

EL TESTIMONIO EN EL DOCUMENTAL ESPAÑOL DIRIGIDO POR MUJERES SOBRE VIOLENCIA CONTRA LAS MUJERES (2010 – 2022)

TESTIMONY IN SPANISH DOCUMENTARIES DIRECTED BY WOMEN ON VIOLENCE AGAINST WOMEN (2010 – 2022)

Esther Ferrer Rizo¹

Universidad de Deusto

ferrer.esther@opendeusto.es

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-2801-9830>

Resumen

Este artículo examina cinco documentales españoles creados por mujeres que abordan distintos casos de violencia machista basándose en los testimonios de las propias víctimas -o de sus familiares-: *Nagore* (Helena Taberna, 2010), *Empieza en ti* (Comença en tu, Marta Vergonyós, 2015), *Volar* (Bertha Gaztelumendi, 2017), *Todas las mujeres que conozco* (Tódalas mulleres que coñezo, Xiana do Teixeiro, 2018) y *El techo amarillo* (El sostre groc, Isabel Coixet, 2022). A partir de una clasificación de los documentales en base a la categorización propuesta por Bill Nichols (2013) y a través del empleo del Análisis Crítico del Discurso desde la Perspectiva Feminista (ACDF), se analizan los testimonios para reflexionar sobre su contenido y significado en el escenario coyuntural del movimiento feminista en España. Los resultados confirman que estos documentales se erigen como medios eficaces para responder a las

¹ Esther Ferrer ha recibido financiación de la Universidad de Deusto a través del programa de beca FPI para su formación e investigación predoctoral.

demandas y objetivos del feminismo a través de la denuncia del carácter estructural de la violencia machista, el refuerzo de la credibilidad de las mujeres y su representación claramente alejada de la revictimización.

Abstract

This article examines five Spanish documentaries created by women that address different cases of male violence based on the testimonies of the victims themselves -or their relatives-: *Nagore* (Helena Taberna, 2010), *Empieza en ti* (Comença en tu, Marta Vergonyós, 2015), *Volar* (Bertha Gaztelumendi, 2017), *Todas las mujeres que conozco* (Tódalas mulleres que coñezo, Xiana do Teixeiro, 2018) and *El techo amarillo* (El sostre groc, Isabel Coixet, 2022). Based on a classification of the documentaries according to the categorisation proposed by Bill Nichols (2013) and through the use of Critical Discourse Analysis from a Feminist Perspective (CDAF), the testimonies are analysed in order to reflect on their content and meaning in the context of the feminist movement in Spain. The results confirm that these documentaries are an effective means of responding to the demands and objectives of feminism by denouncing the structural nature of gender violence, reinforcing the credibility of women, and representing them in a way that clearly avoids revictimization.

Palabras clave

Documental; Violencia machista; Mujeres directoras; ACDF.

Keywords

Documentary; Violence against women; Female directors; FCDA.

1. Introducción

La intersección entre los movimientos feministas en España y el uso del documental está siendo objeto de atención recientemente, como demuestran diversos análisis ya publicados (Codina Canet y San Segundo, 2020; Quílez y Araüna, 2020; Kerfa et al., 2023; Oroz, 2023) y en preparación², o el webinar *Documental feminista en España como agente del cambio social: temas, prácticas y pedagogías* (2021), cuyo objetivo era analizar la incorporación de los debates feministas contemporáneos en las películas documentales dirigidas por mujeres. Más concretamente, la violencia machista se ha convertido en uno de los motivos del documental feminista realizado por mujeres en España: Selva i Masoliver y Solà i Aguimbau (2023: 299) citan *Empezar de nuevo* (Lisa Berger y Claudia Hosta, 2001) como uno de los primeros que abordan esta temática basándose en el testimonio de mujeres supervivientes.

Desde entonces han acontecido múltiples casos de violencia patriarcal en España: de 2003 a 2017 se registraron 928 asesinatos por violencia de género, con un promedio de 62 al año (SANZ BARBERO, 2021) y entre 2012 y 2021 se registró, para el periodo de 10 años, un incremento de los delitos sexuales de un 88,9% (FEMINICIDIO.NET, 2023). En este escenario, varias directoras han recuperado e investigado algunos de estos hechos para contarlos dando voz a quienes los vivieron y sufrieron. Se toma como punto de partida el crimen de Nagore Laffage (2008), un caso que supuso un punto de inflexión en la sociedad española por su crueldad, provocó un rearme de las protestas por los femicidios e incidió en el movimiento de ampliación de las bases del feminismo de la última década (Quílez Esteve & Araüna i Baró, 2021: 167). Estableciendo como eje la premisa de Breschand (2007), para quien las películas reflejan las mutaciones de la sociedad y el documental permite reflexionar sobre cómo se transmite la historia, en este artículo se exploran cinco documentales de cinco directoras españolas que tratan la violencia machista situando la voz de las mujeres que lo han sufrido en el centro: *Nagore* (Helena Taberna, 2010), *Empieza en ti* (*Comença en tu*, Marta Vergonyós, 2016), *Volar* (Bertha Gaztelumendi, 2017), *Tódalas mulleres que coñezo* (*Todas las mujeres que conozco*, Xiana do Teixeiro,

² Está prevista la publicación, en julio de 2024, del número monográfico "Tendencias del documental feminista en la España del siglo XXI", *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, Núm. 29, coordinado por Laia Quílez, Núria Araüna y Cosimo Marco Scarcelli.

2018) y *El techo amarillo (El sostre groc, Isabel Coixet, 2022)*. El objetivo es analizar cómo estas cineastas han aprovechado las posibilidades que ofrece el formato documental como instrumento de resistencia para transmitir una mirada feminista ante las desigualdades y la violencia que han sufrido las mujeres en España en los últimos 15 años, basándose en sus testimonios para articular el relato.

1.1. El contexto

Los documentales escogidos surgen en una época en la que se ha llegado a una profunda deslegitimación de la violencia contra las mujeres, un concepto que el feminismo ha logrado resignificar no solo como un problema grave, sino también como elemento estructural del poder patriarcal (De Miguel, 2008: 130). Al tiempo, el “pacto de silencio” que operaba en la sociedad impidiendo a las víctimas hablar y normalizando el abuso y el maltrato, se está resquebrajando y transformando en una fuerza colectiva que aspira a generar cambios fundamentales a todos los niveles (Varela, 2020; Ballesteros Doncel y Blanco Moreno, 2021b). Claro ejemplo de ello son los movimientos #YoSíTeCreo o #SeAcabó, (España), #MeToo (EEUU), #BalanceTonPorc (Francia) o #NiUnaMenos (Argentina), entre otros: la efusión de testimonios sobre abusos, acoso y agresiones ha generado una reacción en cadena de más mujeres dispuestas a hablar, en gran parte porque ahora es «más probable» que sean creídas (Nussbaum, 2022: 18).

No obstante, estas muestras de progreso avanzan lentamente entre cifras alarmantes de violencia contra las mujeres (INE, 2023), bajos índices de denuncia (Ministerio De Igualdad, 2019) y fuertes resistencias antifeministas, es decir, reacciones críticas, de oposición y/o desprecio, a los avances en la igualdad de las mujeres que se dan en diversos sectores de la sociedad (Gutiérrez, 2023; Medina Vicent, 2023). Todo ello evidencia que aún queda mucho para vencer los clichés argumentativos que ridiculizan el feminismo, cuestionan la prevalencia de las múltiples violencias que sufren las mujeres y menosprecian su impacto y consecuencias. Por esta razón, el análisis de los documentales seleccionados se revela como pertinente en un contexto tan intrincado para explorar cómo estas cineastas están contribuyendo al

reconocimiento de los logros del movimiento feminista, a la resignificación de la violencia machista y a la transformación del rol de las propias víctimas.

En España, tres de los múltiples casos que vertebran el imaginario colectivo sobre la violencia contra las mujeres se pueden tomar como referencia para ilustrar la evolución de la respuesta social a lo largo de tres décadas hasta desembocar en este cambio de tendencia: Ana Orantes (1997), Nagore Laffage (2008) y el conocido como “La Manada” (2016). El asesinato de Ana Orantes a manos de su exmarido después de que ella narrara los malos tratos sufridos durante décadas en un programa de televisión introdujo el debate sobre la violencia contra las mujeres en la esfera pública y provocó un cambio tanto en el tratamiento de los medios como en las políticas institucionales y la percepción social (Gámez Fuentes y Nuñez Puente, 2013: 147; Pikara Magazine, 2022: 5). La repercusión del asesinato de Nagore Laffage se convirtió en un antecedente fundamental para la posterior reacción ante el caso de “La Manada” (UPNA, 2018; Velte, 2019), que desencadenó un auge de protestas feministas (EFE, 2018; Ortega Dolz y Doria, 2016) y contribuyó a que mujeres ahora denuncien agresiones que antes callaban (Otazu, 2023), razón por la cual el documental de Helena Taberna se toma como referencia inicial para este artículo.

1.2. El documental feminista

La teoría crítica feminista lleva desde los años setenta reivindicando el cine en general (Johnston, 1973; de Lauretis, 1987; Kuhn, 1991) y el documental en concreto (Lesage, 1978; Juhasz, 2011; French, 2019; Oroz, 2023) como espacios para la intervención feminista. Al explicar el origen del documental feminista, Mayer (2011: 19-20) apunta que este nació con el objetivo, además de visibilizar las historias de las mujeres, de «cambiar las circunstancias de opresión que habían silenciado esas historias». Porque, frente a su vertiente como eficaz herramienta para reproducir la dominación y vehicular la violencia simbólica contra las mujeres, los medios audiovisuales también acogen las resistencias de los grupos subordinados y sus luchas por reelaborar imaginarios hegemónicos (Arranz, 2010: 63; Bernárdez Rodal, 2015: 65; Cuklanz 1996: 99).

