

**El nuevo documental y el activismo de la cuarta ola feminista.
Arenas de silencio: olas de valor (Chelo Álvarez-Stehle, 2016) y *El
techo amarillo* (Isabel Coixet, 2022)**

**New Documentary Film and Fourth Wave Feminist Activism. *Sands
of Silence. Waves of Courage* (Chelo Álvarez Stehle, 2016) and *The
Yellow Ceiling* (Isabel Coixet, 2022)**

Maribel Rams Albusech

Universitat Rovira i Virgili
mariaisabel.rams@urv.cat

Resumen:

Este artículo aborda las relaciones entre ciertas prácticas documentales autorales y las narrativas del movimiento feminista contemporáneo a partir del análisis de los temas y los recursos expresivos presentes en *Arenas de silencio: olas de valor* de Chelo Álvarez-Stehle y *El techo amarillo* de Isabel Coixet. El primer documental transforma los discursos etnográficos sobre “las otras”, mujeres de culturas distantes, a través de la intersección del tráfico con fines de explotación sexual en México, Nepal e India con el abuso sexual infantil en España. El segundo ofrece una aproximación compleja y reflexiva a la denuncia colectiva de unas ex alumnas del Aula de Teatre de Lleida que resuena con el movimiento global del *Me Too*. En el artículo se hace hincapié en la importancia de la genealogía feminista de las fórmulas de organización y el cine de la tercera ola para el actual tratamiento ético del testimonio de las supervivientes que supera los argumentos reduccionistas y revictimizadores. Además, se explora cómo la imaginaria háptica y sensorial de estos documentales corales apela a la empatía y la solidaridad entre mujeres al margen de la espectacularización y el voyeurismo.

Abstract:

This article addresses the relationships between certain authorial documentary practices and the narratives of the contemporary feminist movement by analyzing the themes and expressive resources present in *Sands of Silence: Waves of Courage* by Chelo Álvarez-Stehle and *The Yellow Ceiling* by Isabel Coixet. The first documentary transforms ethnographic discourses about “the others,” women from distant cultures, through the intersection of trafficking for sexual exploitation in Mexico, Nepal and India and child sexual abuse in Spain. The second offers a complex and reflective approach to the collective complaint of some former students of the Aula de Teatre de Lleida that resonates with the global *Me Too* movement. The article emphasizes the importance of the feminist genealogy of the organizational formulas and cinema of the third wave for the current ethical treatment of the testimony of survivors that overcomes reductionist and re-victimizing arguments. Furthermore, it explores how the haptic and sensory imagery of these choral documentaries appeals to empathy and solidarity between women outside of spectacularization and voyeurism.

Palabras clave:

Cuarta ola del feminismo; violencia sexual; autoetnografía; visualidad háptica.

Keywords:

Fourth Wave Feminism; sexual violence; autoethnography; haptic visuality.

1. Introducción

A comienzos de este siglo hemos sido testigos de un movimiento de indignación de carácter internacional e intergeneracional que ha sido el punto de inflexión de lo que las teóricas feministas han llamado “la cuarta ola del feminismo” (Munro, 2013; Chamberlain, 2017; Cobo, 2019)¹. Para ello ha sido crucial el uso de Internet y la “*culture of call-out*” porque han creado una comunidad global a través de las redes sociales, blogs y foros que funcionan como espacios de discusión y concienciación feminista (Munro, 2013). Asimismo, la lucha actual contra las formas de violencia hacia la mujer se fundamenta en las experiencias personales de las activistas, lo cual explica la intensidad afectiva constitutiva de este movimiento (Chamberlain, 2017, p. 2). Casi simultáneamente, ha habido un auge del documental de denuncia alejado de los rígidos códigos televisivos y del reportaje periodístico, que se relaciona con la “confluencia de las distintas modalidades cinematográficas y sus retóricas, gracias a la porosidad del nuevo documental” (Català, 2021, p. 82). El documental clásico expone los asuntos políticos y sociales de forma distanciada a través de la presencia de expertos y de una voz omnisciente pedagógica. Pero la pretensión de objetividad del documental como discurso de sobriedad se ha visto reemplazada por lo autobiográfico, subjetivo, expresivo y performativo (Bruzzi, 2000; Renov, 2004; Weinrichter, 2004; Nichols, 2013).

Mediante el análisis textual fílmico de *Arenas de silencio: olas de valor* (*Sands of Silence: Waves of Courage*, Chelo Álvarez-Stehle, 2016) y *El techo amarillo* (*El sostre groc*, Isabel Coixet, 2022), este artículo explora cómo las transformaciones en el cine de no ficción y en el feminismo transnacional han suscitado un nuevo tratamiento del testimonio de las supervivientes de violencia sexual al margen de la retórica de la espectacularización y la

¹ La globalización del feminismo se caracteriza por el ciberactivismo y las movilizaciones masivas del 8M y de las distintas marchas de mujeres en España, Argentina, Turquía, India, Estados Unidos, etc. La cuarta ola ha puesto el foco en las problemáticas que afectan a las mujeres como la violencia patriarcal y la feminización de la pobreza, politizando “los cuidados, el amor romántico, la maternidad, la sexualidad, la prostitución o la pornografía”, y también “fenómenos patriarcales nuevos, como los vientres de alquiler” (Cobo, 2019, p. 14).

revictimización. El primer documental enlaza las entrevistas a supervivientes de trata y de explotación sexual en Nepal, la India y México con las historias de abuso sexual en la infancia de la directora y otras mujeres de su familia. El segundo surge a raíz del artículo de investigación de los periodistas Albert Llimós y Núria Juanico en el diario *ARA*, “Vint anys d’abusos a l’Aula de Teatre de Lleida” (2020), sobre la denuncia colectiva contra los abusos sexuales que sufrieron varias mujeres durante su adolescencia en la institución leridana. Ambos trabajos impugnan las omisiones de la cultura androcéntrica al igual que el documental feminista, que nació para “hacer visibles las historias de las mujeres” y “cambiar las circunstancias de la opresión que habían silenciado esas historias y las circunstancias que habían hecho que tantas historias fueran traumáticas” (Mayer, 2011, p. 19-20).

