

**Comunicación y género**

ISSN: 2605-1982

<http://dx.doi.org/10.5209/CGEN.62673>EDICIONES  
COMPLUTENSE

## El acceso a la formación especializada de las documentalistas en América Latina. Análisis de su evolución como explicación de un cambio de paradigma

Pablo Calvo de Castro<sup>1</sup>

**Resumen.** El presente trabajo plantea un análisis acerca del acceso a la formación en facultades y escuelas de cine de las mujeres documentalistas en América Latina a lo largo de la historia. Si bien se destilan resultados extraídos de un estudio transversal sobre el cine documental a nivel general en la región, se analiza una variable concreta para observar cómo esta influye en el aumento de la presencia de mujeres en el desempeño de roles de dirección y realización en las últimas décadas. Con este planteamiento se abre un campo de estudio apasionante en el que ver cómo este hecho afecta a la generación de discursos femeninos y feministas dentro de un ámbito de creación que tiene en la denuncia social y la lucha contra la desigualdad sus principales motivaciones.

**Palabras clave:** Cine documental; América Latina; mujer; formación superior.

### [en] Access to specialized training for documentalists in Latin America. Analysis of its evolution as an explanation of a paradigm shift

**Abstract.** This work analyses the historical access of female documentary filmmakers to higher education and film schools in Latin America. Data are extracted from a cross-sectional study of documentary filmmaking in the region, with an emphasis on the influence of regional film schools on the increase in numbers of female documentary directors in the last decades. This approach opens up an exciting field of study in which access to high education affects the emergence of feminine and feminist discourses, within a creative sphere ignited by a constant fight against inequality, and the need for investigating critical issues facing our world.

**Keywords:** Documentary cinema; Latin America; woman; higher education.

Sumario: 1. Introducción. 2. Objetivos e hipótesis. 3. Revisión del estado de la cuestión. 4. Metodología. 5. Resultados. 6. Conclusión.

**Cómo citar:** Calvo de Castro, P. (2018). El acceso a la formación especializada de las documentalistas en América Latina. Análisis de su evolución como explicación de un cambio de paradigma. *Revista Comunicación y género*, 2 (1) 2018, 161-171.

<sup>1</sup> Universidad de Medellín. Grupo ECA (Estudios de Cultura Audiovisual).  
E-mail: pcalvo@udem.edu.co

## 1. Introducción

El cine, como muchos ámbitos de la creación artística, se ha visto afectado tradicionalmente por la desigualdad de oportunidades por razón de género en un contexto mayoritariamente dominado por el discurso patriarcal (Bernárdez-Rodal y Padilla-Castillo, 2018: 1249).

Si bien esto ha ocurrido en todos los sectores de la producción cinematográfica, el presente artículo pone la mirada en la realización documental conectada a un ámbito geográfico y cultural con particularidades específicas como es el latinoamericano. Ciertamente no podemos hablar de un cine documental latinoamericano a lo largo de toda la historia del género, pero sí afirmar que existen una serie de rasgos comunes derivados de este contexto de producción que han modelado el discurso y han condicionado intensamente las oportunidades para desarrollar proyectos documentales.

Los resultados plasmados en el presente texto se destilan de un estudio que no pretende establecer afirmaciones categóricas sobre el tema tratado, pero sí arrojar luz sobre una tendencia llamativa en la deriva que ha tomado la producción documental en lo que se refiere a la presencia de mujeres en la dirección y realización de proyectos.

Teniendo en cuenta que no se han analizado todas las propuestas documentales ni se ha diseñado una muestra *ad-hoc* que observe la producción desarrollada específicamente por mujeres, los títulos analizados parten de un muestreo transversal en base a criterios de proporcionalidad en cuanto al volumen de producción de cada país y época concreta, sin que haya habido una distinción específica por razón de género. Con esta estrategia, pretendemos integrar la perspectiva de género dentro del análisis de la evolución histórica del cine documental en América Latina sin aislarla del contexto general. Es cierto que tomamos este camino conscientes de que existe una necesidad perentoria de visibilizar -mediante la discriminación positiva- el trabajo de las mujeres documentalistas en tanto ha sido ensombrecido en las revisiones de la historia del cine realizadas a lo largo de la historia, pero también es oportuno, en este caso concreto, integrar el estudio en el contexto general ya que el avance de los centros de educación superior vinculados a la cinematografía y el audiovisual no establece una distinción por razón de género, pero influye de forma significativa en la presencia del colectivo de mujeres realizadoras.