El tratamiento mediático dominante de la violencia machista recurre con frecuencia a clichés, e insiste en una representación de estos actos como sucesos aislados (CIMA, 2020; Wolf, 2018) y de la víctima como sujeto despolitizado y pasivo, sumiso y dependiente (Martínez, 2020; Núñez Puente et al., 2018). De todo ello es un ejemplo paradigmático el caso Alcázar, un relato mediático narrado desde la responsabilidad y la culpabilidad de las mujeres (Barjola, 2018). Aquí el documental feminista aprovecha su espacio de creatividad para confrontar los modos de representación convencionales (Selva, 2005: 66): las estrategias narrativas de la no ficción sirven para desmontar la política hegemónica mediática en torno a la violencia de género como violencia social, histórica y política (Villaplana, 2009: 463-464) y construir unos contra-relatos que permitan a las mujeres emplear su voz y sus reflexiones para reapropiarse de la experiencia de la violencia ejercida contra ellas, saliendo de las narrativas dominantes que tienden a fetichizar a las víctimas y a representarlas como sujetos carentes de agencia (Gámez Fuentes, 2013: 400; Gámez Fuentes y Núñez Puente 2013: 151) favoreciendo un perfil ideal de víctima (traumatizada e incapaz de rehacer su vida).

El potencial transformador de estas propuestas documentales radica, precisamente, en que reafirman su rol activo en la resignificación del relato, en su capacidad para escapar de la espiral de violencia y sobrevivir a esa experiencia. En este sentido, es importante atender a la crítica que se realiza al feminismo dominante (blanco y heterosexual), ya que la violencia no afecta igual a todas las mujeres, y la interconexión de múltiples categorías opresivas más allá del género, como la raza, edad, sexualidad, discapacidad o nivel económico, agrava las consecuencias de quienes la padecen (Anthias, 2014; Banerjee y Hwang 2023). Por eso desde la teoría audiovisual feminista (Hobson, 2002; hooks 2008; Young, 1996) se demanda una representación de las mujeres en el audiovisual con un enfoque interseccional que recoja su diversidad y heterogeneidad.

1.3. Las mujeres documentalistas

El estudio del cine desde una perspectiva feminista se interesa por el cine realizado por mujeres y la subjetividad en la mirada de la realizadora. La mirada como proceso metafórico revela, para Nichols (1997: 119) «las preocupaciones,

la subjetividad y los valores de quien la maneja»; en concordancia con esa idea, para French (2021), la subjetividad femenina es también clave del “female gaze” (entendida como una multiplicidad de miradas) y el documental ha sido un espacio clave para la expresión de las perspectivas e inquietudes femeninas: argumenta que la relación entre la situación sociopolítica de las mujeres y su subjetividad es importante para su visión fílmica, y constata que la idea de que “lo personal es político” sigue vigente. Recientemente, de la Torre Espinosa (2022: 220) detecta un claro posicionamiento feminista en gran parte del cine documental realizado por mujeres en España, al tiempo que Quílez Esteve y Araña i Baró (2021) encuentran indicios de que también el documental de entretenimiento ha incorporado una mirada concienciada en cuestiones de género; si bien advierten que no se puede generalizar, mencionan la docuserie *Nevenka* (Maribel Sánchez-Maroto, *Newtral*, 2021) como ejemplo de una producción que contribuye a una lectura feminista de estos hechos.

Ha de tenerse en cuenta asimismo la reivindicación de cineastas sobre la necesidad de lograr la paridad en la industria del cine. La histórica falta de mujeres en los puestos creativos en este sector, en el que han estado relegadas a un espacio marginal y silenciado (Kaplan, 1998: 21), se ha constatado dentro del territorio español tanto en la ficción (Zecchi, 2014; Oroz y Binimelis, 2020) como en el documental (Ortega y Pousa, 2017; Izquierdo-Castillo y Torres-Romay, 2023) y en la industria audiovisual en general (Gómez y Álvarez Sarrat, 2022). Si bien a nivel global se constata una mayor participación de mujeres en el documental con respecto a la ficción (Le Lab Femmes de Cinéma, 2022; Simone, 2022), es necesario señalar que este hecho se vincula, entre otras razones, al menor coste de producción que conlleva un documental (French, 2021; Oroz y Binimelis, 2020).

1.4. El testimonio en el documental

En el documental, la entrevista se configura como herramienta clave para ofrecer el relato de una persona cuya voz es especialmente significativa; el relato autobiográfico aúna una historia que debe ser contada y un sujeto con una experiencia propia sobre ese acontecimiento. Pero más allá de ofrecer un testimonio verbal (lo que la persona dice), el ‘cómo’ se cuenta (las expresiones, gestos o vocalización) convierten a las entrevistas audiovisuales en una

herramienta de comunicación interpersonal extremadamente valiosa (Plantinga, 2007, 58-59).

En el caso de los documentales sobre violencia machista, el valor de los testimonios está vinculado a la credibilidad que desprenden los relatos de las experiencias vitales. Villaplana (2009: 465) sitúa en 1975 el empleo de un testimonio sobre violencia doméstica por primera vez en una grabación de vídeo que la artista Cara DeVito realiza a su abuela materna. Posteriormente, el testimonio se ha priorizado en el género de no ficción, logrando resaltar las subjetividades de las mujeres o de sus familiares (Quílez Esteve y Araña i Baró, 2021: 164). Como explica Oroz (2023), en estas películas

las mujeres narran experiencias, a menudo inefables, en sus propios términos, expresando emociones negadas como la rabia, lo que deriva en la restauración de una subjetividad dañada y en el análisis crítico de las instituciones que sostienen la violencia (Oroz, 2023: 37).

Esta priorización contrasta, no obstante, con el habitual cuestionamiento a las víctimas de violencia machista en la sociedad (Tajahuerce Ángel & Franco, 2020: 202), en los medios de comunicación (Pikara Magazine, 2022: 4) y en los procesos judiciales (Aizpitarte et al., 2023; Ballesteros Doncel y Blanco Moreno, 2021a). Estos últimos son de especial relevancia por las consecuencias que puede acarrear a la víctima -y a sus hijos e hijas menores de edad- si no consigue acreditar los hechos denunciados. Diversos estudios han demostrado cómo los sesgos y estereotipos inciden de forma notable en la recogida de testimonios y durante los procedimientos judiciales (Lorente, 2018; Ballesteros Doncel y Blanco Moreno, 2021b). Por este motivo, frente a las estrategias que arremeten contra la credibilidad de las víctimas, una de las reivindicaciones fundamentales del movimiento feminista en España en los últimos años ha consistido en reforzarla, algo que se evidenció de forma indiscutible con el surgimiento del *hashtag* #YoSíTeCreo a raíz del cuestionamiento al que la víctima de La Manada fue sometida (Aurrekoetxea Casaus et al., 2021: 731-732) a pesar de la existencia de material audiovisual grabado por los propios perpetradores de la agresión. A ello contribuyen estos documentales, cuyo objetivo, más allá de visibilizar sus historias, no es mostrar lo que ocurrió sino resituar al sujeto-víctima y motivar la creencia en su relato a partir de sus testimonios.

2. Objetivos

Este artículo se plantea las siguientes preguntas de investigación: ¿Cuál es el valor del testimonio en el documental feminista sobre violencia contra las mujeres?, y ¿Qué relatos sobre la violencia de género y violencia machista construyen los testimonios? Para responder a estas preguntas, se proponen como objetivos: 1) explorar los documentales realizados por mujeres sobre violencia machista realizados en España en la última década; 2) analizar los temas y las estrategias discursivas de resistencia empleadas en los testimonios para representar a las víctimas como sujetos con agencia; 3) contextualizar el tratamiento audiovisual realizado por estas cineastas en el marco de las protestas feministas acontecidas en España en los últimos años.

3. Metodología

Para alcanzar los objetivos expuestos, la metodología se articula en tres pasos: primero se realiza la búsqueda de fuentes primarias (documentales) y secundarias (artículos de investigación y bibliografía específica). Para acotar la búsqueda y selección de los documentales se establecen los siguientes criterios: que los trabajos fueran dirigidos por mujeres, trataran explícitamente la violencia machista y tuviesen como eje el uso del testimonio. La restricción a las obras dirigidas por mujeres se hace como una propuesta de revisión del trabajo creativo de unas cineastas que, en relación con el tema de la violencia machista, tiene una especial trascendencia (Selva Masoliver & Solà Arguimbau, 2022, 157); no se adopta aquí una posición esencialista, sino que, como argumenta French (2021: 73), se pone de relieve la expresión creativa de las mujeres frente a la sujeción compartida “al patriarcado, a una historia común de opresión y conciencia de marginación”.

Un rastreo sistemático en las principales plataformas audiovisuales españolas ha permitido la identificación de cinco documentales que cumplen con los requisitos señalados: *Nagore* (Helena Taberna, 2010), *Empieza en ti* (Marta Vergonyós, 2016), *Volar* (Bertha Gaztelumendi, 2017), *Todas las mujeres que conozco* (Xiana do Teixeiro, 2018) y *El techo amarillo* (Isabel Coixet, 2022). Los cuatro primeros están disponibles en Filmin, principal plataforma española de pago SVOD (Subscription-video-on-demand), que destaca por su amplio

catálogo especializado en cine independiente y su compromiso con el audiovisual europeo (Medina-Cambrón y Clares-Gavilán, 2018); el último se ofrece en RTVE Play, principal plataforma FOD (Free-on-demand).