La logroñesa Chelo Álvarez-Stehle colaboró desde 1995 con Planeta Humano publicando artículos sobre temas de derechos humanos. Su reportaje de investigación “Tráfico de niñas” (1999) fue adaptado en el documental *Niñas de hojalata* (Miguel Bardem, 2003), en el que ella trabajó como guionista, entrevistadora y asistente de dirección. Esta película muestra las causas sistémicas del tráfico sexual y las situaciones que viven las niñas nepalíes que son captadas o tomadas por la fuerza para ser explotadas sexualmente. Álvarez-Stehle empieza dirigiendo cortos con un formato periodístico como *Sold in America: A Modern-Day Tale of Sex Slavery* (2009) sobre tres mujeres que fueron traficadas siendo niñas a Estados Unidos desde Latinoamérica. A lo largo de ocho años, realiza *Arenas de silencio: olas de valor* engarzando materiales heterogéneos extraídos de sus reportajes, de *Niñas de hojalata* y de diálogos con miembros de su familia en España y con las supervivientes de tráfico y explotación sexual Anu Charimaya Tamang, Virginia Isaías y su hija Lala. Anu fue secuestrada en Nepal a los dieciséis años y vendida a un burdel de Bombay, y Virginia es una mexicana afincada en California que fue víctima del abuso sexual de su padre, de los malos tratos de su marido (con el que la forzaron a casarse a los quince años) y de tráfico humano junto a su bebé de seis meses. En este documental Álvarez-Stehle apuesta por una aproximación autoetnográfica a la realidad de la

explotación sexual que pasa por su presencia en la pantalla y su filtro subjetivo entrelazando memorias privadas y memorias colectivas.

Isabel Coixet ha obtenido reconocimiento internacional por películas como *Mi vida sin mí* (2003) y *La vida secreta de las palabras* (2005), que se vinculan al cine *indie* americano y rompen con la mirada voyeurístico-escopofílica sobre la mujer. Su cine de ficción tiene una marca de estilo personal caracterizada por la aproximación ética y estética a las historias que narra, el uso de la cámara al hombro y la creación de atmósferas intimistas y de imágenes hápticas que subrayan las sensaciones para generar la reacción afectiva del espectador. Coixet también ha dirigido anuncios para ONGs y documentales de denuncia sobre una variedad de temas como las torturas cometidas durante las guerras de los Balcanes (*Viaje al corazón de la tortura*, 2003) o el encausamiento de Baltasar Garzón en el Tribunal Supremo (*Escuchando al juez Garzón*, 2010). Su compromiso social contra la violencia de género se observa en *Más me duele a mí*, un proyecto del 2000 que finalmente abandonó por las represalias que podían sufrir las entrevistadas, y en *La mujer, cosa de hombres* (2010), acerca de la ideología patriarcal que subyace en los crímenes de violencia machista. Este documental de montaje de anuncios sexistas y noticias de feminicidios dialoga con *Ways of seeing* (John Berger, 1972), con el fin de “educar al espectador y exhortarle a cambiar su modo de ver” los productos mediáticos (Rothwell, 2017, p. 387). Mientras la mayoría de las películas de ficción de Coixet están rodadas fuera de España y en inglés, *El techo amarillo* se centra en la ciudad catalana de Lérida y en un fenómeno muy local, aunque afín al movimiento internacional del *Me Too*. Este filme se construye a partir de entrevistas con nueve mujeres, algunas de ellas pertenecientes al colectivo Dones a Escena de Lleida, que describen ante la cámara los abusos sexuales que sufrieron y la situación de encubrimiento y revictimización tras la denuncia pública. La directora parte del reportaje ligado a la información de urgencia y al periodismo, pero aporta un análisis más profundo sobre los hechos que recoge. El tratamiento estético y narrativo que hace de la temática de la violencia sexual sitúa en primer plano la búsqueda y la

reconstrucción de la identidad de las supervivientes, apoyándose en técnicas fílmicas propias del cine de ficción para abordar las sensaciones, las emociones y los comportamientos humanos.

2. El movimiento feminista contra la violencia sexual

Se estima que 736 millones de mujeres de todo el mundo, casi una de cada tres, ha sufrido violencia física y/o sexual en algún momento de su vida, siendo mayor el número de afectadas en los países clasificados por los Objetivos de Desarrollo como “menos desarrollados” (Organización de Naciones Unidas Mujeres [ONU], 2022). Según los resultados de la más reciente Macroencuesta de Violencia contra la Mujer, el 13,7 por ciento de las mujeres de 16 o más años residentes en España declaran haber sufrido algún tipo de agresión sexual a lo largo de su vida (Delegación del Gobierno contra la Violencia de género [DGVG], 2019). Además, en las últimas décadas ha habido un aumento de una de las expresiones más extremas de la violencia y la discriminación contra mujeres y niñas, la prostitución y la trata con fines de explotación sexual, debido a la globalización del mercado sexual y de la economía criminal (Jeffreys, 2011; Cobo, 2017). Así pues, en 2018 se detectaron un total de 48.478 víctimas de tráfico humano en 135 países (el 72% eran mujeres y niñas), entre ellas, la mayoría de las víctimas de tráfico para la explotación sexual (92%) eran mujeres y niñas (United Nations Office on Drugs and Crime [UNODC], 2020).

La realización de *Arenas de silencio* y de *El techo amarillo* tiene lugar en el contexto de la cuarta ola feminista, cuyo elemento catalizador ha sido la denuncia de la violencia sexual como un problema crónico y global de las mujeres, así como la creciente concienciación del problema de la prostitución y la pornografía en la explotación sexual, económica y racial/étnica (Cobo, 2019, p. 19). Otra área central de este movimiento es la interseccionalidad de las opresiones y desigualdades marcadas no solo por el género, sino también por la clase social, raza, orientación sexual y otras categorías, tal como se pudo ver en las campañas de Twitter (Munro, 2013; Zimmerman, 2017, p.

54). En *Arenas de silencio*, Álvarez-Stehle presenta la violencia sexual como una problemática transversal para mujeres y niñas de diferentes países, etnias, culturas y clases sociales, a partir de la inserción de la propia historia personal y familiar en el análisis de situaciones de tráfico de mujeres y niñas. De esta forma busca plasmar que es un problema estructural y sistémico que tiene diferentes expresiones como el incesto, el abuso del clero, la violación y la trata. Igualmente, la directora participó en una campaña lanzada por Oxfam Intermón escribiendo una entrada con la etiqueta #MeNiegoA, donde ponía de relieve la estrecha relación entre las distintas caras de la violencia sexual, desde las más sutiles hasta las más explícitamente violentas. En cuanto a *El techo*, actúa como un altavoz de las supervivientes de los abusos sexuales por parte de dos profesores del Aula de Teatre de Lleida, que rompieron el silencio y denunciaron en 2018 inspiradas por el espacio de reflexión y apoyo mutuo Dones a Escena. Estos hechos coincidieron con la internacionalización de la campaña *Me Too* que puso luz en el carácter generalizado de las agresiones sexuales e impulsó la conciencia pública sobre la necesidad de cambios profundos y estructurales.