Con este planteamiento de partida, tratamos de establecer un punto de referencia a partir del que se pueda definir la modulación de los discursos de las cinematografías documentales nacionales de la región. Si bien desentrañar las particularidades de este discurso será objeto de futuras investigaciones, es interesante observar la influencia del aumento de las oportunidades de formación específica en la región vinculadas al incremento del número de mujeres realizadoras, así como su trascendencia en un contexto cada vez más democrático para el desarrollo de proyectos filmicos documentales.

## 2. Objetivos e hipótesis

La investigación, cuyos resultados forman parte del presente texto, parte de un objetivo general a partir del que se hace imprescindible considerar el papel del colectivo

de mujeres realizadoras estableciendo cuál ha sido su evolución en la historia del cine documental en América Latina desde los comienzos hasta la época actual, en un contexto especialmente marcado por el machismo general de muchas de las sociedades latinoamericanas (Cedeño, 2014: 173) y dentro de un colectivo profesional intensamente dominado por la presencia masculina, sobre todo en lo que se refiere a los puestos de dirección y realización.

A partir de esa premisa se define un objetivo específico, mediante el cual se pretende dilucidar en qué medida la evolución de las estructuras institucionales de educación superior vinculadas a la comunicación y a la creación cinematográfica han condicionado la visibilidad de estas cineastas latinoamericanas, teniendo en cuenta que parten de una situación de desigualdad marcada por el machismo estructural de la región (Felitti, K. y Rizzotti, 2016: 25).

Se plantea así una hipótesis central de investigación: las mujeres realizadoras de cine documental en América Latina juegan un papel fundamental en la evolución del género en tanto en las últimas cuatro décadas parecen haber incrementado exponencialmente su presencia y relevancia dentro de las distintas cinematografías de la región, hecho favorecido por la democratización en las oportunidades de formación específica, contribuyendo de manera crucial a la consolidación de un género cinematográfico maduro y comprometido con la sociedad que documenta.

### 3. Revisión del estado de la cuestión

Analizar la presencia de la mujer en el cine, sea cual sea el enfoque, implica la consideración de una serie de rasgos comunes en cualquier ámbito social y más concretamente cuando situamos la mirada en la creación artística. Partimos de un contexto comunicacional en el que el lenguaje patriarcal domina todos los ámbitos de la sociedad. Ya en la década de los setenta, autoras como Laura Mulvey (1975) analizaron la relación medial entre la obra cinematográfica y el espectador, en tanto esa decodificación del mensaje que lleva a cabo el público está influida por un discurso construido a partir de un lenguaje patriarcal. Con esta premisa de partida, desarrollada a partir de las primeras teorías feministas, Sharon Lin Tay (2009) añade que se establecen una serie de relaciones de poder -que generan vínculos de dominación y subordinación- que amplían la reflexión teórica sobre la forma en la que la situación de privilegio del género masculino influye no solo en cuestiones de género sino también en otras vinculadas al estrato social o la identidad racial.

En lo relativo a la presencia femenina en el ámbito de la creación cinematográfica y más concretamente tras las cámaras, “la mujer, desde los comienzos de la experimentación con la materia filmica, ha ocupado un lugar céntrico en el mundo de la producción cinematográfica” (Everly, 2016: 179) y buena prueba de ello son la gran cantidad de directoras y realizadoras trascendentes que aparecen en las monografías sobre la historia del cine -aunque estén representadas de manera marginal- y en las compilaciones que se están desarrollando desde muy diversos enfoques teóricos -que buscan la visibilización del colectivo- en los últimos años. En el contexto latinoamericano, pioneras como Alicia Armstrong de Vicuña y Rosario Rodríguez de la Serna en Chile, Josefina Emilia Saleny en Argentina, Carmen Santos en Brasil, las hermanas Ehlers, Mimi Derba, Elena Sánchez Valenzuela y Cándida Beltrán Rendón

en México (Torres San Martín, 2013), por citar solo algunas figuras representativas, forman parte de ese colectivo condenado al ostracismo en el momento en el que “el cine dejó de ser un pasatiempo para los artistas y se convirtió en un negocio de enorme potencial económico” (Everly, 2016: 179) solo unos años después de su aparición como invento técnico.