En segundo lugar, se procede a la clasificación de los documentales en base a los seis modos de representación en el cine documental teorizados por Nichols (2013): poético, expositivo, observacional, participativo, reflexivo y performativo. Aunque el propio Nichols (1997: 102) reconoce que los límites entre las distintas modalidades son difusos, estos modos funcionan como subgéneros del propio género documental, y su diferencia radica «en la manera cómo utilizan los recursos de la narrativa y del realismo de forma diferente, el tratamiento de las cuestiones éticas, las estructuras textuales y las reacciones de los espectadores» (Sellés, 2008: 57). Por último, se aplica una metodología de análisis del film de enfoque cualitativo que aúna el análisis de contenido y el análisis crítico del discurso desde una perspectiva feminista (ACDF), empleado «para analizar las estrategias discursivas de negociación, resistencia, solidaridad y empoderamiento social de las mujeres privadas de derechos» (Lazar, 2014: 183, traducción propia). A partir de la propuesta de Martínez García y Aguado-Peláez (2017) para el examen de productos audiovisuales desde la perspectiva del ACDF, se proponen unos indicadores adaptados a los objetivos expuestos para examinar los mensajes presentes en estos documentales y analizarlos en su contexto:

1. Ficha general del documental: Modalidad, autoría, argumento.
2. Ficha de análisis del documental:
 - a. Sujetos: qué tipos de personajes intervienen (víctimas, familiares, instituciones...); quién es la voz principal y si hay otras voces; su importancia y legitimidad.
 - b. Temas: qué temas y subtemas destacan en las intervenciones; palabras clave.
 - c. Argumentación y posiciones: estructura del discurso y argumentaciones; representación de la problemática y soluciones.
 - d. Relaciones de poder, ideología y hegemonía: cómo se reacciona al marco de poder hegemónico en cuanto a la violencia machista.

4. Discusión

4.1. Las modalidades

Esta selección de documentales se caracteriza por el dominio de la modalidad participativa, aquella en la que «las preguntas se convierten en entrevistas o conversaciones» (Nichols, 2013: 207): las entrevistas son elemento común y herramienta fundamental, si bien se observan distintos grados de intervención por parte de las autoras. Xiana do Teixeiro aparece como un sujeto más delante de la cámara en *Todas las mujeres...*, donde mantiene conversaciones con distintos grupos de personas, expresa opiniones y hace preguntas directas, subrayando así «el encuentro real, vivido entre documentalista y sujeto» (Nichols, 2013: 211). También es visible en algún momento del metraje la figura de Marta Vergonyós en *Empieza en ti*, y en *El techo amarillo* se escucha a Isabel Coixet interactuar con algunas entrevistadas en distintos momentos. Esta participación directa - visible y/o audible - de las directoras resalta la presencia de las mujeres delante (como protagonista) y detrás de la cámara (dirigiendo), y refleja la relación horizontal entre entrevistadora y entrevistada.

Nichols advierte que, en la modalidad participativa, el documentalista recurre también al material de archivo para introducir una perspectiva más amplia (Nichols, 2013: 216). Este es profusamente empleado por Taberna y Coixet, que tratan los casos mediáticos: en *Nagore*, gran parte de la película reproduce las grabaciones del juicio, mientras que Coixet se vale de material doméstico (las grabaciones en móvil de uno de los alumnos del aula). Ambas lo emplean para ilustrar hechos concretos del pasado a los que hacen referencia los testimonios desde el presente, de forma que refuerzan el relato porque corroboran lo que las protagonistas cuentan (se emplean como prueba de que lo cuentan sucedió realmente) o evidencian la hipocresía de otras intervenciones que ponen en duda su relato. Vergonyós combina entrevistas a cámara con imágenes de archivo de las performances y conversaciones grupales para reflejar la evolución en el proceso de recuperación de las mujeres protagonistas a lo largo de 10 años, haciendo visible su transformación gracias al arte y a la fuerza colectiva del grupo. Gaztelumendi y do Teixeiro, en cambio, presentan unos testimonios que ocupan la narrativa de principio a fin, sin el recurso a imágenes de apoyo: los efectos que produce en las mujeres el padecer estas

violencias y luchar por escapar de ellas (Gaztelumendi) y cómo es vivir con el miedo constante a la posibilidad de ser agredidas (do Teixeira) se transmiten exclusivamente con su voz, su mirada y sus gestos. Otorgándoles preeminencia absoluta, las directoras invitan al espectador a una escucha activa y a una profunda reflexión a partir de sus experiencias.

4.2. Nagore (Helena Taberna, 2010)

Helena Taberna es una cineasta con fuerte compromiso feminista claramente perceptible en su filmografía, que otorga protagonismo a las mujeres (Herrero Jiménez, 2017: 282) y realiza una particular aproximación a los problemas sociales y políticos «al proyectarlos desde el universo de la mujer» (Requena Hidalgo & Hernández Toribio, 2015: 261).

Nagore gira en torno al asesinato de la estudiante de enfermería Nagore Laffage a manos de un psiquiatra residente de la Clínica Universitaria de Pamplona, durante las fiestas de San Fermín de 2008. El documental se inicia con una contextualización y presentación de los hechos (imágenes de archivo del txupinazo y el corte del telediario donde se informaba de la aparición del cadáver de una mujer con signos de violencia) y sigue un orden cronológico hasta la sentencia judicial. Asun Casasola, la madre de Nagore, constituye el eje de la narración en una parte del documental, en el que intervienen también otros familiares y amigos que, a través de sus intervenciones, realizan un retrato personal de Nagore. Como afirma Herrera Sánchez (2017: 2), para poder reivindicar la identidad de las mujeres asesinadas es necesaria la reconstrucción de la memoria, y esto es lo que hace Taberna: «Sin el documental, probablemente, parte de la sociedad habría olvidado a Nagore. Siempre he creído en la importancia del cine como un ejercicio de memoria» (Napal, 2018).

La otra parte muestra el esfuerzo de Taberna por situar al espectador en el lugar del jurado popular y formarse sus propias conclusiones mediante la inclusión en el metraje imágenes de archivo del juicio: son especialmente destacables los debates dialécticos entre fiscal y abogado defensor sobre las atenuantes o la situación de indefensión de la víctima, la llamada telefónica de Nagore pidiendo auxilio, los testimonios de psicólogos y amigos del acusado o la secuencia con la reconstrucción judicial de los hechos en el domicilio de Yllanes.

Se incide en el cuestionamiento a la víctima durante el juicio cuando Asun Casasola recuerda que la única pregunta que le hizo el jurado popular fue si su hija, Nagore, “era muy ligona”, denunciando la tendencia a responsabilizar a las víctimas de las agresiones que sufren.

Taberna logra así que se cuestione la decisión judicial que determinó que los hechos constituirían un caso de homicidio y no de asesinato por falta de alevosía. Esta crítica se presenta refrendada por la autoridad de las voces (tanto la acusación particular como las acusaciones populares) que defendían la calificación jurídica de los hechos como asesinato: es especialmente relevante la intervención de la directora del Instituto Navarro de Igualdad, quien recuerda la importancia del papel que juegan los medios de comunicación en estos casos (“generan opinión y la opinión social sobre los casos de violencia contra las mujeres todavía está muy sesgada e impregnada de estereotipos y prejuicios”) y expone las deficiencias de una normativa que con frecuencia no está a la altura cuando se trata de violencia contra las mujeres: las limitaciones de Ley Orgánica 1/2004 de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género (prevista para cuando ha existido al menos una relación de afectividad) impidieron que el de Nagore se considerara como un caso de violencia machista, con las implicaciones jurídicas, sociales y simbólicas que ello ha supuesto (Pikara Magazine, 2022: 4).

Se obtiene así un documento que denuncia la violencia machista, haciendo hincapié en la idea de que las agresiones sexuales a mujeres se recontextualizan tanto en sede judicial como en los medios de comunicación «mediante supuestos androcéntricos imperantes que mitigan la culpa del agresor y/o cuestionan la credibilidad de la víctima» (Lazar, 2008: 95). Taberna consigue con este documental alejarse de los relatos dominantes sobre violencia sexual vigentes en ese momento mediante la reconstrucción de la dimensión personal de Nagore, huyendo de la compasión y separándose de las narrativas basadas exclusivamente en su representación como víctima. A ello contribuye también la transición de Asun Casasola, que emerge de las profundidades del duelo gracias al apoyo e involucración del movimiento feminista.

4.3. *Empieza en ti* (Marta Vergonyós, 2015)

Marta Vergonyós es una artista multidisciplinar que como directora se ha especializado en la realización de documentales de creación feministas. En 2006 dirige *En reraguarda*, un documental sobre las experiencias de diversas mujeres que vivieron conflictos bélicos a partir del testimonio de una de sus abuelas, a la que se añaden otras voces de mujeres.

Empieza en ti tiene su origen en un proyecto de trabajo con un grupo de mujeres que sufrieron violencia machista para trabajar en su recuperación a través de la práctica del arte, y combina los testimonios a cámara de las protagonistas (María José, Juana, Mercedes y Pili junto con su hija Nerea) con su trabajo artístico (talleres y performances) y las reflexiones del grupo sobre su proceso de recuperación. El objetivo de la autora era presentar a aquellas mujeres que han logrado superar el maltrato y que este testimonio sirviese de inspiración a otras que estén en situación similar para «profundizar en el contexto e intentar sacar otros modelos en positivo y de supervivencia» (ANRed, 2015), alejándose conscientemente de una representación que tendiese a la victimización o a lo morboso.

Siguiendo un orden cronológico, este documental de creación presenta las distintas fases que han de recorrer cuatro mujeres víctimas de distintas modalidades de violencia de género (algunas son ignoradas por sus parejas y anuladas psicológicamente, otras son víctimas de malos tratos y violencia física) hasta que toman conciencia de su situación y deciden romper. Es frecuente el recurso que hacen las mujeres a las comparaciones y metáforas para explicar verbalmente su evolución, algo que es muy habitual en las reflexiones que las propias víctimas hacen de su situación (Rebollo-Catalán et al., 2010). Estas metáforas siguen el patrón habitual que pasa de revelar una inicial falta de agencia por parte de la mujer -cuya subjetividad se encuentra dominada y anulada por el miedo y la culpa- para evolucionar hacia una reivindicación de su autonomía ("nos hemos embellecido por dentro y por fuera, pero antes estábamos marchitadas"; "al principio solo ves muros, pero estos muros se pueden tirar abajo"). La crítica a la sociedad que culpabiliza a las víctimas está presente en el testimonio de María José, quien afirma que por su trabajo percibe "cómo se habla muy hipócritamente de este tema, 'ya han matado a otra, pues

algo habrá hecho'; ese comentario lo he sentido mil veces". También se cuestiona la efectividad de las denuncias cuando Pilar cuenta cómo su pareja la tiró por las escaleras provocándole una brecha en la cabeza que requirió 5 puntos y la compara con las consecuencias que la denuncia de ese hecho le supuso a él ("20 días preso y después salió").

