sloniowski (1998) también abordaron en la década de 1990. A su vez, hubo autoras que estudiaron el documental en los inicios del siglo como Stella Bruzzi (2000) o Patricia Aufderheide (2007).

El primero de los modos de Nichols, el poético, privilegia la forma del filme sobre la información aportada y se desarrolla en paralelo al cine experimental de vanguardia durante la década de 1920 (2001, p. 103). Por el contrario, en el documental expositivo predomina la palabra expresada a través de una voz en off, corroborando que los datos aportados son reales, o lo pretenden. Tiene un carácter didáctico y la edición está al servicio de que el mensaje sea comprendido, en palabras de Nichols, es un

1 El artículo fue publicado seis años después en Rosenthal, A. (Ed.) (1988). *New Challenges for Documentary*. 1st ed (pp. 78-102). University of California Press. En este volumen también están disponibles los textos *Women's Documentary Filmmaking: The Personal is Political* (pp. 554-565), de Patricia Erens y *The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film* (pp. 64-77), escrito por Jay Ruby.

“evidentiary editing” (2001, p. 107). Los modos más importantes para el análisis de películas del taller son los dos desarrollados en la década de 1960 como resultado de la confluencia de un cambio de mentalidad tras la II Guerra mundial y múltiples avances tecnológicos en el proceso de filmación de películas. El modo participativo y el modo observacional pusieron el foco de atención en los sujetos retratados y tuvieron una aspiración antropológica. La principal diferencia entre ellos es que en el observacional se pretende transmitir la sensación de que la realidad es tal y como se la retrata y en el participativo, el autor o autora intervienen de forma visible como catalizador de los acontecimientos, haciendo de la película una suerte de experimento de corte sociológico². Por último, Nichols define dos modos que tienen lugar en la década de 1980 y son el documental reflexivo y el documental performativo. Ambos parecen alejarse nuevamente de la realidad para volverse hacia aspectos más introspectivos o explorar el cuerpo humano en su relación con el espacio y los cambios que produce su intervención sobre los espectadores.

Metodología

El taller fue dirigido tanto a estudiantes de grado, máster y doctorado, poniendo especial hincapié en estos últimos, como a doctores y profesores de universidad que pudieran enriquecerse de nuevos ejemplos y referencias para sus asignaturas. También se han tenido en cuenta perfiles profesionales de los medios de comunicación, del cine y de la fotografía.

Elaboración de un corpus de películas

Se ha partido de seis criterios, de los cuales se han seleccionado para su estudio las filmografías con un total de 18 directoras: Luciana Ka-

plan, Virginia García del Pino, Xiana do Teixeiro, Laura Herrero Garvín, Diana Montero Rodríguez, Mercedes Moncada, Tatiana Huevo, Sara Duque, Lucía Gajá, Nuria Ibáñez, Carolina Astudillo, Patricia Pérez, Lupe Pérez García, Diana Toucedo, María Ruido, Patricia Pérez y Heidi Hassan. Los criterios de selección que todas cumplen son los siguientes:

1. Son mujeres directoras que abordan temáticas que conciernen 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 Casetti atribuye 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” (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).
3. La nacionalidad de las directoras es española o de uno o varios países de Latinoamérica.

2 «The filmmaker steps out from behind the cloak of voice-over commentary, steps away from poetic meditation, steps down from a fly-on-the-wall perch and becomes a social actor (almost) like any other. (Almost like any other because the filmmaker retains the camera, and with it, a certain degree of potential power and control over events.)». (Nichols, 2001, p. 116).

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, salvadoreña y mexicana, chilena, y, por último, cubana.

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 y el tarahumara o rarámuri en México.
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.
6. Los trabajos han sido reconocidos en festivales internacionales de cine y con becas y fondos de apoyo desde una edad temprana de las directoras. La media entre ellas es de 45,5 años y cuentan como mínimo con cuatro trabajos audiovisuales. 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 quien 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. (Pérez Nieto, 2021).

Se han consultado las filmografías de las 18 directoras seleccionadas acudiendo en primer lugar a sus páginas personales y a continuación

a los catálogos de los espacios web oficiales de festivales de cine, en especial el de Documenta Madrid 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, y del SIC México, Sistema de Información Cultural. El acceso a Internet ha permitido realizar entrevistas en profundidad a 16 de las directoras estudiadas. La cubana Diana Montero falleció en octubre de 2020 a la edad de 34 años, antes de la celebración de este workshop. Las películas de la muestra suman un total de 100 títulos.

Clasificación de la muestra en 7 ejes temáticos

Se ha procedido a la clasificación de las películas en torno a 7 temas con el objetivo de asemejar la experiencia del taller a una versión reducida del programa docente de una asignatura especializada en análisis fílmico. Se han seleccionado dos o, en algunos casos, tres ejemplos de estas temáticas en fragmentos concretos de las películas. Esta simplificación está justificada por una evidente limitación de tiempo, y corresponde a un intento por mostrar el máximo número de directoras y películas, cumpliendo así con el objetivo de que el taller sirviese como apoyo para la ampliación de materiales docentes en la universidad.