En la cuarta ola ha habido una repolitización de las demandas del feminismo de la tercera ola² con respecto al tráfico humano, la violación y la pornografía (Zimmerman, 2017, p. 57). De manera que se elabora un discurso teórico y político que entronca con el Feminismo Radical de entre 1967 y 1975, especialmente con sus análisis de la dimensión política de la sexualidad y la prevalencia de las formas sexistas en la esfera privada de la vida de las mujeres, tal como lo desarrolló Kate Millett en *Política sexual* (1970)³. Una aportación fundamental del Movimiento de Liberación de las Mujeres fue la creación en 1967 de los grupos de autoconciencia por parte del *New York*

² Para la tradición de la teoría feminista anglosajona, en 1960 y 1970 tiene lugar la segunda ola con el feminismo radical, y en 1980 y 1990, la tercera que está marcada por las perspectivas posmodernas, poscoloniales y *queer* (Zimmerman, 2017, p. 55). Pero este artículo sigue la división cronológica establecida por algunas teóricas europeas que tienen en cuenta la primera etapa de las vindicaciones feministas de la Ilustración y que consideran que la tercera ola se inicia en la década de 1960 (Amorós, 2000, p. 22).

³ La pervivencia del feminismo radical y el movimiento anti-pornografía en el momento actual añade complejidad a la progresión lineal de la historia del feminismo, ya que nos hace cuestionar que las olas se basen en diferencias generacionales o en el reemplazo de lo viejo por lo nuevo (Chamberlain, 2017, p. 51).

Radical Women. La práctica de “*consciousness-raising*” consistía en la organización de encuentros de mujeres donde cada una exponía sus propias experiencias de violencia machista, violación, acoso, objetificación, etc., para comprenderlas como partes de una estructura y no como problemas individuales, y así despertar la conciencia de la opresión compartida (Sarachild, 1978). Mediante la investigación empírica y los relatos de las supervivientes, la teoría feminista relacionó la violación, el abuso y el acoso juzgándolas como formas extendidas de dominio y control de las mujeres en lugar de incidentes aislados producto de un comportamiento social desviado (Brownmiller, 1975; Russell, 1975; Barry, 1988).

Los documentales de Álvarez-Stehle y Coixet retoman el proceso del feminismo político radical de dar visibilidad pública a una violencia que había permanecido oculta mediante el método de la toma de conciencia colectiva. Desde la década de 1970, el cine documental grabado en formato 16 mm y con equipos ligeros de registro de sonido resultó un medio accesible y de bajo presupuesto que contribuyó al uso del dispositivo cinematográfico por parte de las mujeres, quienes empezaron a tratar cuestiones que les concernían por su condición femenina (Kuhn, 1991, p. 161; Waldman y Walker, 1999, p. 5). *Arenas de silencio* y *El techo amarillo* tienen afinidades con los primeros documentales militantes feministas como *Three Lives* (Kate Millett, 1971) y *Rape* (JoAnn Elam, 1975), que compartían el *ethos* y los objetivos de los grupos de autoconciencia de la tercera ola. Estos proyectos se caracterizan por la finalidad didáctica y la urgencia política de combatir el patriarcado revelando lo silenciado de la vida cotidiana de las mujeres en un mundo dominado por los hombres (Lasage, 1978, p. 509). De un modo similar, el momento de reorganización actual con la cuarta ola, su carácter global e intergeneracional y sus nuevas fórmulas de protesta contra la violencia sexual afectan a la estética de documentales como el de Álvarez-Stehle y el de Coixet.

3. La autoetnografía en *Arenas de silencio: olas de valor*

A partir del cambio de milenio ha crecido el movimiento global contra el tráfico humano, a la vez que han proliferado los reportajes televisivos sobre este fenómeno y otros productos cercanos al “documental expositivo clásico”, cuya función es reunir pruebas para defender una argumentación de forma lógica y convincente, aunque con cierta intervención velada del realizador (Nichols, 1997, p. 47). En los medios de comunicación y en los reportajes de investigación, la cuestión del tráfico y la explotación sexual ha tendido a ser presentada como algo sórdido y distante que ocurre en lugares lejanos y pobres. Como advirtió Kathleen Barry, una de las fundadoras de la Coalición contra la Trata de Mujeres (CATW), el sensacionalismo informativo usado para atraer la atención sobre el tráfico sexual lo aleja de la realidad: “La tendencia de los autores que se ocupan del tema a transmitir los hechos, en sí mismos horribles, bajo el formato de una palpitante novela deja la impresión de que el material es menos verosímil, de que se trata de ficción” (1988, p. 25). En cambio, Álvarez-Stehle logra conectar con la audiencia evitando la espectacularización y la simplificación del tema por medio del acercamiento performativo y reflexivo a la realidad de las supervivientes de trata y de la documentalista y sus familiares que sufrieron abuso sexual infantil. *Arenas de silencio* se encuadra en el documental etnográfico posmoderno que problematiza la posición del realizador-investigador ante su material y no se enfoca tanto en el otro exótico o extranjero, sino en la identidad cultural del cineasta y de su entorno cercano. Como plantea Catherine Russell, en la autoetnografía la puesta en escena de la subjetividad del cineasta está conectada con un discurso cultural de carácter étnico, nacional, sexual, racial y/o de clase, al que se accede desde la propia historia familiar (1999, p. 276).

Arenas de silencio comienza con imágenes de cámara doméstica de super 8 e instantáneas de vacaciones familiares en Zarautz, el País Vasco, que son resignificadas en el montaje. Siguiendo la clasificación de Efrén Cuevas (2013, p. 23), este modo de reciclar el material doméstico es de contradicción, ya que las escenas estereotipadas de felicidad contrastan con el relato de Álvarez-Stehle sobre el abuso de su hermana pequeña Marián por

parte de un desconocido en una carpa de la playa de las imágenes. En unos planos reflexivos que se repiten a lo largo del documental, la directora está escribiendo una carta y su comentario en *off* introduce la narración retrospectiva en forma epistolar, donde relaciona su interés por el activismo feminista con el suceso traumático de su hermana. Estos planos se alternan en montaje paralelo con unas grabaciones y fotografías analógicas de los años noventa de cuando la directora desarrolló una investigación periodística sobre niñas de Nepal vendidas a templos hindúes. La voz coetánea se yuxtapone a las imágenes narrando los hechos y aportando las impresiones subjetivas sobre cómo le afectó el contacto con aquella realidad terrible: “Algo en mí se encogió al dejar a las niñas atrás”. A continuación, se presentan unos vídeos de 2002 del *making-of* de *Niñas de hojalata* que registran el rodaje tras las cámaras y los descartes de la cámara oculta en los burdeles. Al tiempo que la directora expresa el impacto que le produjo descubrir que los bebés de las mujeres prostitutas también eran abusados sexualmente.



F1 y F2. *Arenas de silencio: olas de valor*. Fuente: Fotogramas de la película.