La reafirmación de la agencia de las protagonistas se evidencia claramente en el documental cuando las mujeres protagonistas reivindican su propia fortaleza recuperada y rechazan el ser reconocidas como víctimas. Vergonyós aprovecha la naturalidad con la que estas cuatro mujeres relatan sus historias de supervivencia, reflexionan sobre el camino recorrido y demuestran haber adquirido un rol activo en su recuperación, para confirmar que es posible salir de la violencia.

4.4. Volar (Bertha Gaztelumendi, 2017)

Bertha Gaztelumendi es periodista, realizadora e investigadora en la cátedra de Derechos Humanos y Poderes Públicos de la Universidad del País Vasco. En *Volar* presenta a nueve mujeres que han sufrido distintos tipos de violencia por parte de hombres: a lo largo de un fin de semana en el campo, ellas dialogan y reflexionan sobre las experiencias que han sufrido y el proceso hasta superarlo.

La película tiene el objetivo de convertir sus testimonios «en motores de cambio capaces de transmitir y destripar qué hay detrás de esos comportamientos violentos» (Emakunde, 2017). Para ello, la directora resalta la dimensión de supervivientes de estas mujeres e insiste en la importancia de partir del punto de vista de quien sufre el problema: son mujeres anónimas a las que se les ofrece un altavoz para compartir sus experiencias, incómodas de escuchar para cualquier persona con un mínimo de empatía, pero especialmente ásperas para quienes niegan la prevalencia de la violencia contra las mujeres o que esta requiera un tratamiento específico.

Los distintos relatos configuran las fases por las que han atravesado (la negación inicial, la duda, la toma de conciencia y la decisión de pedir ayuda) y repiten unas ideas y sensaciones que todas comparten: el miedo, la culpa y la vergüenza con las que han vivido durante los años de maltrato, y la libertad recuperada. También coinciden en la existencia de un detonante que les hace

reaccionar y en no considerarse ya víctimas, sino mujeres fuertes, supervivientes. Este documental defiende un enfoque interseccional, pues presenta un conjunto de mujeres de distintas edades, orígenes, profesiones y estatus socioeconómico. También se analizan las distintas dimensiones en las que puede ejercerse la violencia (desde el maltrato físico y psicológico a la agresión sexual). Gaztelumendi logra así una representatividad que rompe con el estereotipo de la mujer maltratada y los falsos mitos asociados a la violencia de género (Bosch-Fiol y Ferrer-Pérez, 2012), tanto respecto de los hombres agresores (que el consumo de alcohol o drogas es determinante o que quienes ejercen violencia es porque tienen problemas psíquicos) como respecto de las mujeres víctimas (que si aguantan es porque quieren o que pertenecen a colectivos desfavorecidos) y que se centra en la violencia más visible (la que deja una marca física), que no necesariamente es la más dura.

Asimismo, del conjunto de testimonios emerge una profunda crítica al proceso de denuncia (como se desprende de la respuesta de un policía local que no toma declaración porque los hechos ocurrieron en otra localidad, las presiones para denunciar cuando no tienen conocimiento de las consecuencias de hacerlo o el convencimiento de haberse equivocado cuando, una vez interpuesta la denuncia, les hacen volver a casa junto con el denunciado) y al sistema (órdenes de alejamiento que no se respetan o las pruebas y testigos que se les exigen hasta lograr la suficiente credibilidad, sobre todo cuando no hay evidencia física del maltrato o agresión). También se critica el mito del amor romántico, que genera una dependencia emocional total que les impide salir de esa situación, y a una sociedad que mira para otro lado y "no entiende lo que es la violencia de género".

La crudeza de los testimonios no deja dudas de la veracidad de sus relatos ni de la profundidad de sus heridas emocionales, y obliga irremediabilmente al espectador a empatizar con su sufrimiento. No obstante, el final claramente esperanzador es coherente con el objetivo con el que fue creado, y apunta a la resiliencia y a la sororidad como elementos esenciales de la capacidad de estas mujeres de recuperar el control sobre sus vidas.

4.5. Todas las mujeres que conozco (Xiana do Teixeiro, 2018)

Xiana do Teixeiro es una realizadora, productora y artista visual enfocada en proyectos documentales y cine-ensayo desde una perspectiva ecofeminista. En esta pieza radical de cine directo pretende, como explica la sinopsis, «articular un discurso sobre el miedo que no fomente el miedo». Para ello establece conversaciones con tres grupos de personas de distintas generaciones.

La conversación inicial se desarrolla en una plaza en la que un grupo de amigas repasa sus experiencias. El punto de partida es el crimen de Alcásser: en línea con el análisis de Barjola (2018), las protagonistas confirman cómo ese relato instauró el terror sexual en todas ellas. Dos secuencias especialmente reveladoras denuncian el temor constante en el que las mujeres son educadas: la primera ocurre cuando una de ellas saca de su bolso un chisme para defenderse de una posible agresión; como apuntan Banet-Weisner y Higgins (2023: 137) con la proliferación de estos aparatos se insiste de nuevo en que la responsabilidad de evitar ser agredidas recae en las propias mujeres. El diálogo posterior confirma esa realidad, pues se mencionan las estrategias (llevar el número de la policía premarcado o caminar con la capucha puesta imitando el andar masculino...) que todas ponen en práctica. Cuando afirman “es lamentable que esto sea parte de nuestra cultura” denuncian la naturalidad con la que han interiorizado el tener que actuar de ese modo. En la segunda, Nieves relata su pavor al creer que un hombre la seguía en coche mientras hacía el Camino de Santiago sola; a su regreso, un colega le pregunta si no ha tenido miedo porque en esa época “hay lobos”, lo cual desata una reacción que mezcla risas e incredulidad al constatar cómo los hombres viven completamente ajenos al temor de una potencial agresión.

Sobre estos testimonios reflexiona el segundo grupo de mujeres. En el debate comparan cuánto y cómo han cambiado las cosas de una generación a otra, reflejando distintas posturas y situaciones, incluida la maternidad. La reflexión de la mujer que admite su preocupación por la educación de su hijo para evitar que reproduzca patrones tóxicos (“¿qué hago si acabo siendo la madre de un machista o un acosador?”) es relevante porque expone una inquietud raramente visibilizada. También es importante el señalamiento del avance solo parcial en el reconocimiento social de las violencias: ya no se cuestionan la

gravedad de las formas más evidentes, pero se sigue tachando de exageradas a las mujeres que señalan las violencias simbólicas. Esta cuestión es fundamental porque los medios y las campañas institucionales siguen privilegiando una representación de la violencia que se manifiesta de forma física (Núñez Puente y Fernández Romero, 2015; Wolf, 2018). El final de esta parte apunta a la transformación de ese miedo (“en un momento de mi vida el miedo mutó en rabia”), articulando el concepto de ‘solidaridad afectiva’ desarrollado por Hemmings (2012: 148) y que se fundamenta en una gama de afectos como la rabia o la ira, que van más allá de la empatía, como necesarios para una política feminista de transformación sostenible.

En la tercera parte, en la que interviene un grupo de estudiantes de secundaria, es significativo el contraste entre las intervenciones de chicos y chicas. Las adolescentes manifiestan que siguen arrastrando, incluso de forma más acusada, el temor constante (es ya indiferente que sea de día o que no estén solas para experimentarlo) mientras ellos articulan un discurso formalmente empático que, sin embargo, reproduce los estereotipos dominantes (“cuando de noche un sábado a las 6 de la mañana te encuentras un hombre por ahí...”). La última intervención, la de una estudiante cuyo comentario pone título al documental, cierra un recorrido argumentativo que salta de forma impecable de la anécdota a la reflexión analítica: gracias a la puesta en común de sus experiencias los tres grupos verbalizan una crítica razonada a los criterios de una sociedad patriarcal y machista que las responsabiliza por ir vestidas de forma provocativa, en el lugar inadecuado, a horas tardías o en compañía inadecuada (Ballesteros Doncel & Blanco Moreno, 2021b, 91).

La directora plantea este documental como una forma de intervención feminista desde el activismo; en su aproximación (pregunta, interviene, dirige las conversaciones) facilita el surgimiento de unos relatos que aportan las claves para comprender cuán instaurado está y cómo opera el miedo entre las mujeres. Con el montaje que enlaza las tres partes al estilo de muñeca rusa, Do Teixeiro consigue que en el documental emerja «por acumulación casi silogística», no solo el carácter estructural de la violencia, sino también «el fraude del mito de la igualdad» (Selva I Masoliver & Solà I Aguibau, 2023: 300). En efecto, la directora parece provocar una reacción en cadena que active

una respuesta por parte los espectadores, que sería el cuarto grupo que observa lo que los otros tres dicen, para que tomen la palabra.

4.6. El techo amarillo (Isabel Coixet, 2022)

La defensa de la mujer es uno de los temas que interesan a Coixet en relación con su compromiso social (Tello Díaz y Coixet, 2013). La cineasta ya quiso tratar este tema al inicio de su carrera en el documental *Más me duele a mí*, proyecto que acabó abandonando por razones éticas unidas a la falta de financiación (Rothwell, 2017: 381). Lo consiguió más tarde con *La mujer, cosa de hombres* (2009), un documental crítico realizado a través del reciclaje audiovisual, que alude tanto a la violencia de género en su vertiente simbólica como en la física y presenta una vía alternativa a los discursos hegemónicos (Guillamón Carrasco y Belmonte Arocha, 2017).