Si bien autoras como Kathryn Everly (2016) abordan el papel de la mujer dentro del cine desde una doble perspectiva en la que se analiza su rol como productora de imágenes pero también como producto en tanto es representada ante las cámaras a través del prisma de “una sociedad patriarcal en la que lo masculino domina la producción económica y cultural” (Everly, 2016: 181), en el presente trabajo preferimos circunscribirnos al análisis de la figura de la mujer en el desempeño del primer rol planteado, pero sin dejar de lado ese contexto dominado intensamente por los hombres, para observar cómo factores coyunturales, en concreto el aumento de las posibilidades de formación, influyen de manera directa en la visibilización de las cineastas en el contexto del documental en América Latina.

Dentro del binomio documental-mujer que planteamos, realizadoras como Teresa Mendicutti reivindican el papel de la mujer asumiendo un rol protagónico dentro de la creación cinematográfica en tanto “el cine, territorio tradicional y fundamentalmente masculino, se ha visto [...] enriquecido por la presencia femenina” (Iglesias y Fregoso, 1998: 15). A partir de este planteamiento, Mendicutti añade que “a la hora de hacer una película sí existe una gran diferencia entre el punto de vista de un hombre y el de una mujer, independientemente de que su visión sea femenina o feminista” (Iglesias y Fregoso, 1998: 16). Siguiendo el razonamiento de Mendicutti, las aportaciones de las cineastas, si bien en todo caso complementan un punto de vista mayoritariamente dominado por los hombres, enriquecen además la construcción de la identidad de las diversas cinematografías latinoamericanas. Pero observamos cómo existe una disonancia evidente en cuanto a la trascendencia de esas aportaciones y la visibilidad que se les da tanto desde el punto de vista cinematográfico como desde el de la divulgación en los diversos foros de la investigación sobre historia del cine.

En lo concerniente al contexto social y creativo en que los y las documentalistas han venido desarrollando sus trabajos cinematográficos en América Latina, la escasez de recursos ha sido la norma (King, 1994: 107) implicando el empleo de equipamiento técnico poco costoso por parte de un reducido equipo humano (Cavalcanti Tedesco y Nuñez, 2014: 36). Además, las oportunidades de formación superior vinculada al cine o a la comunicación en la región han sido escasas o simplemente inexistentes en esas primeras décadas de desarrollo de la cinematografía a nivel mundial. Destacan algunas propuestas en las décadas de los cincuenta y sesenta como la de la Universidad de Chile y su Centro para el Cine Experimental impulsado por Sergio Bravo (King, 1994: 240), el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) fundado en 1959 por Julio García Espinosa y dirigido por Alfredo Guevara (Mraz, 1990: 131), en el que se formaron y desarrollaron sus trabajos la mayoría de los cineastas cubanos de la época, hasta la creación en 1986 de la Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV) en San Antonio de los Baños. En este sentido, es necesario destacar la paradoja planteada por Danae C. Diéguez (2012: 151) cuando afirma que, en Cuba, el gobierno revolucionario “enfatisa el acceso de las mujeres al espacio público, como una revolución dentro de la Revolución, mientras que [...] el mundo cinematográfico [...] enmarca a las mujeres en especialidades que tradi-

cionalmente habían ejercido: maquillaje, vestuario actuación y edición”. Teniendo en cuenta que Cuba fue uno de los países que se quisieron situar a la vanguardia del progresismo asumiendo el modelo socialista en 1959, en el ámbito concreto que planteamos en el presente trabajo se observa cómo tampoco en cinematografías de países que experimentaron un viraje hacia la izquierda se produce una verdadera igualdad de oportunidades y una distribución de roles paritaria dentro del colectivo cinematográfico.

Con una oferta reducida y que en muchas ocasiones ve truncada su continuidad por la inestabilidad que asola muchos países de la región en forma de golpes militares y feroces dictaduras, muchas de las documentalistas de este periodo se ven obligadas a viajar fuera de la región para encontrar escuelas de formación de referencia como el Centro Sperimentale di Cinematografia en Roma -inaugurado en 1935-, que durante la década de los cincuenta impulsó el desarrollo del neorrealismo como corriente expresiva. Este hecho tuvo gran incidencia en toda una generación de cineastas en tanto había una motivación por abordar la realidad desde una óptica social e “influyó de modo determinante en los proyectos colectivos de los nuevos cines que proliferaron en el subcontinente hacia los 60, con precedentes destacados en *Tire die* (1960) y *Los inundados* (1962)” (Ruso, 1998: 35).