A continuación, se muestra la lista de estas 7 temáticas y de las películas seleccionadas, de las que se tomaron fragmentos de entre 2 y 4 minutos de duración. La séptima y última temática del workshop explora las formas menos convencionales de la no ficción y lleva por título '*Fugas. Fronteras del documental*'. Junto a los nombres de las directoras aparece su nacionalidad y dónde ha desarrollado su carrera hasta la fecha:

1. Mujeres trabajadoras. Pilar de los cuidados.
 - *Rush Hour* (2017). Luciana Kaplan: argentina. Cine en México (en esta película también Los Ángeles y Estambul).
 - *Sí, señora* (2012). Virginia G. del Pino: española. Cine en México y en España.
2. Maternidad en conflicto. Conversaciones en la intimidad.
 - *Tódalas mulleres que coñezo* (2018). Xiana do Teixeiro: española. Cine en España.
 - *La mami* (2019). Laura Herrero Garvín: española. Cine en México.
 - *Abecé* (2013). Diana Montero: cubana. Cine en Cuba.
3. Sistemas de usos y costumbres
 - *La pasión de María Elena* (2003). Mercedes Moncada: nicaragüense-española. Cine en Nicaragua, España y México.
 - *La Revolución de los Alcatraces* (2013) y *La vocera* (2020). Luciana Kaplan: argentina. Cine en México.
 - *El Remolino* (2016). Laura Herrero: española. Cine en México.
 - *Nati* (2018). Sara Duque y Ana Belén Urrutia.
4. Escenas de dolor compartido
 - *Tempestad* (2016). Tatiana Huerdo: salvadoreña y mexicana. Cine en El Salvador y México.
 - *Batallas íntimas* (2016). Lucía Gajá: mexicana. Cine en México y USA.
 - *El cuarto desnudo* (2013). Nuria Ibáñez: española. Cine en México.
5. Retratos de otras mujeres (herencia) y de una misma
 - *Ainhoa. Yo no soy esa* (2018). Carolina Astudillo: chilena. Cine en España.
- *A media voz* (2019). Heidi Hassan y Patricia Pérez: cubanas. Correspondencia filmica desde España y Suiza.
6. Heridas abiertas de la guerra
 - *Palabras mágicas* (para romper un encantamiento) (2012). Mercedes Moncada. nicaragüense y española. Cine en Nicaragua, España y México.
 - *Diario argentino* (2006). Lupe Pérez: argentina. Cine en Argentina y España.
7. Fugas. Fronteras del documental
 - *Trinta Lumes* (2017) y *Homes* (2016). Diana Toucedo: española. Cine en España y Argentina.
 - *Mater Amatísima* (2017). María Ruido: española. Cine en España y Norte de África (y Alemania en su primer ensayo fílmico, *La memoria interior* (2002)).

Diseño y celebración del workshop

Estrategia de difusión

Se optó por una estrategia de creación de contenidos con una orientación transmedia. Para ello, se utilizaron, por un lado los canales oficiales de comunicación de la Universidad de Sevilla, entidad organizadora del evento académico: su página web, su canal de Youtube, una newsletter por correo electrónico de periodicidad quincenal y su cuenta oficial de Twitter. El concepto de narración transmediática –transmedia storytelling– fue introducido por Henry Jenkins en su libro *Convergence Culture*, publicado en 2006 y traducido al español dos años más tarde. Jenkins lo define como “historias que se despliegan a través de múltiples plataformas mediáticas, y en las que cada medio contribuye de una manera característica a nuestra comprensión del mundo” (2008, p. 283). La estrategia de difusión del taller se relaciona con este concepto, aunque no puede considerarse plenamente como una narrativa, puesto que los contenidos tienen una finalidad expositiva, están enfocados hacia la divulgación.

Sin embargo, los hilos de twitter creados expresamente para dar a conocer esta actividad sí podrían considerarse micronarraciones. Con una limitación de 280 caracteres y junto con imágenes, estos hilos —los denominados threads— se han convertido desde que la compañía introdujera una herramienta propia para facilitar su diseño en diciembre de 2017, al ver que sus usuarios ya llevaban un tiempo haciendo hilos como solución a la limitación de caracteres (Cantó, 2018). Cada tweet o tuit, como recomienda su escritura la RAE, enlaza su narrativa con el siguiente y aporta una conclusión al final. Para el *Workshop El documental contemporáneo dirigido por mujeres*, se crearon tres hilos dedicados a las directoras Carolina Astudillo, Xiana do Teixeiro y Laura Herrero Garvín (Pérez Nieto, 2021). Su contenido no fue repetido posteriormente en el taller, con lo que son el ejemplo más claro de un enfoque transmedia en los materiales de difusión.

Figura 1. Estrategia de difusión de orientación transmedia mediante hilos o threads en Twitter.



Fuente: Cuenta oficial de Twitter del Congreso Gendercom con mención a una cuenta personal.

Figura 2. Estrategia de difusión de contenidos con convergencia mediática: vídeo en página web, Youtube, newsletter por correo electrónico Twitter.