Con *El techo amarillo* (2022), Coixet vuelve a demostrar que se puede contrarrestar discursivamente la violencia contra las mujeres a través del documental: con el relato de nueve mujeres que cuando eran alumnas adolescentes del Aula de Teatro de Lleida sufrieron abusos sexuales entre 2001 y 2008, Coixet compone no una narración sobre los abusos, sino un retrato del abusador (el profesor y director del Aula, Antonio Gómez) y sus mecanismos de manipulación. Las mujeres presentaron una denuncia en 2018, cuando entendieron y digirieron lo ocurrido, pero para entonces los hechos habían prescrito y el caso se archivó.

Las entrevistas principales se realizan a las mujeres que relatan cómo dos profesores las manipularon y abusaron de ellas; pero también se entrevista a otras personas cuya intervención añade rigor a la investigación: entre otras, los periodistas del diario Ara que destaparon públicamente el caso, antiguas profesoras del Aula, el alcalde de Lleida en la época en la que sucedieron los hechos, o la abogada penalista que defiende a las mujeres. También se le ofreció participar en el documental al propio implicado, Antonio Gómez: la llamada con la propuesta -y su negativa- aparece solo al final, pero su clamorosa ausencia a lo largo de la película confirma el relato de las mujeres y contribuye a que el espectador solo pueda otorgarles credibilidad absoluta.

Los testimonios revelan vivencias muy distintas, pero todas contribuyen a desgranar progresivamente la manera de actuar de Antonio (y, posteriormente, también de otro docente, Rubén), empezando por la inicial fascinación de las alumnas por la figura del profesor hasta que acaban presas de su manipulación y abuso de poder. La directora deja a las mujeres ahondar en los sentimientos (que incluyen el estupor, el miedo, la culpa o la vergüenza) que iban aflorando según adquirían conciencia de lo ocurrido. Logran así ofrecer una radiografía de las estrategias del abusador a pesar de que la conspiración de silencio imperante minimizó los abusos hasta provocar que ellas mismas dudaran de lo que había ocurrido realmente. La desatención institucional a las víctimas queda al descubierto cuando las mujeres apuntan a la responsabilidad del propio centro, que, lejos de investigar cuando tuvieron conocimiento de los hechos, no actuaron, dejándolas indefensas. Aun así, el documental dista mucho de ser una colección de testimonios poderosos: las imágenes de archivo muestran al profesor comportándose como si fuera el líder de una secta, sustentando el relato de las mujeres. La contraposición de los testimonios de las mujeres y las declaraciones de Antonio y de la dirección en antiguas entrevistas de televisión evidencian asimismo la hipocresía de estos últimos al intentar justificar que “el teatro es un mundo con mucho contacto físico y a veces las líneas y los límites son muy difusos”.

El documental resalta el potencial transformador de la sororidad para romper la espiral del silencio (“solas nunca habríamos hecho nada”, afirman agradeciendo tanto el apoyo surgido entre ellas como el ofrecido por el colectivo *Dones a Escena*), muestra a unas mujeres valientes que evitan victimizarse y demuestra el poder curativo del reconocimiento de quien las escuchó y no dudó de su palabra.

5. Resultados

Si bien las producciones documentales dirigidas por mujeres en España se caracterizan por la variedad y diversidad en las modalidades en una voluntad de no repetir patrones y de ponerse «a la vanguardia a la hora de narrar sus historias» (de la Torre Espinosa, 2022: 213), los cinco documentales seleccionados para este análisis se caracterizan por recurrir a la modalidad participativa: en todos ellos se ubica a las mujeres en el centro del relato: ellas son los «sujetos

hablantes» que ordenan el discurso (Kuhn, 1991, 163). Salvo en *Nagore*, donde Asun Casasola es la voz principal, en el resto de los documentales se intercalan los distintos relatos de cada una de tal forma que ninguno destaca sobre los demás; se logra así resaltar la colectividad de la experiencia y contrarrestar la representación dominante basada en la excepcionalidad del caso individual. Este protagonismo de los testimonios contrasta con el recurso al formato expositivo propio de los documentales televisivos que tradicionalmente han tratado este tema. Este es el caso, por ejemplo, de *O mía o de nadie* (Núria Ribó, 1999), producido para el programa Documentos TV, donde una voz en off masculina guía el relato y los testimonios de las mujeres son empleados como apoyo al mismo.

En cuanto al contenido, los cinco documentales coinciden en su pretensión de contrarrestar los estereotipos sexistas que implican, como efectos más notorios, que se dude de su testimonio, se minimice la gravedad de su relato y se las responsabilice de lo ocurrido (Ballesteros Doncel & Blanco Moreno, 2021b: 90). Recogiendo sus relatos, las directoras los convierten en auténticos actos de protesta a través de los que vertebran la narrativa basada en la veracidad y credibilidad, así como en la alianza de distintas mujeres que, desde sus experiencias individuales, luchan juntas. Esa necesidad de recalcar la verdad que arrojan los testimonios la confirma Coixet, quien sopesó hacer una ficción para el caso del Aula de Lleida, pero se decantó por el documental al conocer a las jóvenes: «cuanto menos tocara, manipulara o ficcionara sus testimonios más resaltaría la verdad y la realidad de lo que ocurrió» (Europa Press, 2022). También insisten en destruir los mitos sobre el amor romántico, el perfil del agresor y las situaciones en las que realmente ocurren las agresiones, y del conjunto de voces se deduce una crítica compartida al entramado institucional que plantea la denuncia como única e ineludible opción de salida.

Las argumentaciones ofrecidas en los testimonios no ahorran detalles sobre las diversas violencias sufridas a título individual pero no se recrean en ellos (son descripciones asépticas), y sirven para explicar cómo surge y se desarrolla la violencia, así como su magnitud y carácter estructural. Las directoras se centran en lo que a las protagonistas les ha causado sufrimiento, dedicando tiempo de metraje no solo a sus relatos, sino también a sus silencios, emociones, gestos y dudas. Así, hacen frente a esa idea tan arraigada en el imaginario colectivo, e

igualmente presente en sede judicial (Ortubay Fuentes, 2021: 100), que espera que las víctimas aporten un relato de los hechos conciso, ordenado y sin fisuras. Se generan así unos contra-relatos dirigidos a desterrar la duda, ese «mecanismo crucial para desacreditar» a las mujeres (Banet-Weiser & Higgins, 2023, 34), que cuanto más vulnerables son, más duramente ven socavada su credibilidad (Tuerkheimer, 2021: 3). Es también fundamental que las directoras coinciden en subrayar los nombres de las mujeres, sacándolas del anonimato de unas estadísticas que hacen un importante recuento en términos cuantitativos, pero provocan que sus calvarios queden reducidos a un número.

Estas cineastas consiguen radiografiar y desenmascarar las distintas formas de violencia contra las mujeres sin necesidad de recurrir a ella: se prescinde de la representación de la violencia física y tampoco se incluyen detalles morbosos sobre los actos concretos de violencia (sus relatos llegan a ser escalofrantes, pero ni trivializan ni dramatizan). Igualmente se prescinde de recreaciones de escenas violentas y/o sexualizadas, siendo la única clara excepción la inclusión de la recreación judicial del asesinato en la película de Taberna, lo cual obedece al interés en reforzar la situación de absoluta indefensión en la que se produjo la muerte de Nagore.

Los documentales se alinean así con los elementos teórico-metodológicos defendidos por la teoría feminista con relación a la violencia sexista (Martínez Portugal, 2020: 335): sitúan la violencia que sufren dentro del «paradigma de las violencias de género» o violencias machistas, reconocen la agencia e identifican las expresiones de resistencia de las mujeres que han sufrido maltrato, consideran la intersección con otros ejes de opresión y conceptualizan la violencia como *continuum* y proceso. Al tiempo, las directoras se valen de los objetivos y estrategias del documental feminista para elaborar unos productos con clara vocación de denuncia que contribuyen a subvertir el patrón dominante, interpelando a una sociedad que, pese a los avances logrados, todavía tolera y ampara determinadas conductas y no sabe hacer frente eficazmente este grave problema.

6. Conclusiones

En el ámbito cinematográfico las películas de ficción pueden representar la violencia contra las mujeres en toda su crudeza (existe un evidente consenso académico en el reconocimiento a la película de Icíar Bollain, *Te doy mis ojos* (2003), ejemplo paradigmático del cine español), pero aquí el espectador se coloca en la posición consciente de estar frente a una ficción, y eso le hace albergar unas expectativas distintas de las que implica el documental (y que Nichols (1997: 62) relaciona con el “ansia de conocimiento”). El documental se consolida así como un formato especialmente eficaz para visibilizar la realidad de la violencia machista (su gravedad y sus consecuencias, el miedo y el arduo proceso de recuperación) a través del relato en primera persona por las mujeres que lo han sufrido: los testimonios sitúan al espectador frente a unos hechos incontestables que sabe que son ciertos (la cantidad y la calidad de testimonios no permite otra lectura posible) y le interpelan para que vaya más allá de empatizar con estas mujeres y reflexione sobre su papel en el entramado de este grave problema. En ese sentido, las cinco directoras demuestran tener muy presente la preocupación identificada por Nichols, (2013: 241), sobre cómo «representar o hablar de los demás sin reducirlos a estereotipos, peones o víctimas», y lo hacen desde una posición que asume el paradigma del testimonio ético, concepto desarrollado por Oliver (2001; 2004) que aboga por la necesidad de contemplar a la víctima más allá de esa condición y resituar su capacidad de agencia, al tiempo que apela a la responsabilidad del público ante el acto espectacular (Núñez Puente y Fernández Romero 2019; 2022).