Esta introducción del documental conformada por una vertiginosa sucesión de imágenes heterogéneas y la voz de Álvarez-Stehle en la banda de sonido funciona como “a montage of memory traces by which the filmmaker engages with the past through recall, retrieval and recycling” (Russell, 1999, p. 238). También apunta a las repercusiones de las nuevas tecnologías y las cámaras de vídeo portátiles en el desarrollo de formas fílmicas personales que mezclan el cine experimental con el documental: “Autoethnography in film and video is always mediated by technology, and unlike its written forms, identity will be an effect not only of history and culture but also of the history

and culture of technologies of representation” (Russell, 1999, p. 281). En este sentido, la autoetnografía ha modificado las representaciones de la identidad y la memoria que quedan registradas en el propio medio, por ejemplo, en el montaje de diferentes materiales del pasado que fragmenta la narrativa, el espacio y el tiempo. Igualmente, el recurso de las películas domésticas y de la primera persona acompañando las imágenes familiares ha sido uno de los rasgos definitorios del cine feminista (Weinrichter 2004, p. 83; Mayer, 2011, p. 14).

La mayoría de las películas sobre tráfico sexual informan acerca de la violencia extrema contra mujeres y niñas que son secuestradas, trasladadas y comercializadas, como es el caso de las testigos de *Arenas de silencio*, Anu y Virginia. En lugar de usar la voz omnisciente neutra y la interpretación de los expertos que le otorgan autoridad a lo visualizado, Álvarez-Stehle privilegia la voz de las supervivientes que están legitimadas por sus propias vivencias. También establece con ellas una relación participativa, solidaria y no jerárquica. Aun así, en las primeras entrevistas del documental, se han eliminado las preguntas y las testigos hablan frente a la cámara. La entrevista de Anu está tomada de *Niñas de hojalata*, pero se manipula con superposiciones de imágenes de Nepal en cámara lenta y con profusos barridos. En cuanto a la entrevista de Virginia, es un material grabado por la directora y está montada con imágenes de animación y dibujos en carboncillo del ilustrador David Navas. Con estos procedimientos se evitan las reconstrucciones explícitas para no caer en el sensacionalismo y el voyeurismo, al tiempo que se cuestiona la inteligibilidad de la violencia sexual.

Estas dos entrevistas se combinan con las primeras grabaciones de Marián que está en una fase de negación del trauma y aparece con la cara difuminada. La directora afirma en *off* que ha abierto una caja de Pandora y comienzan a salir a la luz más testimonios de mujeres de su familia que sufrieron abuso sexual en la infancia: su cuñada Miriam y su prima Dolores, e incluso ella misma progresivamente va tomando conciencia de que sufrió abuso por parte de un sacerdote que era su confesor, a quien va dirigida la enunciación epistolar de la película. Por tanto, se articula lo etnográfico y lo

subjetivo porque la autoetnografía se basa en el encuentro de la cineasta con sus familiares quienes encarnan la historia que busca reconstruir: “One often gets the sense that the filmmaker has no memory and is salvaging his or her own past through the recording of family memory” (Russell, 1999, p. 278). Las conversaciones tienen lugar en salones-comedores y la cámara enfoca retratos, libros y otros objetos personales creando una atmósfera de intimidad, además, la participación de Álvarez-Stehle delante de la cámara revela su cercanía e identificación con las otras mujeres. También tiene una relación estrecha con Virginia y Anu, lo cual se enfatiza mediante la proliferación de abrazos, lágrimas y sonrisas cómplices entre ellas. Así que las supervivientes no son tratadas como sujetos ajenos cuya única función es aportar el testimonio de los hechos que se denuncian, sino como amigas con las que la directora comparte el activismo por encima de sus diferencias.

Por tanto, *Arenas de silencio* propone un diálogo entre mujeres sin distinción de raza, clase, fronteras nacionales ni culturales, ya que reconoce los aspectos comunes de la subordinación de las mujeres y que todas somos vulnerables al dominio sexual, lo cual ha sido uno de los principales focos de atención del movimiento feminista contemporáneo:

Lo que ocurre con esta película es que no hay tanta diferencia entre la trata sexual y la pandemia del abuso dentro de las familias, en los lugares de deporte, en las escuelas, en los colegios. ¿Por qué? Porque todo viene de la misma raíz. [...] La violencia sexual ha invadido todos los ámbitos de nuestra sociedad, todas las clases sociales, da igual de dónde vengas. (Álvarez-Stehle, 2017)

La documentalista expresa el modelo de solidaridad propuesto por Chandra Talpade Mohanty, que reflexiona sobre el feminismo transnacional y anticapitalista del siglo XXI y sobre la necesidad de establecer relaciones entre las feministas de Occidente/Norte y las del Tercer Mundo/Sur destacando “los nexos entre lo local y lo universal” (2022, p. 416). En esta película Álvarez-Stehle hace un esfuerzo para superar el viejo esquema eurocéntrico que observamos en los documentales y reportajes periodísticos

sobre tráfico humano, creando alianzas y una relación recíproca entre mujeres del centro y mujeres de la periferia. Así pues, humaniza a las víctimas de trata y explotación sexual dándoles un papel activo y retratando su proximidad con ellas mediante la mirada autoetnográfica. El tono y el punto de vista subjetivo, la interacción y el montaje que establece paralelismos entre las diferentes historias desestabilizan las dinámicas de poder inherentes en la relación entre cineasta y participantes suscitando la empatía en la audiencia.

4. El *Me Too* local en *El techo amarillo*

El techo amarillo desvela las prácticas del depredador sexual Antonio Gómez, de su compañero y cómplice Rubén Escartín y de las figuras con poder que son responsables del pacto de silencio. Coixet enlaza los testimonios actuales de las supervivientes con el material recopilado de la época en que se produjeron los abusos: el relato homónimo que escribió Cristina a los 15 años, entrevistas a Antonio en la televisión local de Lérida y vídeos y fotografías de las actuaciones, las clases y los viajes que realizaron las menores con ambos profesores. La estructura del documental se divide en nueve partes que marcan la cronología de los hechos: “Ell”, “L’aula”, “La inestable”, “Els viatges”, “Els rumors”, “El director”, “El silenci”, “La denúncia” y “Elles”. En las seis primeras, se intercalan fragmentos de apariciones de Antonio en televisión que evidencian su alto estatus y buena reputación, y donde él mismo describe el *modus operandi* en el Aula de Teatre. Las declaraciones de las testigos sobre los tocamientos y la sexualización en las clases cuando ellas tenían catorce y quince años se editan junto al discurso de Antonio sobre el estereotipo de los actores como bohemios y libertinos: “Son més tocons i més buscons”. En la sección “La Inestable” hablan de “la secta de l’Aula” y él se autodenomina “el jefe de la secta” y se comporta como si fuera de la misma generación que sus alumnos, a la vez que marca la jerarquía. En la actualidad sus antiguos alumnos comentan cómo intentaba convencerlos de que la edad de consentimiento en