La llegada de la tecnología de vídeo a finales de la década de los ochenta materializa un punto de inflexión en la evolución del cine documental en América Latina. Esta novedad técnica redujo los costes de producción respecto al celuloide (Paranaguá, 2003: 15), simplificó los procesos de registro de la realidad y junto a “los cambios socioculturales y políticos de finales de la década de 1990 aumentó la participación femenina en el cine y se renovó el discurso feminista” (Torres San Martín, 2014: 25). La misma autora define el contexto en el que se desenvuelven las realizadoras de cine documental en América Latina como un lugar dotado de gran “diversidad temática, narrativa y estética, en el que encontramos un repertorio de evidencias sobre los lugares de desencuentro y desigualdad que distinguen el devenir actual de América Latina” (Torres San Martín, 2014: 33). Este ecosistema tan proclive para la creación documental tiene su eclosión a comienzos del s. XXI cuando la llegada de los medios digitales provoca un nuevo punto de inflexión en la evolución del género en la región, contribuyendo a una verdadera democratización del género (Lie y Piedras, 2014: 72).

#### 4. Metodología

El presente artículo pretende hacer patente la intensa vinculación entre las posibilidades de formación de las cineastas y la generación de un determinado estilo discursivo en el documental latinoamericano realizado por mujeres a lo largo de la historia. Para ello, teniendo en cuenta que el diseño metodológico mediante el que se obtienen los resultados plasmados en este texto forma parte de un estudio transversal que analiza la evolución de la presencia de las mujeres en el cine documental en América Latina, se plantea una metodología de análisis que incluye la selección de una muestra representativa de títulos y la elaboración de una ficha de análisis específica con la que sistematizar la obtención de los resultados. Pero antes de realizar la descripción de los criterios para la selección de la muestra es necesaria una puntualización impor-

tante. Si bien se tiene en cuenta la obra filmica como unidad de análisis, cada título atesora una autoría -individual o colectiva- que implica una revisión de la trayectoria de cada realizadora, a partir de la que poder obtener información relevante en cuanto a la aportación al contexto de producción en el que desarrollan sus trabajos.

Tomando en cuenta esa consideración inicial, se llevó a cabo una selección de cien títulos representativos del cine documental en la región en un periodo comprendido entre 1921 y 2014. Respecto a los criterios para la selección de la muestra, además de las aportaciones realizadas por autores como Jorge Ruffinelli (2012), Paulo Antonio Paranaguá (2003) y Julianne Burton (1990) en sus monografías sobre la historia del cine documental en América Latina, se tuvo en cuenta como principal factor el de la representatividad de títulos en base al volumen general de producción cinematográfica de los distintos países de la región. Estos mantienen un distinto grado de intensidad y cantidad (Caballero, 2006: 16) generando cinematografías nacionales que se mueven a distintas velocidades en cuanto a la producción documental se refiere. Este ítem se combina con el factor temporal, observando la presencia de un determinado número de títulos en función del periodo de producción, ya que los datos generales aportan una intensificación de las producciones documentales desde los orígenes del cine hasta la actualidad (Caballero, 2006: 16), pasando por los distintos momentos de ruptura -como la llegada del sonido, el surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, la irrupción de la tecnología de vídeo (Díaz López, et al, 2004: 85) o la implantación, con la llegada del s. XXI, de las herramientas digitales tanto en el registro de imágenes como en la edición y la postproducción (Torres San Martín, 2014: 25).

A partir de estos dos factores de referencia se realizó una preselección de 172 títulos que, una vez aplicados criterios como el acceso y la disponibilidad de estos, pasa a 112. Utilizando un reparto proporcional en cuanto a la fecha y nacionalidad de producción, una tercera selección definió una muestra final de 100 títulos.

Para la obtención de los datos se elaboró una ficha de análisis *ad-hoc*, dada la escasez de herramientas metodológicas específicamente vinculadas al cine documental. Además, teniendo en cuenta que, desde un enfoque puramente cualitativo, se debía atender a una serie de particularidades vinculadas a los aspectos formales y contextuales de cada película, se hacía imprescindible generar una herramienta analítica que permitiera identificar rasgos concretos de estos elementos. Las herramientas de trabajo utilizadas fueron el análisis filmico, el análisis histórico y contextual, el *decoupage* de los aspectos formales y el análisis narrativo (Flick, 2002: 226-227) mediante las propuestas metodológicas de Gómez Tarín (2006 y 2011), Montiel (2002), Bordwell, Staiger y Thompson (1997), Martínez-Salanova Sánchez (2003), Cerdán Los Arcos (2015) o Gutiérrez San Miguel (2006, 2015) entre otros.