Es reseñable que estas películas no aprovechan la ocasión para potenciar un enfoque interseccional que refleje la diversidad de la sociedad española (solo se adopta de forma clara en *Volar*, mientras que en *Todas las mujeres...* está presente solo en su dimensión etaria). En su conjunto, las películas seleccionadas optan por contribuir a una resignificación de la violencia machista desde el reconocimiento del protagonismo y la palabra de quienes la sufrieron, más que desde el cuestionamiento de las convenciones del formato documental (de nuevo, *Todas las mujeres...* es la que más arriesga a través del montaje de las tres partes en que se divide). Pero en el panorama nacional se confirma el interés creciente de las directoras por tratar las distintas formas de violencia contra las mujeres en la no-ficción con diferentes propuestas que incluyen un

enfoque claramente interseccional o un uso más experimental de los recursos. El cortometraje *Ecoutez-moi* (Paula Armijo, 2021) reproduce, a partir de un audio grabado con el móvil, la voz de una mujer magrebí que confiesa por primera vez la violencia y los abusos que la llevaron a huir de su país, mientras se muestran imágenes de archivo encontradas por Internet y animación digital (Valencia City, 2022). *La cosa vuestra* (María Cañas, 2018) reflexiona sobre la violencia ejercida contra las mujeres y los animales en el contexto de los sanfermines mediante el empleo del *found footage*, logrando una película de carácter subversivo y crítico que, recontextualizando metraje ajeno, cuestiona las formas de representación.

Todos estos documentales, que se producen al compás de las demandas de los movimientos feministas y los progresivos cambios en la sociedad, no se limitan a visibilizar y concienciar: rebaten mitos, se enfrentan a tópicos, cuestionan creencias y señalan incongruencias. También es necesario resaltar su valor histórico: en línea con Ricoeur (2010: 41), para quien el testimonio «constituye la estructura fundamental de transición entre la memoria y la historia», los recuentos orales hacen referencia a hechos previamente acontecidos contribuyendo a su historización, y abogan por “(re)establecer lazos de las luchas de las mujeres”, perfilando “una necesaria historia feminista” (Oroz, 2023: 46). Sin duda, estas películas también pueden servir como herramienta didáctica. Pero su utilidad podría ir, incluso, más allá: en el caso de *El techo amarillo*, si bien la Fiscalía archivó el caso porque los hechos habían prescrito, este podría reabrirse tras las nuevas denuncias por abusos sexuales presentadas por hechos ocurridos durante el curso 2018-2019 (ACN, 2022; García, 2023). Isabel Coixet afirmó su satisfacción ante la posibilidad de que «este documental que empezó como un acto de justicia poética se convierta en un acto de justicia real» (Segura, 2023).

Pese a la creciente producción que reivindica la creación cinematográfica como espacio para la acción feminista y que aspira a rebatir ese imaginario colectivo que culpa a las propias mujeres de su maltrato, agresiones e incluso asesinatos, todavía queda mucho por hacer también dentro de la propia industria: en la rueda de prensa de presentación de la película en la 70ª edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Coixet cuenta que le envió la idea del documental al responsable de una reconocida cadena y este

rechazó participar porque, tal y como ella lo planteaba, “no había violencia” (SSIFF, 2022). Coixet afirma “hay un mundo que quiere las cosas de manera gráfica y suscitar el morbo; y lo que queremos [nosotras] es otra cosa”. Esa “otra cosa” es el resultado del trabajo de unas directoras con clara vocación feminista que no solo han escuchado a las mujeres que han sufrido la violencia machista, sino que han convertido sus testimonios en actos revolucionarios.

Referencias bibliográficas

- ACN (2022), «El Ayuntamiento de Lleida denuncia ante la Fiscalía nuevos casos de abusos en el Aula de Teatre del municipio», *Eldiario.es*, 31 octubre. En: https://www.eldiario.es/catalunya/ayuntamiento-lleida-denuncia-fiscalia-nuevos-casos-abusos-aula-teatre-municipio_1_9670481.html (Fecha de consulta: 18-07-2023).
- AIZPITARTE, Alazne, TAMARIT-SUMALLA, Josep Maria, HERNÁNDEZ-HIDALGO, Patricia y ARANTEGUI ARRÁEZ, Laura (2023), «The Impact of Intimate Partner Violence on Women in Criminal Courts: Beyond the Victim-Survivor Dichotomy», *Victims & Offenders*, pp. 1-18. <https://doi.org/10.1080/15564886.2022.2159904>.
- ANRed (2015), *Sobrevivir a la violencia machista y contarlo en una película*, ANRed.org. En: <https://www.anred.org/2015/12/08/sobrevivir-a-la-violencia-machista-y-contarlo-en-una-pelicula/> (Fecha de consulta: 1-08-2023).
- ANTHIAS, Floya (2014), «The Intersections of Class, Gender, Sexuality and “Race”: The Political Economy of Gendered Violence», *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 27, pp. 153-17. <https://doi.org/10.1007/s10767-013-9152-9>.
- ARRANZ, Fátima (2010), «La igualdad de género en la práctica cinematográfica española», *Cine y género en España: una investigación empírica*. Madrid: Cátedra, pp. 17-68.
- AURREKOETXEA CASAUS, Maite, MARTÍNEZ MORÁN, Pedro César y DÍEZ RUIZ, Fernando (2021), «De víctimas y supervivientes en twitter. Del #yositecreo de la manada de sanfermines al #yositecreorocio», en ARÁNGUEZ SÁNCHEZ, Tasia y OLARIU, Ozana (Coords.), *Feminismo digital: violencia contra las mujeres y brecha sexista en Internet*. Madrid: Dykinson, pp. 731-753.
- BALLESTEROS DONCEL, Esmeralda y BLANCO MORENO, Francisca (2021a), «Impunidad ante las violencias sexuales. Análisis sociológico desde un estudio de caso», en PASTOR GOSÁLBEZ, Inmaculada, TRUJILLO CRISTOFFANINI, Macarena (Coords.), *La violencia contra las mujeres desde las ciencias sociales. Análisis crítico y propuestas para su comprensión*. Madrid: Tecnos, pp. 103-126.
- (2021b), «“Yo sí te creo”. Estereotipos sexistas hacia las víctimas de agresión sexual. Un estudio de caso sobre la Audiencia Provincial de Baleares (2018)», *iQual. Revista de Género e Igualdad*, (4), pp. 89-108. <https://doi.org/10.6018/iqual.442801>.
- BANERJEE, Pallavi y HWANG, Maria Cecilia (2023), «Race, Gender, and

- Violence», *Gender & Society*, 37(3), pp. 345-360. <https://doi.org/10.1177/08912432231171444>.
- BANET-WEISER, Sarah y HIGGINS, Kathryn C. (2023), *Credibilidad. Por qué no se cree a las mujeres*. Valencia: Barlin.
- BARJOLA, Nerea (2018), *Microfísica sexista del poder: el caso Alcàsser y la construcción del terror sexual*. Barcelona: Virus.
- BERNÁRDEZ-RODAL, Asunción, LÓPEZ-PRIEGO, Nuria y PADILLA-CASTILLO, Graciela (2021), «Cultura y movilización social contra la violencia sexual a través de Twitter: el caso del fallo judicial "#LaManada" en España», *Revista Latina de Comunicación Social*, (79), pp. 237-262. <https://doi.org/https://doi.org/10.4185/RLCS-2021-1502>.
- BERNÁRDEZ RODAL, Asunción (2015), *Mujeres en medio(s). Propuestas para analizar la comunicación masiva con perspectiva de género*. Madrid: Fundamentos.
- BOSCH-FIOL, Esperanza y FERRER-PÉREZ, Victoria Aurora (2012), «Nuevo mapa de los mitos sobre la violencia de género en el siglo XXI», *Psicothema*, 24(4), pp. 548-554. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=72723959007>
- BRESCHAND, Jean (2007), *El documental: la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.
- CIMA (2020), *Estereotipos y roles de género en series de televisión de producción nacional: Un análisis sociológico*. En: https://www.inmujeres.gob.es/areasTematicas/AreaEstudiosInvestigacion/docs/Estudios/Estereotipos_rols_y_relaciones_de_genero_Series_TV2020.pdf (Fecha de consulta: 26-07-2023).
- CODINA CANET, María Adelina y SAN SEGUNDO, Rosa (2021), «Proyectos documentales digitales para la reconstrucción de la Historia de las mujeres con análisis de género», *Historia y comunicación social*, 26(1), pp. 279-289. <https://doi.org/10.5209/hics.66200>.
- CUKLANZ, Lisa M. (1996), *Rape on trial: how the mass media construct legal reform and social change*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- EFE (2018), «Los casos de La Manada y de Nagore Laffage disparan las denuncias por agresiones sexuales en Sanfermines», *El País*, 2 julio. En: https://elpais.com/politica/2018/07/02/actualidad/1530534993_345391.html (Fecha de consulta: 24-07-2023).
- EMAKUNDE (2017), *Emakunde presenta «Volan», una película con testimonios de mujeres que han sobrevivido a la violencia de género*, *Emakunde.org*. En: <https://www.emakunde.euskadi.eus/noticia/2017/emakunde-presenta-volar-una-pelicula-con-testimonios-de-mujeres-que-han-sobrevivido-a-la-violencia-de-genero/webema01-contentemas/es/> (Fecha de consulta: 2-08-2023).
- EUROPA PRESS (2022), «Víctimas del abuso del Aula de Teatre de Lleida cuentan su "enfado" con las instituciones en el documental de Coixet». En: https://www.niusdiario.es/espana/catalunya/20221216/victimas-documental-techo-amarillo-coixet-aula-teatre-lleida_18_08245338.html (Fecha de consulta: 30-08-2023).
- FEMINICIDIO.NET (2023), Radiografía de la violencia sexual: las cifras. Disponible en: <https://geovienciasexual.com/3-radiografia-de-la-violencia-sexual-las-cifras/> (Fecha de consulta: 25-10-2023).
- FRENCH, Lisa (2019), «Women documentary filmmakers as transnational "advocate change agents"», *Inter Disciplina*, 7(17), pp. 15-29. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/inter/article/view/67536/62704>