Workshop: El documental contemporáneo dirigido por mujeres

Actualizado: feb 1

Tendiendo puentes entre Latinoamérica y España



Fuente: Página web del VI Congreso Internacional de Género y Comunicación Gendercom.

Una de las ideas que Henry Jenkins asocia a la convergencia mediática es la de un “flujo de contenido a través de múltiples plataformas mediáticas” (2008, p. 14). Este concepto se aplica especialmente a grandes productos de la cultura del entretenimiento de masas, sin embargo, resulta aquí adecuado para referirnos a cómo la información previa al taller optó por diversificar sus canales de difusión y por lo que nos referimos a un fenómeno de convergencia que también ha demostrado ser útil en el entorno académico, especialmente en los meses más duros de la pandemia. En palabras de Jenkins:

La convergencia no tiene lugar mediante aparatos mediáticos, por sofisticados que estos puedan llegar a ser. La convergencia se produce en el cerebro de los consumidores individuales y mediante sus interacciones sociales con otros. Cada uno de nosotros construye su propia mitología personal a partir de fragmentos de información extraídos del flujo mediático y transformados en recursos mediante los cuales conferimos sentido a nuestra vida cotidiana (2008, p. 15).

Un ejemplo de ello fue un breve vídeo de un minuto de duración en el que aparecían en primer lugar las docentes del taller, que saludaban desde España y desde México a las personas interesadas, a continuación, presentaban el contenido del taller y daban paso a un montaje de escenas de algunas de las películas que aparecían en el temario para su análisis. Este vídeo se hizo con dos propósitos: por un lado, conectar con el público de una forma más cercana que con una descripción por escrito de los contenidos y, por el otro, mostrar que el taller iba a tener un componente práctico muy importante y que, en efecto, habría un visionado de varios fragmentos de las películas estudiadas. El vídeo se compartió en la cuenta oficial de Youtube del Congreso Gendercom y se alojó en su página web con posibilidad de verlo ahí o de acceder a Youtube mediante un enlace. También se hizo lo mismo con la newsletter por correo electrónico y se alojó en la cuenta de Twitter de Gendercom, así como en la del autor de este artículo y en la de Sara Duque. En paralelo a este, se elaboraron clips a modo de micro-tráilers de 30 segundos, que solo se compartieron en twitter, de ahí su breve duración y de nuevo, la referencia a una orientación transmedia, es decir, a la creación de contenidos diferentes a la historia o producto matriz, pero que se desarrollan en paralelo a este. Estos pequeños tráilers no se visionaron después en el taller, pero sí otros fragmentos distintos de esas mismas películas.

Figura 3: *Cartel promocional del Workshop El documental contemporáneo dirigido por mujeres.*



Fuente: Elaboración propia.

En último lugar, también se abordó una comunicación más tradicional de la orientación y contenidos de esta actividad formativa mediante la elaboración de un cartel promocional³ y la publicación de un resumen teórico, la referencia a las directoras que se iban a estudiar y una lista de la bibliografía empleada. Asimismo, se habilitó un enlace a un formulario de inscripción mediante Google Forms donde debían completarse los siguientes campos: nombre y apellidos, correo electrónico, número de teléfono, país desde el que se conectará online, cargo o estudios en la universidad y nombre de esta, campo de trabajo, área de investigación, motivo por el que desea asistir al Congreso y un breve resumen del curricular. Esta información se consideró importante para conocer qué perfiles asistirían al taller. Se formalizaron 24 inscripciones desde España, Italia, Canadá, Estados Unidos, México y Costa Rica.

Elección de los programas y herramientas empleadas

El carácter virtual de este encuentro académico planteó la necesidad de otorgar una mayor importancia a la elaboración de una presentación esquemática y que al mismo tiempo recogiera imágenes y bibliografía, para que los asistentes contasen con un sólido apoyo visual de las explicaciones. PowerPoint sigue utilizándose ampliamente en todos los niveles de enseñanza como programa de presentaciones líder de la empresa Microsoft, sin embargo, en los primeros años del nuevo siglo, surgieron alternativas de *software* online que permitieron alojar las presentaciones en la nube o diseñarlas online directamente. Algunos ejemplos de éxito son Prezi, fundado en 2009, y Picktochart, que fue puesto en marcha

3 Las imágenes que componen el collage para el cartel promocional del taller han sido tomadas de las siguientes películas —por orden descendente de izquierda a derecha: *Ainhoa, yo no soy esa* (Carolina Astudillo, 2018), *Mater Amatísima* (María Ruido, 2017), *Tódalas mulleres que coñezo* (Xiana do Teixeiro, 2012), *El inmortal* (Mercedes Moncada, 2004), *Nati* (Sara Duque y Ana Belén Urrutia, 2018), *Sí, señora* (Virginia G. del Pino, 2012), *Tempestad* (Tatiana Huezo, 2016), *El remolino* (Laura Herrero, 2016) y de nuevo, *Tempestad*.