España es a los catorce años: “Encara és als setze anys? Com es nota que estem amb el PP”. El material ajeno revisado por Coixet se convierte en una prueba imprevista del patrón de conducta del agresor sexual, quien usa su posición de poder para manipular a sus alumnas queriendo transmitir una imagen de transgresión creativa. El feminismo radical y los grupos de autoconsciencia ya analizaron la trampa patriarcal de la revolución sexual y los micropoderes que estructuran las relaciones íntimas de mujeres y varones, donde se reproduce el sistema de dominación masculina y la desigualdad de los sexos (De Miguel 2015, pp. 21-22; Cobo, 2024, p. 73). Así pues, el pretendido progresismo de Antonio es una forma de engaño para abusar sexualmente, ya que la sexualidad es el terreno en el que los varones todavía tienen la posibilidad de reafirmar su masculinidad en las sociedades formalmente igualitarias (De Miguel 2015, p. 33).

El inicio de *El techo amarillo* consiste en unas lentas panorámicas del paisaje de la reserva natural de Mont-Rebei y el río Segre de la zona de Lérida, a las cuales se superponen los tonos amarillos y la banda sonora de frases pronunciadas por las antiguas alumnas del Aula de Teatre. Coixet omite la narración en *off* tan presente en sus otras películas para enfocarse en las memorias relatadas en primera persona por las protagonistas, quienes plantean cuestiones que el movimiento *Me Too* ha sacado a la luz: el acoso sexual y el abuso de poder, las ambigüedades del consentimiento, la transgresión de los límites íntimos en las artes escénicas, la culpa que siente la víctima y la cultura de la violación. El documental también retrata los comportamientos normalizados de los agresores sexuales con el objetivo de suscitar la identificación de estas prácticas y lograr una incidencia social. Esto es evidente en la página de créditos final donde se facilita un correo electrónico: “Si t’has sentit identificada o necessites parlar, pots contactar amb el col·lectiu de denunciants”.

En 2017, tras las acusaciones hacia el productor de cine Harvey Weinstein en un artículo del *NY Times*, la actriz Alyssa Milano crea el *hashtag* *#MeToo* y millones de mujeres en todo el mundo reaccionan con publicaciones en las redes sociales para concienciar a la sociedad sobre la magnitud del problema.

A partir de 2018, también empiezan a producirse documentales de investigación que hacen un retrato del *Me Too* a través de los testimonios contra agresores sexuales en el ámbito de la música, el cine, las artes escénicas, etc., tales como Bill Cosby, R. Kelly, Howard Nevison o Kote Cabezudo. De manera que las campañas digitales y el éxito de la movilización global y de las huelgas feministas del 8M fueron el impulso de la cuarta ola. Esto se ve reflejado en la sección “La denuncia” de *El techo amarillo*, que incluye las imágenes y la banda sonora de las manifestaciones de 2020 en Lérida con gritos de “això no és teatre”, pancartas con lemas contra la prescripción de los abusos y quema de las fotos de los victimarios. A lo largo del documental predomina el testimonio individual como en las denuncias públicas que se produjeron en las redes. Por otro lado, esta fórmula entronca con la estrategia de los primeros documentales feministas de ofrecer los múltiples puntos de vista de las víctimas más allá de las estadísticas despersonalizadas: “The film gives voice to that which had in the media been spoken for women by patriarchy” (Lesage, 1978, p. 519).

La apertura de *El techo amarillo* termina con la frase “No és culpa meva i no és culpa teva si t’està passant o et va passar” poniendo de manifiesto un aspecto fundamental del *Me Too*: la pérdida de los sentimientos de vergüenza y culpa vividos de forma individual por las víctimas al compartir sus historias. Las entrevistadas también desenmascaran la manipulación implícita en la seducción del profesor: “Quan sento la paraula consentiment sempre penso que ells porten la iniciativa i nosaltres ens deixem fer”. Como sostiene Sheila Jeffreys, en el sexo heterosexual el consentimiento “[s]ignifica que las mujeres no tienen poder y se espera que acepten, les guste o no lo que vaya a suceder”. Esto es contrario a la reivindicación feminista de que se tenga en cuenta el deseo y el placer de las mujeres; además, se vincula a la construcción de la sexualidad masculina en base a la erotización de la desigualdad (Delicado-Moratalla, 2021, pp. 254-255). El documental de Coixet evidencia la duplicidad de Antonio, quien habla del teatro como herramienta de crecimiento personal: “[...] et fa posar en la pell de l’altre. La empatia, el fet de saber com s’ha sentit l’altra persona, fent teatre és una cosa

que fem cada dia”. Inmediatamente después descubrimos la conducta del depredador sexual en la descripción de Miriam de cómo cedió porque se sentía en deuda con él por sus favoritismos: “Desconecté e hice lo que sentía que tenía que hacer, yo pensaba que yo le había de complacer de alguna manera. Lo recuerdo como muy incómodo”. El discurso de las entrevistadas plantea las limitaciones del consentimiento sexual libre en las sociedades patriarcales, en la misma línea de la teorización feminista que “[i]ndaga en los procesos de socialización de género, en cómo las mujeres han sido socializadas en la indefensión, en la necesidad de validación masculina, en la ética de los cuidados, en la ausencia de poder” (Cobo, 2024, p. 43).

El *Me Too* en clave española no pueden desligarse de la oleada de denuncia que desató el caso de “la manada”, tal como lo reconstruye el documental de Netflix *No estás sola: la lucha contra la manada* (Almudena Carracedo y Robert Bahar, 2024). En 2018 miles de mujeres se manifestaron para expresar su repudio a la sentencia de los jueces del Tribunal de Navarra y a la justicia patriarcal que desprotege a las víctimas de agresiones sexuales. Igualmente, “La denuncia” de *El techo amarillo* aborda la falta de acciones legales y las violencias simbólicas de las instituciones cuando encubren, culpabilizan a las mujeres y legitiman los prejuicios patriarcales. En la pantalla vemos la comunicación de Fiscalía donde se indica que los delitos penalmente habían prescrito. Aun así, al final de esta parte, los periodistas apelan a la función de transformación social de su artículo en *ARA* y María afirma que escuchar a las denunciantes le hizo identificar lo que le había pasado a ella, al igual que el *Me Too* incitó a otras supervivientes a contar sus historias por primera vez. Las repercusiones de este documental exceden la visibilización pública del carácter sistémico del abuso, ya que la aparición del testimonio de las jóvenes de generaciones más recientes, cuyos casos no han prescrito, ha logrado que se reabra la investigación.