- #toc.
- (2021), *The Female Gaze in Documentary Film: An International Perspective*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-68094-7>
- GÁMEZ FUENTES, María José. (2013), «Re-Framing the Subject(s) of Gender Violence», *Peace Review: A Journal of Social Justice*, 25(3), pp. 398-405. <https://doi.org/10.1080/10402659.2013.816566>.
- GÁMEZ FUENTES, María José y NÚÑEZ PUENTE, Sonia (2013), «Medios, ética y violencia de género: más allá de la victimización / Media, ethics and gender-based violence: moving beyond victimization», *Asparkia. Investigación feminista*, (24), pp. 145-160. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1167>.
- GARCÍA, L. (2023), «El Aula de Teatre denuncia ante la Fiscalía un nuevo caso de abusos». En: https://www.segre.com/es/noticias/lleida/2023/02/03/el_aula_teatre_denuncia_ante_fiscalia_nuevo_caso_abusos_198065_1092.html (Fecha de consulta: 1-08-2023).
- GÓMEZ, Concha y SARRAT ÁLVAREZ, Sara (2022), *Brecha de género en el audiovisual español: análisis de la situación de la mujer en la industria de la ficción cinematográfica y televisiva, el documental, la animación y las narrativas transmedia*. Valencia: Tirant Humanidades.
- GUILLAMÓN CARRASCO, S. y BELMONTE AROCHA, J. (2017), «Miradas críticas. La representación de la violencia de género en Icíar Bollaín e Isabel Coixet», en MENÉNDEZ MENÉNDEZ, María Isabel y ILLERA MIGUEL, Paula (eds.), *Guerras simbólicas. El papel del audiovisual en la lucha contra la violencia de género*. Palma (Illes Balears): Edicions UIB, pp. 59-75.
- GUTIÉRREZ, Miren (ed.) (2023), *Resistencias antifeministas. Reacciones a las marchas por la igualdad en España*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- HEMMINGS, Clare (2012), «Affective solidarity: Feminist reflexivity and political transformation», *Feminist Theory*, 13(2), pp. 147-161. <https://doi.org/10.1177/1464700112442643>.
- HERRERA SÁNCHEZ, Sonia (2017), *Cuando las heridas hablan. La representación del feminicidio en Ciudad Juárez en el cine documental desde las epistemologías feministas*. Tesis: Universitat Autònoma de Barcelona. En: <https://ddd.uab.cat/record/187324>.
- HOBSON, Janelle (2002), «Viewing in the Dark: Toward a Black Feminist Approach to Film», *Women's Studies Quarterly*, 30(1/2), pp. 45-59. En: <http://www.jstor.org/stable/40004636>.
- Hooks, B. (2008), *Reel to Real. Race, class and sex at the movies*. New York: Routledge.
- INE (2023), *Estadística de Violencia Doméstica y Violencia de Género. Año 2022*. En: https://www.ine.es/prensa/evdvg_2022.pdf (Fecha de consulta: 18-07-2023).
- IZQUIERDO-CASTILLO, Jessica y TORRES-ROMAY, Emma (2023), «Women in the documentary industry: Continuing inequality in the streaming age.», *El Profesional de la Información*, 32(1), pp. 1-12. <https://doi.org/10.3145/epi.2023.ene.07>.
- JIMÉNEZ, HERRERO, Beatriz (2017), «Mujeres directoras de los años 90 en el silo XXI: una carrera de fondo», en ZURIAN HERNÁNDEZ, Francisco A. (ed.) *Miradas de mujer. Cineastas españolas para el siglo XXI (del 2000 al 2015)*. Madrid: Fundamentos, pp. 263-289.

- JOHNSTON, Clare (1973), «Women's Cinema as Counter Cinema», en *Notes on Women's Cinema*. London: Society for Education in Film and Television, pp. 24-31.
- JUHASZ, Alexandra (2011), «Dijeron que queríamos mostrar la realidad, todo lo que quiero mostrar es mi vídeo: La política del documental realista feminista», en MAYER, Sophie y OROZ, Elena (Coord.) *Lo personal es político: feminismo y documental*. Pamplona: Gobierno de Navarra, pp. 136-171.
- KAPLAN, E. Ann (1998), *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.
- KERFA, Sonia, MARCHIORI, Dario y MATEUS MORA, Angelica (eds.) (2023), *Le geste documentaire des réalisatrices*. Dijon: Orbis Tertius.
- KUHN, Annette (1991), *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- DE LA TORRE ESPINOSA, Mario (2022), «Miradas documentales: directoras españolas para el siglo XXI», en GÓMEZ GARCÍA, Concha (ed.) *Brecha de género en el audiovisual español. Análisis de la situación de la mujer en la industria cinematográfica y televisiva, el videojuego y el transmedia*. Valencia: Tirant lo Blanch, pp. 211-226.
- LE LAB Femmes de Cinéma (2022), *Qualitative study on the place of female directors in Europe*. En: <https://femmesdecinema.org/wp-content/uploads/2022/12/Study-2022-EN-1.pdf>. (Fecha de consulta: 10-07-2023).
- DE LAURETIS, Teresa (1987), *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- LAZAR, Michelle M. (2008), «Language, communication and the public sphere: A perspective from feminist critical discourse analysis», en R. WODAK y V. KOLLER (eds.) *Handbook of communication in the public sphere*. Berlin, New York: De Gruyter Mouton, pp. 89-110. Disponible en: <https://doi.org/https://doi.org/10.1515/9783110198980>.
- (2014), «Feminist Critical Discourse Analysis: Relevance for Current Gender and Language Research», en EHRlich, Susan, MEYERHOFF, Miriam y HOLMES, Janet (eds.), *The Handbook of Language, Gender, and Sexuality*. Hoboken, US: John Wiley & Sons, Inc, pp. 180-199. Disponible en: <https://doi.org/10.1002/9781118584248.ch9>.
- LESAGE, Julia (1978), «The political aesthetics of the feminist documentary film», *Quarterly Review of Film Studies*, 3(4), pp. 507-523. <https://doi.org/10.1080/10509207809391421>.
- LORENTE, Miguel (2018), «Justicia, género y estereotipos», en VV.AA. *Análisis de la justicia desde la perspectiva de género*. Valencia: Tirant lo Blanch, pp. 139-160.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Patricia y AGUADO-PELÁEZ, Delicia (2017), «La reapropiación del cuerpo de las mujeres en la ficción televisiva. Análisis de "Orange is the New Black"», *Investigaciones Feministas*, 8(2), pp. 401-413. <https://doi.org/10.5209/infe.54974>.
- MARTÍNEZ, María (2020), «Collective action and organisation against gender violence in Spain», en GÁMEZ FUENTES, María José, NÚÑEZ PUENTE, Sonia, y GÓMEZ NICOLAU, Emma (eds.), *Re-writing Women as Victims. From Theory to Practice*. London: Routledge, pp. 98-111. <https://doi.org/10.4324/9781351043601>.
- MARTÍNEZ PORTUGAL, Tania (2020), «Haciendo frente a las epistemologías heteropatriarcales: elementos teórico-metodológicos para un análisis

- feminista de la violencia contra las mujeres», *Investigaciones Feministas*, 11(2), pp. 333-342. <http://dx.doi.org/10.5209/infe.65874>.
- MAYER, Sophie (2011), «Cambiar el mundo, film a film», en MAYER, Sophie y OROZ, Elena (Coords.), *Lo personal es político: feminismo y documental. Una compilación de ensayos sobre documental y feminismo*. Pamplona: Gobierno de Navarra, pp. 12-42.
- MEDINA-CAMBRÓN, Judith y CLARES-GAVILÁN, Alfons (2018), «Desarrollo y asentamiento del Vídeo Bajo Demanda (Vod) en España: el caso de Filmin», *El Profesional de la Información*, 27(4), pp. 909-920. <https://doi.org/10.3145/epi.2018.jul.19>
- MEDINA VICENT, María (2023), «Reacciones discursivas frente al movimiento feminista en el Estado español. Un análisis de la literatura antifeminista», *RES. Revista Española de Sociología*, 32(1), p. a150. <https://doi.org/10.22325/fes/res.2023.150>.
- DE MIGUEL, Ana (2008), «La violencia contra las mujeres. Tres momentos en la construcción del marco feminista de interpretación», *Isegoría: Revista de filosofía moral y política*, (38), pp. 129-137. <https://doi.org/10.3989/isegoria.2008.i38.407>.
- MINISTERIO DE IGUALDAD (2019), *Resumen ejecutivo de la Macroencuesta de Violencia contra la Mujer 2019*. En: https://violenciagenero.igualdad.gob.es/violenciaEnCifras/macroencuesta2015/pdf/Resumen_Ejecutivo_Macroencuesta2019.pdf. (Fecha de consulta: 6-7-2023)
- NAPAL, Jorge (2018), «La acogida del documental sobre Nagore Laffage desborda todas las expectativas», *Noticias de Gipuzkoa*, 21 julio. En: <https://www.noticiasdegipuzkoa.eus/sociedad/2018/07/21/acogida-documental-nagore-laffage-desborda-3908230.html> (Fecha de consulta: 1-08-2023).
- NICHOLS, Bill (1997), *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Editado por J. CERDÁN y E. IRIARTE. Barcelona: Paidós.
- (2013), *Introducción al documental*. 2ª Ed. Mexico DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- NÚÑEZ PUENTE, Sonia y FERNÁNDEZ ROMERO, Diana (2015), «Construcción identitaria del sujeto víctima de violencia de género: fetichismo, estetización e identidad pública», *Teknokultura*, 12(2), pp. 267-284. https://doi.org/10.5209/rev_tk.2015.v12.n2.49506.
- (2019), «Posverdad y victimización en Twitter ante el caso de la manada: propuesta de un marco analítico a partir del testimonio ético», *Investigaciones Feministas*, 10(2), pp. 385-398. <https://doi.org/10.5209/infe.66501>.
- NÚÑEZ PUENTE, Sonia, FERNÁNDEZ ROMERO, Diana y FARNÉ, Alessandra (2018), «Comunicación, violencia de género y prácticas de resistencia: narrativas innovadoras para un cambio social», *Teknokultura*, 15(2), pp. 185-192. <https://doi.org/10.5209/TEKN.61602>.
- NUSSBAUM, Martha Craven (2022), *Ciudadelas de la soberbia: agresión sexual, responsabilización y reconciliación*. Barcelona: Paidós.
- OLIVER, Kelly (2001), *Witnessing: Beyond Recognition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (2004), «Witnessing and testimony», *Parallax*, 10(1), pp. 78-87. <https://doi.org/10.1080/1353464032000171118>.