Así, la ficha de análisis contiene ítems específicos dedicados a la identificación de elementos formales con “el rigor académico que implica la forma y, a su vez, una apuesta interpretativa siempre consciente de sus límites” (Rodríguez Serrano, 2017: 15) en tanto “ese conjunto de significantes (imágenes y su disposición, palabras pronunciadas, sonidos escuchados)” (Metz, 2002: 110) incluye a veces el abordaje de significados y matiza la manera en la que el documentalista configura el discurso, asume una postura determinada y representa, en definitiva, la realidad documentada. La ficha incluye también apartados relativos al análisis del contexto de producción y al contexto argumental concreto de la película analizada, datos que, confrontados con la trayectoria biográfica y filmográfica de cada cineasta, permiten extraer las conclusiones que conforman el presente trabajo.

## 5. Resultados

Tras la sistematización de la información derivada del análisis de cada título seleccionado, de las 100 películas que forman parte de la muestra se observa que en tan solo 25 aparece una mujer como directora o codirectora. Si bien hay verdaderas pioneras que ya en los inicios del cine produjeron numerosos títulos, teniendo en cuenta un análisis global que abarca prácticamente un siglo de historia, aparecen infrarrepresentadas o directamente eclipsadas por otros directores. En la muestra analizada hay que esperar hasta que Carmen Toscano realice *Memorias de un mexicano* (1950), película que inicia el análisis de los títulos dirigidos o codirigidos por mujeres hasta 2014.

La tendencia general indica que hay un primer momento en el que la formación básica es adquirida en el país de origen para ser complementada después en el extranjero. Casos ilustrativos de esta afirmación son los de Margot Benacerraf y Gabriela Samper. La primera logra una beca para la New School of Social Research de Nueva York, donde comienza a interesarse por el cine y en 1949 comienza sus estudios de cinematografía en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París (de la Vega-Hurtado, 1992: 22), creado tras la Segunda Guerra Mundial. Gabriela Samper estudia en Estados Unidos Filosofía y Letras en la Universidad de Columbia (Torres San Martín, 2015: 160).

En este primer periodo del desarrollo de las escuelas de cine, documentalistas tan relevantes en la región como Marta Rodríguez y Carmen Guarini estudian junto a Jean Rouch en Francia (Ruffinelli, 2016: 85 y Guarini, 2002: 113). Por su parte, Mari Carmen de Lara complementa su formación en el Instituto de Cine de Moscú (Torres San Martín, 2003: 391).

Ya en las décadas de los sesenta y setenta comienza la consolidación de escuelas de cine de referencia en Latinoamérica, como la de la Universidad de Chile, donde acude Angelina Vázquez en los años setenta. La semilla florece en los años siguientes, con instituciones de referencia como la Escuela de Cine CERC –en la actualidad ENERC– dependiente del Instituto Nacional de Cine –hoy INCAA– en Argentina, donde estudia Ana Poliak a comienzos de los ochenta; la Fundación Universidad del Cine (FUC), también en Argentina, en la que cursa sus estudios Albertina Carri en los noventa; el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Autónoma en México, donde se forman Alejandra Islas en los ochenta y María Inés Roqué en los noventa; la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba, donde acuden documentalistas tan relevantes como Lorena Muñoz (Bellingeri Visciarelli, 2017: 158), Patricia Ortega (Ortega, 2009: 11), Susana Barriga y Renate Costa (Acevedo, 2011); y la Universidad Católica de Río de Janeiro, donde estudia Helena Solberg (Tavares, 2014: 38).

A partir de la década de los noventa se intensifica la formación antropológica de las realizadoras, como en el caso de la mencionada Carmen Guarini o el de Mariana Arruti, que en 1996 se incorpora como docente a la Universidad de Buenos Aires especializándose en la investigación relacionada con el cine documental vinculado a los derechos humanos y la recuperación de la memoria histórica (Bolcatto, 2014: 17) continuando la senda de trabajo desarrollada por cineastas como Marta Rodríguez, que junto a Jorge Silva desarrolla una trayectoria cinematográfica siempre vinculada a la desigualdad social, el mundo indígena y la violencia en Colombia (Caicedo, 1999: 407) a través de una mirada modelada por su formación antropológica.

Este tipo de formación es crucial para las documentalistas ya que compone una manera de observar la realidad que les permite trasladarla a proyectos documentales como hace Rodríguez en *Chircales* (1972), *Planas, testimonio de un etnocidio* (1971), *Campesinos* (1976), *La voz de los sobrevivientes* (1980) o *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1982) entre otros títulos.