El fenómeno del *Me Too*, como ya se ha dicho, surgió en el mundo del cine, los medios y el entretenimiento. Por su parte, la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA), de la que Coixet es socia fundadora, presentó un comunicado contra el acoso sexual en el cine y el

audiovisual español. También *El techo amarillo* se centra en las artes escénicas, conjuga las actuaciones teatrales con el documental e incorpora el número-denuncia autobiográfico de Mireia, “La veritat de la Martina”. En una de las entrevistas, Coixet expresa su indignación desde fuera de campo ante la postura de la dirección del Aula, que considera difícil discernir dónde están los límites cuando se trabaja con actores. Sonia afirma: “No hi ha cap línia fina [...] és mentida, no existeix”, y Coixet reacciona: “I tant que no existeix”. Esta observación personal avala la declaración de las afectadas, ya que proviene de una cineasta de reconocido prestigio que está acostumbrada a trabajar con actores. Asimismo, esta intervención de Coixet propia del modo participativo nos hace presenciar el diálogo entre la realizadora y sus sujetos, “que hace hincapié en el compromiso ubicado, la interacción negociada y el encuentro emocionalmente cargado” (Nichols, 2013, p. 214). En sus documentales Coixet suele mostrar su punto de vista sobre los hechos que investiga (Rothwell, 2017, p. 380); y particularmente en *El techo amarillo*, su perspectiva se aprecia en aspectos formales como el montaje, la iluminación, el cromatismo amarillo o la imaginería sensorial y háptica en la adaptación al lenguaje audiovisual del relato de Cristina.

5. La hapticidad, la solidaridad entre mujeres y el activismo

Un rasgo característico de los documentales feministas de denuncia de las violencias contra la mujer es la pluralidad de voces en diálogos grupales, en los cuales la cámara persigue a las hablantes. Como se observa, por ejemplo, en *Comença en tu* (Marta Vergonyós, 2015), *Volar* (Bertha Gaztelumendi, 2017) y *Todas las mulleres que coñezo* (Xiana Teixeira, 2018), el intercambio de vivencias de maltrato machista y violencia sexual sirve a las entrevistadas para verbalizar y colectivizar estas problemáticas. Las conversaciones de *Arenas de silencio* entre Álvarez-Stehle y sus sujetos tienen lugar en espacios domésticos, excepto la escena donde la cuñada de la directora, Miriam, les describe a ella y a Marián sus secuelas de los abusos en la infancia, que está grabada en una cafetería. La retórica del documental no se limita al valor

referencial de la imagen y el sonido. Así que hay momentos en que el ruido de fondo de la cafetería no permite escuchar las palabras de Miriam, además, la cámara en mano con movimientos bruscos se posiciona muy próxima a los rostros, las manos y los gestos para transmitir la verdad de las sensaciones y las emociones. Según Laura Marks, los elementos formales asociados a la visualidad háptica invitan al espectador a contemplar la imagen misma dejando en suspenso la narración: “Such images resolve into figuration only gradually, if at all. [...] While optical perception privileges the representational power of image, haptic perception privileges the material presence of the image” (2000, p. 163). En *Arenas de silencio* se evocan la memoria sensorial y los afectos explotando las posibilidades estéticas del cine doméstico en Super 8, el comentario reflexivo, los barridos o el paneo de la cámara pasando por las fotografías. También proliferan las imágenes borrosas y desenfocadas, como la instantánea en blanco y negro de la directora que vemos en la pantalla cuando relata el abuso que sufrió por parte de su confesor durante los mismos años en que esa foto fue tomada. Las imágenes que frustran la visión óptica y aluden a los vacíos de la memoria, junto con los planos detalle de ojos llorosos, manos y contacto físico, dan cuenta de las experiencias de estas mujeres promoviendo un impacto sensorial y afectivo en el sujeto espectral.

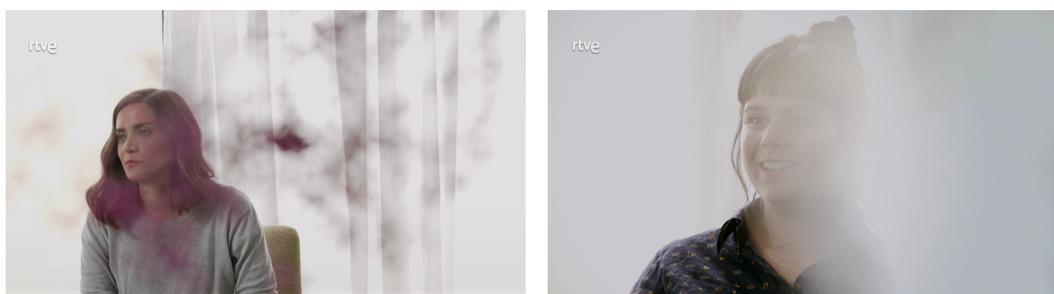


F3. *Arenas de silencio: olas de valor*. Fuente: Fotograma de la película.

La crítica ha tendido a resaltar la importancia del tacto y las texturas en el estilo fílmico de Coixet, que nos interpela a una conexión corporal con los personajes y que se contrapone al modelo de la mirada cosificadora teorizada por Berger y Mulvey (Paszkievicz, 2017, pp. 87-88). Asimismo, los

documentales de Coixet contienen marcas del estilo visual de su cine de ficción como el interés por los detalles, la creatividad técnica y la representación de las emociones y no solo los hechos (Rothwell, 2017, p. 382). La mayoría de las entrevistas de *El techo amarillo* están grabadas en espacios neutros con planos muy luminosos, destellos de lente, superposición de colores pastel y fugas de luz que crean un efecto semionírico. Estos recursos proporcionan claridad y luz a un tema usualmente asociado a narrativas sensacionalistas y a una estética tenebrosa. Hacia el final, las protagonistas entran en una sala del Aula de Teatre con claroscuros y, antes de empezar a hablar, se miran al espejo como si se reencontraran con su *yo* del pasado. No obstante, el *leitmotiv* del documental es el color amarillo del título que se muestra en los focos y el filtro de tonos amarillos en varias tomas. Unas imágenes de calidad antigua en Super 8 de una superficie amarilla reproducen el relato en *off* de Cristina de cómo vivió el abuso sexual perpetrado por Antonio. Esta secuencia clave está montada con primerísimos primeros planos con filtro amarillo de sus compañeras mirando a la cámara. De este modo se rescata la memoria de la experiencia de disociación que tienen las víctimas como respuesta de supervivencia: “La mujer debe no estar ahí para poder permitir que la violación de su cuerpo tenga lugar” (Delicado-Moratalla, 2021, p. 250). Coixet logra reproducir esta verdad íntima expresada en la banda sonora con la cualidad inmersiva de las imágenes granuladas y poco claras, el cromatismo y los rostros. Este modo de relacionar la memoria individual y la memoria colectiva impugna la mirada distanciada y objetificadora en las representaciones fílmicas sobre esta temática, ya que apela a un estado anímico recurrente de las víctimas de abuso sexual mediante un estilo visual que invoca la percepción háptica de las imágenes. Como señala Marks acerca de la búsqueda identitaria en el cine intercultural que tiene la capacidad de evocar los recuerdos socavando el ocularcentrismo hegemónico del cine: “It is the attempt to translate to an audiovisual medium the knowledges of the body, including the unrecordable memories of the senses” (2000, p. 5).