en 2012⁴. Ese mismo año fue lanzada Canva, una empresa startup australiana que, según la revista Forbes, cuenta con 55 millones de usuarios activos, con un modelo Freemium en el que 3 millones de usuarios pagan una suscripción por utilizar herramientas adicionales a las disponibles para las cuentas gratuitas (Konrad, 2021). Se escogió este programa con una licencia por suscripción de pago –Canva Pro– para el diseño de las dos sesiones del workshop porque cumplía con tres criterios:

1. Compatibilidad con distintos sistemas operativos para el ordenador, también disponible en dispositivos móviles iOS y Android, y uso gratuito para todos los asistentes al taller.
2. Acceso online desde cualquier dispositivo y posibilidad de edición de contenidos en el momento mientras se está compartiendo la pantalla en un programa de videoconferencias como Zoom, Google Meet o Blackboard Collaborate.
3. Soporte de archivos de vídeo de hasta 2GB por clip⁵, con una buena calidad de reproducción de 720p o de 1080p, con lo que no es necesario utilizar un reproductor de vídeo externo mientras se está compartiendo la pantalla en la videollamada, sino que los vídeos están colocados en la misma presentación y se reproducen desde ahí, facilitando su interrelación con el resto de los contenidos de texto y de imagen mostrados en Canva.

A su vez, con el *software* Excel se elaboró una lista de la filmografía de las directoras estudiadas en el taller, ordenada cronológicamente y con enlaces a las plataformas donde

pueden verse gran parte de estos títulos. Estas son, en primer lugar, Filmin y Filmin Latino, después las cuentas privadas de Vimeo, donde cada vez más directoras hacen accesibles sus trabajos gratuitamente, una vez agotado el recorrido por los circuitos de distribución. También son importantes para la distribución del cine documental iberoamericano otras empresas como la española Marvin & Wayne, Mubi, con oficinas en EE.UU y en el Reino Unido, y Hamaca, plataforma nacida en 2007 como una iniciativa de la Asociación de Artistas Visuales de Cataluña y la productora cultural YProductions.

El *software* elegido para llevar a cabo las dos videollamadas fue Zoom por dos motivos: en primer lugar, porque al ser la plataforma que se utilizó en el Congreso Gendercom, en cuyo contexto fue desarrollado este taller, se contó con soporte técnico en caso de emergencia por parte de la cuenta de Zoom institucional de la universidad. En segundo lugar, fue determinante una herramienta disponible en este programa, tanto en su versión institucional de pago como en cuentas privadas gratuitas y es Zoom Rooms. Se trata de una opción de redistribución de asistentes que, desde la página principal de la video llamada, donde todos están visibles, pueden ser enviados por la administradora a salas virtuales con un número elegido de personas por sala. En este workshop se utilizó esta herramienta para dividir a los asistentes en grupos de 3 o 4 personas para que, tras el visionado en común de un fragmento, pudieran aplicar la terminología estudiada y así elaborar un breve análisis que posteriormente se puso en común con la totalidad de los y las asistentes. Zoom Rooms contribuyó a fomentar el diálogo, al dotar de mayor privacidad y tiempo para que cada integrante, en grupos pequeños, expresara su opinión.

4 Los datos históricos y las estadísticas de uso de estos programas de diseño de presentaciones pueden consultarse en sus páginas web oficiales. Prezi: <https://prezi.com/about/> Piktochart: <https://bit.ly/3vHw7rp> Canva: <https://www.canva.com/about/>

5 La capacidad de almacenamiento en la nube de una cuenta *Canva Pro* en el momento del diseño de este workshop era de 100 GB, frente a 5GB de una cuenta gratuita.

Elaboración y orden de los contenidos teóricos para su aplicación práctica

El workshop fue dividido en dos sesiones con una duración de dos horas cada una. En el primer día, se dedicó una hora a hacer un recorrido por el marco teórico que motivó la elaboración de la muestra de directoras y películas estudiadas. Fueron tres los objetivos de este acercamiento teórico previo al visionado de los fragmentos audiovisuales:

1. Un intento de unificación del punto de partida metodológico para el posterior análisis de las obras concretas, que fue considerado fundamental en una actividad ofertada para perfiles académicos diversos, ya que entre los asistentes se encontraban estudiantes junto a doctores, profesores y profesionales de los medios de comunicación.

2. El aporte de una nutrida lista bibliográfica que posteriormente se compartió como un archivo con los asistentes al taller. La finalidad era contribuir a ampliar sus referencias para futuras investigaciones o incluso para su uso como material docente en la enseñanza universitaria en materia audiovisual.
3. La comprensión del origen de algunas categorías de análisis y términos posteriormente empleados en las dos sesiones del taller para el análisis y el debate sobre las películas. Estos términos fueron unificados bajo la clasificación de los modos del documental elaborada por Bill Nichols en la década de los años 1990. El taller se centró especialmente en aquellas atribuidas a los documentales producidos en los años 60 donde Nichols situó la dicotomía entre documental observacional y documental participativo (2001, p. 138).

Figura 4. Vista de los contenidos teóricos de una de las diapositivas del Workshop El documental contemporáneo dirigido por mujeres. En el mismo espacio se relaciona el esquema de apoyo de la explicación con la bibliografía para el seguimiento de los asistentes.