La amplitud de ofertas y la variedad de perfiles que asumen las cineastas a finales de la década de los noventa introduce una gran diversidad en cuanto a los itinerarios formativos. Son significativos los casos de la brasileña Liliana Sulzbach, que, tras estudiar en su país natal, se traslada a terminar su formación en la Universidad Libre de Berlín a mediados de los noventa (Tomaim, Marconi y Dalenogare, 2013: 140), y el de su compatriota María Augusta Ramos que, tras pasar por París y Londres, estudia en los mismos años dirección y edición en la Academia de Cine y Televisión de Holanda, siendo discípula de Johan van der Keuken (Paranaguá, 2009: 64). También son relevantes los casos de directoras como Yanilú Ojeda -licenciada en Comunicación Social en la Universidad de Zulia (Ojeda, 2010: 8)- o Marília Rocha -máster en Comunicación Social en la Universidade Federal de Minas Gerais (Liébana, 2016)-, que realizan su formación reglada íntegramente en sus respectivos países de origen.

Tras este repaso, se puede concluir que la evolución de la presencia de la mujer tras las cámaras, hasta la fecha, en cuanto a los perfiles formativos, ha pasado por tres momentos fundamentales. Partiendo de una primera formación humanista, ante la falta de instituciones en las que cursar estudios cinematográficos consolidados en la región, varias realizadoras completan su formación cinematográfica en Estados Unidos y Europa para, ya en los setenta y sobre todo a partir de los ochenta, pasar a formarse en escuelas y facultades especializadas en América Latina, sin perjuicio de contribuir a fomentar una constante interconexión del contexto latinoamericano con Europa y Estados Unidos.

## 6. Conclusión

Si bien las realizadoras y directoras documentales han vivido una evolución similar a la de sus homólogos masculinos en cuanto a la formación, las motivaciones y los estilos desarrollados en la cinematografía de América Latina, está claro que parten de una situación de desigualdad acentuada por dos factores fundamentales. En primer lugar, el contexto social latinoamericano introduce en muchas ocasiones un marcado sesgo machista que impide el acceso a las oportunidades en igualdad de condiciones. Por otra parte, el cine, la industria cinematográfica y la dirección, son contextos profesionales fuertemente dominados por los hombres a lo largo de la historia.

Aunque la brecha de desigualdad en América Latina es una lacra que afecta a millones de personas desde hace siglos en la región, el acceso a las oportunidades y la emancipación social de numerosos colectivos ha sufrido una fuerte evolución en las seis últimas décadas. En lo relativo a las realizadoras de cine documental, si bien es cierto que en un primer momento la práctica totalidad de las que consiguen formarse y establecerse como profesionales en el ámbito cinematográfico pertenecen a familias o entornos que cuentan con los recursos suficientes para permitirles estudiar en el extranjero, frente a la gran masa social anónima que debía preocuparse por sobrevivir, este proceso deriva en la época actual en un incremento de las oportunidades

propiciando el aumento del número de mujeres en el ámbito de la producción cinematográfica, lo que es interpretado como una tendencia hacia la equiparación. Por un lado, el desarrollo de la tecnología ha abaratado los costes de producción, pero, sobre todo, el leve desarrollo socioeconómico que han vivido distintos lugares de América Latina, aún con las intensas crisis que han asolado la región en las últimas cinco décadas, ha favorecido la proliferación de una clase media con acceso a la formación y a los recursos y que hoy tiene en su poder un título universitario, obtenido en su país o incluso en una universidad de la región. Ya no es tan necesario acudir a estudiar a Estados Unidos o Europa como lo era en las décadas de los cincuenta y sesenta, y las estancias en el extranjero se convierten en una opción complementaria, pero no indispensable, en muchos casos.

Con todo lo planteado, podemos concluir que el avance general de las sociedades latinoamericanas es el factor estructural que ha permitido la consolidación de instituciones de educación superior, también en el ámbito de la formación cinematográfica, lo que ha favorecido el acceso a la formación de un sector mayor de la población. Esto, unido de forma indisoluble al aumento exponencial de los volúmenes de producción en la región con la llegada del vídeo y sobre todo de los medios digitales, conforma en la actualidad un contexto en el que las mujeres realizadoras, que se forman en la región, encuentran un mayor número de oportunidades, materializadas en una presencia cada vez más intensa de documentalistas con trabajos trascendentes en las cinematografías de cada país. Existe en la actualidad la posibilidad real de observar, a partir de esta certeza, cómo la presencia de mujeres en lo más alto de la jerarquía de la estructura de producción modela un discurso distinto a los manejados en el pasado en las cinematografías documentales latinoamericanas, tradicionalmente dominadas por los hombres. Con esta premisa se plantea la continuación de esta línea de investigación en proyectos futuros.