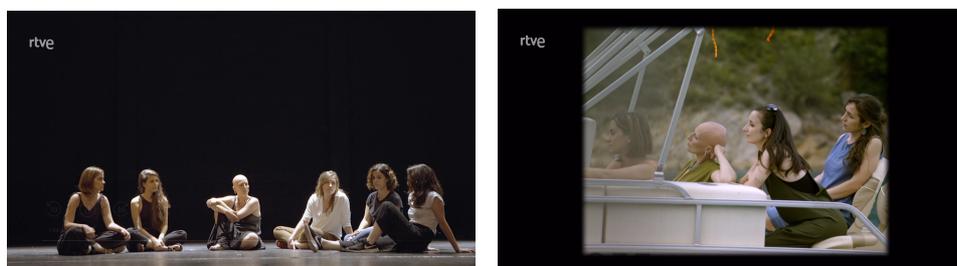
Álvarez-Stehle y Coixet se enfocan en el proceso de autoconciencia y activismo feminista introduciendo en el cine documental una visión alternativa de la violencia sexual y sus repercusiones. Las mujeres cineastas aspiran a crear lenguajes que rompen con las formas documentales de corte patriarcal, para lo cual construyen contrahistorias desde un conocimiento parcial y situado (Waldman y Walker, 1999, p. 1). En el documental feminista es recurrente el empleo de la primera persona, pero “este *yo* es a menudo contingente y colectivo, incluso en la más confesional de sus versiones” (Mayer, 2011, pp. 28-29). Es decir, la primera persona es plural y está comprometida con la intersubjetividad y la construcción de una comunidad con quienes el sujeto tiene una historia común. Desde el mismo título, *Arenas de silencio* remite a la necesidad de hablar de recuerdos traumáticos reprimidos, pero el discurso autoetnográfico de la directora no consiste en exponer una verdad singular, sino en politizar lo personal como parte de un proceso colectivo: “Identity is no longer a transcendental or essential self that is revealed, but a ‘staging of subjectivity’” (Russell, 1999, p. 276). A pesar de que el posicionamiento de Coixet en *El techo amarillo* no es neutral, les cede la palabra a las protagonistas en consonancia con el documental feminista de los años setenta, que prescindía de la voz extradiegética organizadora de la narración con el propósito de centrar el foco en los testimonios autobiográficos de las entrevistadas (Kuhn, 1991, p. 149).



F4 y F5. *El techo amarillo*. Fuente: Fotogramas de la película.

Sobre el aprendizaje que se llevó durante el rodaje, Coixet afirma: “Yo, que soy muy cínica, con *El techo amarillo* he aprendido que existe la sororidad, porque la he visto y la he sentido” (Serra, 2022). La última parte, “Elles”, retrata esta relación de solidaridad entre mujeres mediante planos de las seis

amigas hablando en círculo y sus voces desincronizadas describiendo su experiencia: “El que he après es que s'està preparat quan es té gent al costat, quan no estàs sola, quan tens un grup”. Las imágenes, el comentario en *off* y las entrevistas interactivas de *Arenas de silencio* también enfatizan la importancia de los lazos que se crean entre las supervivientes en su proceso de romper el silencio. La sororidad se convirtió en una herramienta crucial de lucha política dentro de los grupos de toma de conciencia de la tercera ola. Sarahild acuñó el lema “Sisterhood is powerful” en un folleto anunciando la primera acción del *New York Radical Women*, que luego fue popularizado por el título de una antología de Robin Morgan de escritos del Movimiento de Liberación de las Mujeres. Además, las feministas radicales crearon, por primera vez, grupos de ayuda y autoayuda, espacios propios para organizarse y estudiar, centros para mujeres maltratadas y víctimas de violencia sexual, de defensa, etc., que hoy en día forman parte de las estrategias del activismo de las feministas (De Miguel, 2019, pp. 228-229). Los centros y organizaciones que aparecen en *Arenas de silencio* y *El techo amarillo* son esenciales para la participación y la acción política: Dones a Escena, formado por mujeres de las artes escénicas de Lérida; Shakti Samuha, la primera organización fundada por supervivientes de tráfico sexual como Anu, y la Fundación de Sobrevivientes de Tráfico Humano dirigida por Virginia. Por otro lado, también se expresa el carácter intergeneracional que ha tenido la politización del discurso feminista de la última década, ya que las denunciante han inspirado a otras más jóvenes a identificar el abuso y a compartir activismo.



F6 y F7. *El techo amarillo*. Fuente: Fotogramas de la película.



F8 y F9. *Arenas de silencio: olas de valor*. Fuente: Fotogramas de la película.

El paso del tiempo en *Arenas de silencio* y *El techo amarillo* contribuye a que los agentes sociales adquieran una complejidad y una profundidad comparables a las de los personajes del cine de ficción. Durante el rodaje de *Arenas de silencio*, muere el padre de la directora, quien se oponía a hacer pública la historia de su hija, y Chelo, Marián y Lala, gradualmente, dejan de bloquear el pasado traumático. En cambio, la dimensión temporal en *El techo amarillo* genera una impresión de tiempo real y de evolución de los sujetos a través del material de archivo y la narración retrospectiva. El tratamiento ético del testimonio de las supervivientes en estas películas facilita un cambio de óptica de la víctima de violación, abuso y explotación sexual transmitida por los medios de comunicación y reportajes como “la otra”, ajena y desvalida que vive el dolor de forma individual. Además, mientras los victimarios suelen estar invisibilizados o representados como individuos abyectos que habitan en los márgenes de la sociedad, Álvarez-Stehle y Coixet los interpelan directamente para que den su testimonio y los muestran como personas corrientes que aprovechan su posición de poder para abusar⁴.