WORKSHOP EL DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO DIRIGIDO POR MUJERES

Nuevo paradigma metodológico

1970

Teorías de campo.
Aproximación inductiva

- Semiología/semiótica.
- Sociología.
- Psicología.
- Psicoanálisis.

Nueva observación

1950-1960

Avances tecnológicos

- Equipos más ligeros: cámara en mano (8 y 16mm)
- Sonido directo.

- CINÉMA VÉRITÉ. **Francia**
- DIRECT CINEMA. **USA-CANADÁ**

Antecedentes:

- Kino-Pravda de Dziga Vertov (1920). **URSS**
- Neorrealismo (1945). **Italia**. *Roma, città aperta*, de Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Federico Fellini, P.P. Pasolini.
- Nouvelle Vague (1958-59). Claude Chabrol, François Truffaut, Alain Resnais. **Francia**
- Free Cinema (1956). **Gran Bretaña**. Ken Loach, Lindsay Anderson, Tony Richardson, Karel Reisz, Lorenza Mazetti.

BIBLIOGRAFÍA 05

- Casetti, F. (1994) Teorías del cine. Cátedra.
- Zurián, F. A.; Hernández, B. (nov. 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). Núm. monográfico Feminismo, estudios sobre mujeres y cultura audiovisual.
- Bazin, A. ([1958-1962]2018). ¿Qué es el cine? Rialp.
- Pasolini, P.P. ([1972]2005). Empirismo herético. Editorial Brujas. Reedición ensayos sobre cine: *Cinema. El cine como semiología de la realidad* (2006). U. Nacional Autónoma de México.
- Bordwell, D. (1979, otoño). The Art Cinema as a Mode of Film Practice, *Film Criticism*, Allegheny, 4(1), 56-64.
- Català, Josep M. (2014). Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard. Publicacions de la Universitat de València.
- Corrigan, T. (2011). *The Essay Film: From Montaigne. After Marker*. Oxford University Press.
- Rascaroli, L. (2017). *How the Essay Film Thinks*. Oxford University Press.

Fuente: Elaboración propia con el software online Canva Pro.

A continuación, en la segunda hora de la sesión, se procedió al visionado y análisis de fragmentos de las películas clasificadas en las siete categorías establecidas en la metodología de selección. La separación de las películas por categorías contribuyó a delimitar el foco principal de los distintos debates. Estos conectaron el arte con la denuncia de injusticias sociales por un lado y también, por el otro, sirvieron como ejemplos para identificar técnicas concretas empleadas por estas directoras en sus trabajos, tales como el empleo de la voz en off, el seguimiento de los personajes con la llamada cámara en mano, un uso de material de archivo a modo de crítica de los relatos oficiales o la relación de las personas entrevistadas con el espacio filmado. Se buscó una selección variada de fragmentos que pusieran imagen y voz a aspectos controvertidos en torno a las tradiciones, el sistema patriarcal, la cultura oral y las historias de violencia.

En la segunda sesión, se continuó con esta dinámica de visionados y análisis-debate desde la temática 4 a la 7 y, al final, se realizó una actividad práctica con la herramienta de Zoom Rooms. El fragmento para el análisis de las herramientas de lenguaje cinematográfico, el tratamiento poético, contextos, discursos y temáticas principales por grupos fueron 4 minutos del documental *Diario Argentino* (2006) de Lupe Pérez García, su largometraje ópera prima que consolidó su carrera como directora, ganando el Prix du Jeune Public en el festival Visions de Réel en Suiza y la Mención Especial del Jurado en el Festival Alcances de Cádiz.

Análisis de los resultados de la evaluación

Tras la celebración del taller se envió un cuestionario de evaluación para el que fue elegida la herramienta Google Forms. De las 24 inscripciones iniciales se emitieron 18 certificados de asistencia a las 4 horas del workshop, para cuya contabilización se consultó el registro de

la aplicación Zoom. Se entregó certificado a los asistentes que estuvieran conectados como mínimo más de 50 minutos en ambas sesiones. Estas 18 personas que asistieron activamente al taller completaron el formulario de evaluación. Este fue diseñado con dos objetivos, por un lado, recoger aspectos cuantitativos de los perfiles de asistencia y, por el otro, su valoración sobre los contenidos y la organización del taller y, especialmente, los aspectos por mejorar y dónde les hubiera gustado una mayor profundización.