## 7. Referencias

- Acevedo, A. (2011). Entrevista a Renate Costa. [contenido del blog El pijama de Hepburn]. Recuperado el 20 de septiembre de 2017. Disponible en <https://goo.gl/A9qSRr> [Consulta: 26-09-2018]
- Bellingeri Visciarelli, M. F. (2017). La imagen del tiempo. El patrimonio como indicio histórico. *Revista ph*, 91, 157-159. Disponible en <https://goo.gl/RcFmCT> [Consulta: 26-09-2018]
- Bernárdez-Rodal, A. y Padilla-Castillo, G. (2018). Mujeres cineastas y mujeres representadas en el cine comercial español (2001-2016). *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, 1247-1266. Doi: 10.4185/RLCS-2018-130 [<https://goo.gl/qHxBMK>]
- Bolcatto, A. (2014). Escenarios de conflictividad histórica: la «masacre de Trelew» desde el cine argentino. *Culturas*, 8, 13-32. Disponible en <https://goo.gl/FkBi7t> [Consulta: 26-09-2018]
- Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- Burton, J. (1990). *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburg: PA U. Of Pittsburg.
- Caballero, R. (2006). *Producción, coproducción e intercambio de cine entre España, América Latina y el Caribe. Avances de investigación 5*. Madrid: Fundación Carolina CeALCI.

- Caicedo, A. (1999). Entrevista con Jorge Silva y Marta Rodríguez. En Ospina, L. y Romero Rey, S. (Eds.) *Ojo al Cine*, (pp. 403-414). Bogotá: Editorial Norma.
- Cavalcanti Tedesco, M. y Núñez, F. (2014). Pensar el documental en Latinoamérica: el singular método filmico de Marta Rodríguez y Jorge Silva. *Cine Documental*, 10, 27-44. Disponible en <https://goo.gl/ZQt2BK> [Consulta: 26-09-2018]
- Cedeño, J. (2014). ¿En la barbería no se llora? Los dédalos del género tras la política del espacio. *Cuadernos De Literatura*, 8(15), 168-179. Disponible en <https://goo.gl/3uyuae> [Consulta: 4-12-2018]
- Cerdán Los Arcos, J. (2015). Un lugar ético para las imágenes documentales (en el contexto de las ciencias sociales), en Fernández Guerra, V. (Coord.). *Revisitando el documental; de Flaherty al webdoc*. Cuadernos Artesanos de Comunicación. N. 83. La Laguna (Tenerife): Latina. Disponible en <https://goo.gl/QWM3BR> [Consulta: 26-09-2018]
- De La Vega-Hurtado, M. (1992). Latin American Women Directors. *Review*, 46, 20-25
- Díaz López, M., Ortega, M. L. y Gómez Vaquero, L. (2004). Fromteras, carcomas y vanguardias del documental. *Secuencias: Revista de historia del cine*, 20, 82-86. Disponible en <https://goo.gl/sGnBDi> [Consulta: 26-09-2018]
- Diéguez, D. C. (2012). ¿Ellas miran diferente? Temas y representaciones de las realizadoras en Cuba. *Varia*, 20, 150-162. Disponible en <https://goo.gl/7kTGKp> [Consulta: 26-09-2018]
- Everly, K. (2016). Acercamientos feministas al cine español y latinoamericano: la mujer como producto y productora de imágenes. *Languages, Literatures, and Linguistics*, 19, 179-193. DOI: <https://doi.org/10.1353/hsf.2016.0037> [Consulta: 26-09-2018]
- Felitti, K. y Rizzotti, A. (2016). El “machismo latinoamericano” y sus derivas en la educación internacional: reflexiones de estudiantes estadounidenses en Buenos Aires. *magis, Revista Internacional de Investigación en Educación*, 9(18), 13-28. Doi: 10.11144/Javeriana.m9-18.mlde [Consulta: 4-12-2018]
- Flick, U. (2002). *An introduction to Qualitative Methodology*. Chicago: Markham.
- Gómez Tarín, F. J. (2006). *El Análisis de un texto filmico*. Castellón: Beira Interior.
- Gómez Tarín, F. J. (2011). *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y narración*. Santander: Shangrila.
- Gutiérrez San Miguel, B. (2006). *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen
- Gutiérrez San Miguel, B. (2015). Estudio evolutivo del lenguaje narrativo, desde los primeros documentales a los transmedia. En V. Fernández Guerra (Ed.), *Revisitando el documental; de Flaherty al webdoc*. Cuadernos Artesanos de Comunicación. 83. La Laguna (Tenerife): Latina. Disponible en <https://goo.gl/KiEXWz> [Consulta: 26-09-2018]
- Iglesias, N. y Fregoso, R. L. (1998). *Miradas de mujer: Encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*. Tijuana: Colegio de la Frontera Norte.
- King, J. (1994). *El carrete Mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Lie, N. y Piedras, P. (2014). Identidad y movilidad en el cine documental latinoamericano contemporáneo: *Familia Tipo* (2009) e *Hija* (2011). *Confluencias: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 30 (1), pp. 72-86. doi:10.1353/cnf.2014.0009
- Liébana, R. (2016). Entrevista a Marília Rocha, directora de *Where I Grow Old*. *El Espectador Imaginario*, 71. Disponible en <https://goo.gl/CRe4Ji> [Consulta: 26-09-2018]
- Martínez-Salanova Sánchez, E. (2003). El valor del cine para aprender y enseñar. *Comunicar*, 20, 45-52. Disponible en <https://goo.gl/majEmM> [Consulta: 26-09-2018]
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1969-1972) Volumen 2*. Barcelona: Paidós.