Ambas películas tienen una estructura circular, el inicio y el final conectan a las protagonistas con paisajes naturales y enmarcan el *flashback* al proceso liberador de compartir sus experiencias y conocimientos con otras mujeres. Al final vemos unas tomas en cámara lenta del viaje en barca por el río Segre de las seis denunciadas mientras miran las vistas del Mont-Rebei, y los

⁴ El registro de la negociación de Álvarez-Stehle con sus familiares y de Virginia con Lala para que se atrevan a comunicar lo ocurrido, igual que el intento frustrado de Coixet y su equipo de hacer hablar a representantes de las instituciones y a Antonio, se debe a la incorporación en el nuevo documental de “las relaciones, contratos y sobornos, en fin, los diversos protocolos que vinculan a cineasta y sujeto” (Weinrichter, 2004, p. 85).

planos de pies y manos en contacto con la arena de la playa y del paseo de Chelo y Marián, cuya voz desincronizada se mezcla con el sonido de las olas. Estas imágenes remiten a un imaginario de la naturaleza y el agua que envuelve las emociones de estas mujeres, apelando de nuevo a las cualidades sensoriales del cine. La segunda parte del título, *olas de valor*, simboliza la resignificación del mar en la película como la valentía de las supervivientes para romper el silencio y promover la concienciación feminista. También se relaciona con la metáfora oceánica empleada para conceptualizar los periodos de intensidad afectiva en que resurge la contundencia del activismo dentro del feminismo (Chamberlain, 2017, p. 6). Así pues, la clausura de ambas películas refuerza las propuestas de Álvarez-Stehle y Coixet de unas formas documentales más subjetivas y abiertas que evocan los afectos y las emociones de las protagonistas y aportan nuevas concepciones de la violencia sexual ofreciendo resistencia a la mirada androcéntrica dominante.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Stehle, Ch. (18 de febrero de 2017). El abuso sexual es una pandemia / Entrevistada por Inma Sanchís entrevista. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/lacontra/20170218/42111154638/el-abuso-sexual-es-una-pandemia.html>
- Álvarez-Stehle, Ch. (Directora). (2016). *Sands of Silence: Waves of Courage / Arenas de silencio: olas de valor* [Película]. InnerLENS Productions.
- Amorós, C. (2000). Presentación (que intenta ser un esbozo del *status questionis*). En C. Amorós (Ed.), *Feminismo y Filosofía* (pp. 9-10). Síntesis.
- Barry, K. (1988). *Esclavitud sexual de la mujer*. La sal, edicions de les dones.
- Brownmiller, S. (1975). *Against our will: Men, women and rape*. Robert Brady.
- Bruzzi, S. (2000). *New Documentary. A Critical Introduction*. Routledge.
- Català Domènech, J. M. (2021). *Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental*. Shangrila.
- Cobo Bedia, R. (2017). *La prostitución en el corazón del capitalismo*. Catarata.
- Cobo Bedia, R. (2019). La cuarta ola: la globalización del feminismo. *Servicios Sociales y Política Social*, 36(119), 11-20.

- Cobo Bedia, R. (2024). *La ficción del consentimiento sexual*. Catarata.
- Coixet, I. (Directora). (2022). *El sostre groc / El techo amarillo* [Película]. Miss Wasabi.
- Cuevas Álvarez, E. (2013). Home Movies as Personal Archives in Autobiographical Documentaries. *Studies in Documentary Film*, 7(1), 17-19. https://doi.org/10.1386/sdf.7.1.17_1
- Chamberlain, P. (2017). *The Feminist Fourth Wave: Affective Temporality*. Palgrave Macmillan.
- Delegación del Gobierno contra la Violencia de Género (2019). *Macroencuesta de Violencia contra la Mujer 2019*. <https://bit.ly/3t4jOra>
- De Miguel Álvarez, A. (2015). La revolución sexual de los sesenta: una reflexión crítica de su deriva patriarcal. *Investigaciones Feministas*, 6, 20-38. http://dx.doi.org/10.5209/rev_INFE.2015.v6.51377
- Delicado-Moratalla, L. (2021). Entrevista a Sheila Jeffreys. “La humillación de las mujeres para la excitación de los hombres”, *ATLÁNTICAS – Revista Internacional de Estudios Feministas*, 6(1), 247-261. <https://dx.doi.org/10.17979/arief.2021.6.1.7315>
- Jeffreys, S. (2011). *La industria de la vagina. La economía política de la comercialización global del sexo*. Paidós.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Cátedra.
- Lasage, J. (1978). The Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film. *Quarterly Review of Film Studies*, 3(4), 507-523. <https://doi.org/10.1080/10509207809391421>
- Marks, L. (2000). *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press.
- Mayer, S. (2011). Cambiar el mundo, film a film. En S. Mayer y E. Oroz (Eds.), *Lo personal es político: feminismo y documental* (pp. 12-42). Gobierno de Navarra.
- Mohanti, Ch. T. (2022). De vuelta a “Bajo los ojos de Occidente”. En L. Suárez Navaz y R. Aída Hernández (Eds.), *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes* (pp. 404-467). Cátedra.
- Munro, E. (2013). Feminism: A Fourth Wave. *Political Insight*, 4(2), 22-25. <https://doi.org/10.1111/2041-9066.12021>
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Organización de Naciones Unidas, Mujeres. (2022). *Hechos y cifras: Poner fin a la violencia contra las mujeres*. <https://shorturl.at/jsEK7>

- Paszkievicz, K. (2017). El tacto es discreto o no es nada. La relacionalidad en el cine de Isabel Coixet. En B. Zecchi (Coord.), *Tras las lentes de Isabel Coixet: cine, compromiso y feminismo* (pp. 83-100). Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. University of Minnesota Press.
- Rothwell, J. (2017). Los documentales de Isabel Coixet: Una vocación social. En B. Zecchi (Coord.), *Tras las lentes de Isabel Coixet: cine, compromiso y feminismo* (pp. 379-394). Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Russell, D. E. H. (1975). *The Politics of Rape. The Victim's Perspective*. Stein and Day.
- Russell, C. (1999). *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Duke University Press.
- Sarachild, K. (1978). Consciousness-raising: A radical weapon. En Redstockings of Women's Liberation Movement (Ed.), *Feminist Revolution: An Abridged Edition with Additional Writings* (pp. 144-150). Random House.
- Serra, X. (14 de diciembre de 2022). Isabel Coixet: "Con *El techo amarillo* he aprendido que existe la sororidad". *Diari ARA*. <https://shorturl.at/bwDJ7>
- United Nations Office on Drugs and Crime. (2020). *Global Report on Trafficking Persons 2020* (31-36). <https://shorturl.at/oPR24>
- Waldman, D. y Walker, J. (1999). "Introduction". En D. Waldman y J. Walker (Eds.), *Feminism and Documentary* (pp. 1-35). University of Minnesota Press.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. T&B.
- Zimmerman, T. (2017). #Intersectionality: The Fourth Wave of Feminist Twitter Community. *Atlantis*, 38(1), 54-70. <https://journals.msvu.ca/index.php/atlantis/article/view/4304>