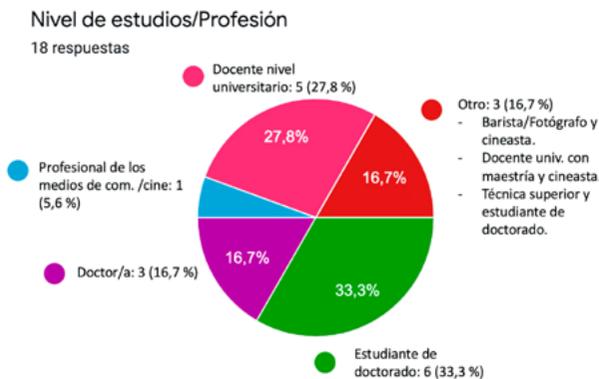
La primera parte del cuestionario permitió conocer que el taller contó con la asistencia de 2 personas de nacionalidad colombiana, 2 de México, una de Panamá, 9 de España, una de Italia y 3 personas con doble nacionalidad, una de ellas española y canadiense y dos española y cubana. Han sido 5 nacionalidades diferentes y 2 dobles nacionalidades, lo que demuestra que la formación académica online atrae a personas de geografías distintas y es capaz de convocarlas en torno a diálogos teórico-prácticos sobre el arte y la sociedad. Además, esta fase de evaluación está conectada con la fase inicial de difusión y diseño del taller, ya que se tuvo en cuenta el carácter internacional al compartir información y contenidos con una orientación transmedia a través de Instagram, Twitter, Youtube y el correo electrónico. Se estableció un horario de las 17h a las 19h en España para que los países de Latinoamérica y Estados Unidos pudieran seguirlo por la mañana. La actividad contó con 13 mujeres asistentes y 5 hombres, con un predominio de la franja de los 29 a los 38 años –un 44,4%, 8 personas– y de los 39 a los 48 años –un 33,3%,– 6 personas.

En cuanto al nivel de estudios o la profesión, es interesante destacar que el taller atrajo la atención de un alto porcentaje de doctores, un total de 8 personas, entre las que 5 de ellas se clasificaron como docentes en la universidad. Los estudiantes de doctorado ocuparon un

33%, 6 personas, del porcentaje de asistencia. Un 16,7% correspondió a 3 asistentes con perfiles distintos: un barista y profesional del cine y la fotografía, un docente universitario con nivel de estudios de maestría y cineasta y, por último, una técnica superior de calidad y estudiante de doctorado en Ciencia y Tecnología Agroalimentaria. Por último, solo una persona se clasificó en exclusiva como profesional de los medios de comunicación y cine, aunque dos de los tres asistentes con perfiles híbridos también eran fotógrafos y cineastas.

Un aspecto que se consideró importante para una evaluación efectiva de la actividad fue la adecuación del tiempo y número de sesiones con los contenidos, a lo que un 88,9% de los asistentes contestó que le gustaría que el taller hubiera contado con más sesiones y un 100% respondió afirmativamente a la pregunta de si asistiría a nuevos talleres de ampliación o profundización.

Figura 5: Nivel de estudios profesión de los 18 asistentes al Workshop El documental contemporáneo dirigido por mujeres.



Fuente: Elaboración propia con la herramienta de gráficos de Google Forms.

La segunda parte del cuestionario, orientada a la recogida de testimonios de valoración de la actividad, ha sido motivada por el carácter de diálogo abierto que predominó durante las sesiones y enriquecida posteriormente gracias al compromiso demostrado por parte de los asis-

tentes. La empatía que el público experimentó respecto a los protagonistas de estas películas, estará relacionada a su vez con la empatía que cada directora sintió por las personas que decidió retratar. "A su empatía con estos personajes se suma la nuestra hacia ella, creándose un flujo comunicativo de ida y vuelta, de identificaciones y de reflexiones sobre el pasado para comprender mejor el presente" (Pérez Nieto, p. 221).

Se ha utilizado la opción de respuesta abierta en Google Forms en sus dos modalidades: respuesta larga o párrafo y respuesta corta para puntualizaciones. Un ejemplo de ello es la siguiente pregunta: "¿Ha descubierto directoras que no conocía?" para cuya respuesta fue habilitado un marcador doble cerrado Sí o No, pero a continuación, en una respuesta abierta de texto corto se lee "Si la respuesta es afirmativa, ¿cuál o cuáles de ellas?" es, por lo tanto, una puntualización de la primera. Un 83,3% descubrió directoras que no conocía frente a un 16,7% que ya estaba familiarizado con el objeto de estudio. Entre las preguntas con texto habilitado para respuesta larga o párrafo, puede destacarse una amplia participación en tres de ellas. En primer lugar, "Una vez finalizado el taller, ¿ha correspondido a lo que esperaba?". Un 100% de las respuestas han sido afirmativas, con ejemplos como: "Ha superado mis expectativas, fue muy didáctico en la primera sesión y fantástica la oportunidad de debate en la segunda" y "Sí, completamente. Se abordó el objeto de estudio y los casos concretos. La muestra corresponde a los objetivos de la investigación expuesta de manera brillante". Algunas han incluido puntualizaciones: "Sí, aunque los documentales me han impactado" y "Sí, una gran parte de las expectativas".