- Montiel, A. (2002). *El desfile y la quietud. Análisis fílmico versus Historia del Cine*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Mraz, J. (1990). Santiago Álvarez: From the dramatic form to Direct Cinema. En Burton, J. (Ed.), *The Social Documentary in Latin América* (pp. 131-149). Pittsburg: PA U. Of Pittsburg.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasures and Narrative Film. *Screen* 16.3: 6-18.
- Ojeda, Y. (2010). "Shawantama'ana" Lugar de Espera. Una lectura desde la Antropología Audiovisual. Trabajo de Grado para optar al título de Magister Scientiarum en Antropología Mención: Social y Cultural. Universidad de Zulia. Disponible en <https://goo.gl/VFU3AM> [Consulta: 26-09-2018]
- Ortega, M. L. (2009). De la certeza a la incertidumbre: collage documental y discurso político en América Latina. En García López, S. y Gómez Vaquero, L. (Eds.), *Piedra papel y tijera: el collage en el cine documental* (pp. 101-138). Madrid: Ocho y Medio. Disponible en <https://goo.gl/riJ9Q5> [Consulta: 26-09-2018]
- Paranaguá, P. A. (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez Serrano, A. (2017). Narrar el tiempo hacia la muerte: análisis fílmico de Gritos y susurros (Ismar Bergman, 1972). *Communication & Society*, 30(3), 13-28. Disponible en <https://goo.gl/Ji4pgW> [Consulta: 26-09-2018]
- Ruffinelli, J. (2012). *América Latina en 130 documentales*. Santiago de Chile: Uqbar Editores.
- Ruso, E. (1998). *Diccionario de Cine*. Barcelona Paidós.
- Tavares, M. (2014). *Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo*. São Paulo: Imprensa Oficial.
- Tay, S. L. (2009). *Women on the Edge: Twelve Political Film Practices*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Tomaim, C., Marconi, D. y Dalenogare, M. (2013). A produção de documentário no Rio Grande do Sul na visão dos realizadores. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, 36 (2), 135-154. Disponible en <https://goo.gl/yA624N> [Consulta: 26-09-2018]
- Torres San Martín, P. (2003). No les pedimos un viaje a la luna (Mari Carmen de Lara, México, 1986). En Paranaguá, P. A. (Ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 391-393). Madrid: Cátedra.
- Torres San Martín, P. (2013). Elena Sánchez Valenzuela. En Gaines, J. Vatsal, R. y Dall'Asta, M. (Eds.) *Women Film Pioneers Project*. Nueva York: Columbia University Libraries Web. Disponible en <https://goo.gl/JFqXsD> [Consulta: 26-09-2018]
- Torres San Martín, P. (2014). Cineastas de América Latina, descatos de una práctica fílmica. *Femmes de cinema*, 22, 24-37. Disponible en <https://goo.gl/JupjZb> [Consulta: 26-09-2018]
- Torres San Martín, P. (2015). Cine latinoamericano de mujeres: memoria e identidad. *Revista de Estudios de Género, La Ventana*, 4, 151-171. Disponible en <https://goo.gl/cEFnrY> [Consulta: 26-09-2018]