- OROZ, Elena (2023), «Disecionar el miedo, politizar la rabia. Documentales feministas españoles contra la cultura de la violación», *Obra Digital*, (23), pp. 33-49. <https://doi.org/10.25029/od.2023.372.23>.
- OROZ, Elena y BINIMELIS, Mar (2020), «Who counts? The presence of women directors in Spanish independent cinema through a data analysis of film circulation (2013-2018)», *Communication & Society*, 33(3), pp. 101-118. <https://doi.org/10.15581/003.33.3.101-118>.
- ORTEGA DOLZ, Patricia y DORIA, Javier (2016), «San Fermín lucha contra una imagen sexista de su fiesta», *El País*, 9 julio. https://elpais.com/politica/2016/07/08/actualidad/1468002463_685539.html (Fecha de consulta: 24-07-2023).
- ORTEGA, María Luisa y POUZA, Laura (2017), «Las mujeres y el documental. Apuntes para una cartografía contemporánea», en ZURIÁN HERNÁNDEZ, Francisco A. (ed.) *Miradas de mujer cineastas españolas para el siglo XXI (del 2000 al 2015)*. Madrid: Fundamentos, pp. 291-305.
- ORTUBAY FUENTES, Miren (2021), «Violencia sexista: qué podemos esperar del derecho penal», en SERRA, Clara, GARAIZÁBAL, Cristina y MACAYA, Laura (eds.) *Alianzas rebeldes. Un feminismo más allá de la identidad*. Barcelona: Bellaterra Edicions, pp. 99-105.
- OTAZU, Amaia (2023), «Las fiestas de San Fermín acumulan ya 15 denuncias por agresiones sexuales», *El País*, 11 julio. <https://elpais.com/sociedad/2023-07-11/las-fiestas-de-san-fermin-acumulan-ya-15-denuncias-por-agresiones-sexuales.html> (Fecha de consulta: 27-07-2023).
- PIKARA Magazine (2022), «Contar sin legitimar. Violencias machistas en los medios de comunicación». Madrid: Ministerio de Igualdad. En: https://violenciagenero.igualdad.gob.es/violenciaEnCifras/estudios/investigaciones/2021/pdfs/pikara_medios_comunicacion_DEF.pdf (Fecha de consulta: 01-08-2023).
- PLANTINGA, Carl (2007), «Caracterización y ética en el género documental», *Archivos de la Filmoteca*, 1(57-58), pp. 46-67. En: <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/205>
- QUÍLEZ ESTEVE, Laia y ARAÛNA I BARÓ, Nuria (2021), «La construcción de la violencia machista en los estudios de comunicación», en PASTOR, Inmaculada y TRUJILLO CRISTOFFANINI, Macarena (Coords.), *La violencia contra las mujeres desde las ciencias sociales: Análisis crítico y propuestas para su comprensión*. Madrid: Tecnos, pp. 153-173.
- QUÍLEZ, Laia y ARAÛNA, Nuria (2020), «Prácticas feministas en el cine documental español contemporáneo. Reflexiones a partir del análisis de *La casa de mi padre* (Francina Verdés, 2014) y *Mater Amatísima* (María Ruido, 2018)», *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(1), pp. 105-119. <https://doi.org/10.5209/aris.67516>.
- REBOLLO-CATALÁN, Ángeles, et al. (2010), «Metáforas emocionales en el proceso de recuperación de mujeres víctimas de violencia de género», en VÁZQUEZ BERMÚDEZ, Isabel (Coord.), *Investigaciones multidisciplinares en género: II Congreso Universitario Nacional «Investigación y Género»: Sevilla, 17 y 18 de junio de 2010*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 871-886. En: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5437071>.
- REQUENA HIDALGO, Cora y HERNÁNDEZ TORIBIO, Isabel (2015), «El cine de Helena Taberna: un análisis fílmico», en ZURIÁN HERNÁNDEZ, Francisco A. (Coord.), *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine*

- español. *De los orígenes al año 2000*. Madrid: Síntesis, pp. 261-274.
- RICOEUR, Paul (2010), *La memoria, la historia, el olvido*. 2a ed. Madrid: Trotta.
- ROTHWELL, Jennie. (2017), «Los documentales de Isabel Coixet: una vocación social», en ZECCHI, Bárbara (ed.) *Tras las lentes de Isabel Coixet: cine, compromiso y feminismo*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 379-394.
- SANZ BARBERO, Belén (2021), Análisis temporal de los asesinatos de mujeres por a violencia de género en España a lo largo de 15 años (2003-2017). Madrid: Ministerio de Igualdad. Disponible en: https://violenciagenero.igualdad.gob.es/violenciaEnCifras/estudios/investigaciones/2021/estudios/analisis_asesinatos.htm. (Fecha de consulta: 25-10-2023).
- SEGURA, Roger (2023), *El documental d'Isabel Coixet activa una nova denúncia a l'Aula de Teatre de Lleida*, CCMA.CAT. En: <https://www.ccma.cat/catradio/catalunya-al-dia/el-documental-disabel-coixet-activa-una-nova-denuncia-a-laula-de-teatre-de-lleida/noticia/3210380/> (Fecha de consulta: 18-07-2023).
- SELLÉS, Magdalena (2008), *El documental*. Barcelona: UOC.
- SELVA I MASOLIVER, Marta y SOLÀ I ARGUIMBAU, Anna (2022), *Un trayecto por los feminismos fílmicos. 30 años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona*. Ayuntamiento de Barcelona. En: <https://ajuntament.barcelona.cat/barcelonallibres/es/publicacions/un-trayecto-por-los-feminismos-filmicos>. (Fecha de consulta: 29-06-2023).
- (2023), «Feminismos y cineastas en el documental español», en TORREIRO, Casimiro y ALVARADO, Alejandro(eds.), *El documental en España. Historia, estética e identidad*. Madrid: Cátedra, pp. 289-304.
- SELVA, Marta (2005), «Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental», en TORREIRO, Casimiro y CERDÁN, Josexo (eds.) *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, pp. 65-84.
- SIMONE, Patrizia (2022), *Female professionals in European film production*. European Audiovisual Observatory / Council of Europe. En: <https://rm.coe.int/female-professionals-in-european-film-production-2022-edition-p-simone/1680a886c5> (Fecha de consulta: 20-07-2023).
- SSIFF (2022), Rueda de prensa V.O. «“El sostre groc (El techo amarillo)”» (S.O.) 2022 - Prensasurrekoa. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ISmDk9r9wCU> (Fecha de consulta: 2-08-2023).
- TAJAHUERCE ÁNGEL, Isabel y FRANCO, Yanna G. (2020), «Violencias contra las mujeres en el siglo XXI», en BERNÁRDEZ RODAL, Asunción (ed.), *Desafíos Feministas. Temas y tramas para pensar en un mundo en crisis*. Valencia: Tirant lo Blanch, pp. 199-214. <https://doi.org/10.15178/va.2021.154.e1299>.
- TELLO DÍAZ, Lucía y COIXET, Isabel (2013), *Con «c» de Coixet. Ética y compromiso en el cine de Isabel Coixet*. Cànoves y Samalús (Barcelona): Proteus.
- TUERKHEIMER, Deborah (2021), *Credible: Why We Doubt Accusers and Protect Abusers*. New York: Harper Wave.
- UPNA (2018), *Agresiones y abusos sexuales en sanfermines. Informe de resultados*. Pamplona. En: https://www.pamplona.es/sites/default/files/2021-07/INFORME_AGRESIONES_SANFERMINES.cleaned.pdf. (Fecha de consulta: 11-07-2023).
- VALENCIA CITY (2022), «Écoutez-Moi», de la valenciana Paula Armijo,

- preseleccionado a los Goya, Valenciacity.es. En: <https://valenciacity.es/actualidad/ecoutez-moi-paula-armijo-goya/> (Fecha de consulta: 13-07-2023).
- VARELA, Nuria (2020), «El tsunami feminista», *Nueva Sociedad*, (286), pp. 93-106. En: <https://nuso.org/articulo/el-tsunami-feminista/> (Fecha de consulta: 18-07-2023).
- VELTE, Samara (2019), *Yo sí te creo: la cultura de la violación y el caso de sanfermines*. Tafalla, Navarra: Txalaparta.
- VILLAPLANA, Virginia (2009), «Formas de violencia globalizadas: género, representación y discurso», *Revista Científica de Información y Comunicación*, (6), pp. 463-482. <https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/204>.
- WOLF, Birgit (2018), «Gender-based violence in discourse . A comparative study on anti-violence communication initiatives across Europe, in Austria and Spain», *Anàlisi*, 0(59), pp. 1-27. <https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3164>.
- YOUNG, Lola (1996), *Fear of the Dark: «Race», Gender and Sexuality in the Cinema*. 2nd ed. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203130711>.
- ZECCHI, Bárbara (2014), *La pantalla sexuada*. Madrid: Cátedra.