La segunda pregunta especialmente importante en el cuestionario es la siguiente: "¿Considera que los contenidos impartidos, así como el material entregado puede serle de utilidad en algún ámbito de su profesión o estudios? Sí/No. ¿En cuál?". Entre las respuestas, predominó la intención de aplicar los contenidos impartidos en las clases de aquellos asistentes que trabajan en el ámbito docente: "Sí, en mis clases, de

hecho, ya he comentado algunas cuestiones” o “Sí, proporcionaron información sobre las directoras revisadas en el taller y compartieron las diapositivas. La información es de mi interés para el desarrollo de mis actividades laborales y académicas”. También hubo respuestas referidas específicamente a la investigación: “Sí, sobre todo en el Proyecto de Investigación en Educación que tenemos concedido por la universidad” y “Sí para futuros libros”. Las y los asistentes estudiantes de doctorado manifestaron en sus respuestas la aplicación de los contenidos en el taller con ejemplos como: “Sí, para mi tesis doctoral en las formas de producción audiovisual por mujeres en Latinoamérica”. Otras respuestas fueron dirigidas a un ámbito más íntimo de crecimiento personal: “Sí, expande mi universo audiovisual y desafía mi realidad al plantear temas que no me son familiares. Contribuye a la generación de ideas e incita a la creación audiovisual” y “Sí, me es útil agitar el pensamiento crítico y reflexivo”.

En tercer lugar, ante la pregunta “¿Hay algún tema que considere que hemos dejado fuera y que le gustaría que hubiésemos abordado?”, hubo propuestas que, junto con el interés manifestado por los asistentes en un mayor número de sesiones –88,9%, 16 personas– y en futuros talleres de ampliación –100%– corrobora el éxito de este tipo de actividades académicas adaptadas al entorno digital. Entre las respuestas se encuentran enfoques diversos: “Mujeres migrantes”, “Mujeres en la ciencia” y “Prostitución y objetificación de la mujer”. También se pidió “profundizar en el documental desde las teorías feministas” y abordar “la creación de una cultura andrógina en la que se integren aportaciones femeninas y masculinas”.

Conclusiones

Para Pilar Carrera y Jenaro Talens, el documental no se define por la referencia a la realidad, sino por un “«efecto referencial», que resulta útil como instrumento analítico” (2018, p. 50). La tradición académica de estudio del documental en relación con la realidad va

quedando atrás, mientras se imponen nuevos enfoques transversales, rizomáticos, tomando el concepto de Gilles Deleuze y Félix Guattari, (1977). Uno de los motivos principales por el que las películas siguen siendo categorizadas como un documental o una ficción es evidentemente comercial Mínguez, 2015, p. 127. La cineasta Carolina Astudillo prefiere definir documental haciendo referencia al “*point de vue documenté*” que Jean Vigo defendió en su película *À propos de Nice* (comunicación personal, 13 de enero 2021). La reproducción de un sistema sin un centro, no jerárquico, es análoga a las formas de conocimiento que se han desarrollado en las últimas décadas, impulsadas por la creación de redes gracias a las nuevas tecnologías. Se hacen necesarios enfoques de análisis que intenten tomar distancia con el objeto para analizar la obra como parte de un fenómeno más amplio, donde la herencia cultural de las directoras sea inseparable del resultado de sus películas, con especial importancia en los países de Latinoamérica.

La metodología para el diseño de este workshop ha sido evaluada por los asistentes con resultados muy positivos: 9 personas la calificaron como *excelente*, 5 como *muy buena*, 3 como *satisfactoria* y 1 como *media*. Sobre la bibliografía empleada, un 66,6%, 12 personas, la indicaron como *excelente*, 2 como *muy buena*, 3 personas la consideraron *satisfactoria* y 1 de *nivel medio*. A continuación, la terminología de análisis empleada solo ha recibido las valoraciones de *satisfactoria*, *muy buena* y *excelente*, destacando esta última con también un 66,6% de las respuestas. La variedad de títulos y directoras ha tenido exactamente la misma puntuación que la anterior. El fragmento elegido para el ejercicio de análisis de la película *Diario Argentino* (2006) de Lupe Pérez García, ha sido considerado por 11 personas como *excelente*, por 2 como *muy bueno* y por 5 como *satisfactorio*. Los aspectos peor calificados han sido los de Duración de las sesiones y Número de sesiones. Si bien la duración tiene una media de calificación positiva, ha disminuido significativamente el número de personas que la consideran *excelente*, 9 asis-

tentes o un 50%, 4 la han señalado como *muy buena* y 5 como *satisfactoria*. Sobre el número de sesiones, un 38,8% ha marcado la opción de *excelente*, 22,2% *muy buena*, 27,7% *satisfactoria* e incluso 11,1%, 2 personas la han considerado *media*.

Puede concluirse que las 4 horas del taller no han sido suficientes para cubrir las necesidades de los asistentes, por lo tanto, se plantean futuras experiencias académicas que aborden manifestaciones contemporáneas del documental y el cine-ensayo iberoamericano con un número mayor de sesiones. En primer lugar, esto permitirá el aporte a un marco teórico más detallado, en segundo lugar, profundizar en los análisis concretos de las películas y mostrar más directoras y más títulos y, por último, dar lugar a debates sin restricciones de tiempo. Entre las valoraciones finales aportadas por escrito al término del cuestionario de evaluación destacan las palabras "interesante", "necesario", "pertinente" y "experiencia", y frases como "Me ha permitido apreciar velocidades distintas en la historia de las mujeres" y "Una ocasión de aprendizaje única". Desde las primeras fases del diseño del Workshop El documental contemporáneo dirigido por mujeres. Tendiendo puentes entre Latinoamérica y España, se ha pretendido aunar el análisis fílmico riguroso y las herramientas académicas aplicadas al cine documental. Esta ha sido una experiencia pedagógica de acercamiento a un objeto de estudio cuyas metodologías son abordables solo desde la empatía y la sensibilidad.

Referencias

- Alter, N. (1996). The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's "Images of the World and the Inscription of War". *New German Critique*, (68), 165-192. <https://doi.org/10.2307/3108669>
- Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film. A very short introduction*. Oxford University Press.
- Bruzzi, S. (2000). *New Documentary: A Critical Introduction*. Routledge.
- Cabrera, L. (2020). Efectos del coronavirus en el sistema de enseñanza: aumenta la desigualdad de oportunidades educativas en España. *Revista de Sociología de la Educación-RASE*, 13(2), 114-139. <https://doi.org/10.7203/RASE.13.2.17125>
- Cantó, P. (2018). Los hilanderos de Twitter: 11 cuentas que nos descubren historias tuit a tuit. *El País, Verne*. https://verne.elpais.com/verne/2018/02/13/articulo/1518524384_396813.html
- Carrera, P. y Talens, J. (2018). *El relato documental: efectos de sentido y modos de recepción*. Ediciones Cátedra.
- Casetti, F. (2005). *Teorías del cine, 1945-1990*. Ediciones Cátedra.
- Cook, P. y Johnston, C. (1988). The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh. En Penley, C. (Ed.), *Feminism and Film Theory* (pp. 25-35). Routledge y BFI Publishing.
- Corner, J. (1996). *The art of record. A critical introduction to documentary*. Manchester University Press.
- De Lara, M. del C. (2019). El cine documental hecho por mujeres. *Fonseca, Journal of Communication* (18), 13-23. <https://doi.org/10.14201/fjc2019181323>
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1977). *Rizoma*. Pre-Textos.
- Erens, P. (1988). Women's Documentary Filmmaking: The Personal is Political. En Rosenthal, A. y J. Corner (Ed.), *New Challenges for Documentary* (pp. 554-565). University of California Press.
- Grant, B. K. y Sloniowski, J. (Eds.) (1998). *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*. Wayne State University Press.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Ediciones Paidós.
- Johnston, C. (1973). Women's Cinema as Counter Cinema. En *Notes on Women's Cinema* (pp. 24-31). Society for Education in Film and Television.
- Kaplan, A. (1988). Theories and Strategies of the Feminist Documentary. En Rosenthal, A. (Ed.), *New Challenges for Documentary* (pp. 78-102). University of California Press.
- Konrad, A. (2021, 7 de abril). Canva logra valuación de US\$ 15.000 millones, convirtiéndose a sus cofundadores en multimillonarios. *Forbes Colombia*. <https://bit.ly/3vMEfaa>
- Mínguez Arranz, N. (2015). Ficción y no ficción en la cultura audiovisual digital. *Telos*, (99), 126-134. <https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero099/ficcion-y-no-ficcion-en-la-cultura-audiovisual-digital/>
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En Braudy, L. y Cohen, M. (Eds.), *Film Theory and Criticism* (7th ed., pp. 711-722). Oxford University Press.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.
- Pérez Nieto, E. (2021). La voz en los ensayos audiovisuales de Carolina Astudillo. Análisis de El Gran Vuelo (2014) y Ainhoa, yo no soy esa (2018) a partir del esquema comunicativo de Julia Kristeva. *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinaria de Estudios de Comunicación y Ciencias Sociales*, (32), 207-224. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n32a10>
- Pérez López, E., Vázquez Atochero, A. y Cambero Rivero, S. (2021). Educación a distancia en tiempos de COVID-19: Análisis desde la perspectiva de los estudiantes universitarios. *RIED-Revista Iberoamericana de Educación a Distancia*, 24(1), 331-350. <https://doi.org/10.5944/ried.24.1.27855>

Renov, M. (Ed.) (1993). *Theorizing Documentary*. Routledge.

Rosenthal, A. (1988). When the Mountains Tremble. An Interview with Pamela Yates. En Rosenthal, A. y J. Corner (Ed.), *New Challenges for Documentary* (pp. 542-553). University of California Press.

Ruby, J. (1988). The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film. En Rosenthal, A. y J. Corner (Ed.). *New Challenges for Documentary* (pp. 64-77). University of California Press.

Vicentini, I. C. (2020). *La educación superior en tiempos de COVID-19. Aportes de la Segunda Reunión del Diálogo Virtual con Rectores de Universidades Líderes de América Latina*. Banco Interamericano de Desarrollo [BID] y Universia Banco Santander. <https://bit.ly/3nrDTCS>

Zurián Hernández, F. y Herrero Jiménez, B. (2014, noviembre). Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual. Monográfico: Feminismo, estudios sobre mujeres y cultura audiovisual. *Área Abierta*, 14(3), 5-21. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357

Agradecimientos

La redacción de este texto ha contado con el apoyo económico de una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU), concedida por el Ministerio de Universidades, Gobierno de España.

La autora agradece con cariño la colaboración de Sara Manuela Duque García, maestra en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM) y becaria del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México.