



# ARCHIVO, COMUNICACIÓN Y CULTURA

*La construcción de la memoria a través  
de la imagen*



## Isabel Coixet y el *momento Me Too*: denuncia de la violencia sexual en *El techo amarillo* (2022)\*

ISABEL COIXET AND THE *ME TOO* MOMENT: DENOUNCING SEXUAL  
VIOLENCE IN *THE YELLOW CEILING* (2022)

**Isabel Menéndez Menéndez**

Universidad de Burgos

mimenendez@ubu.es

 0000-0001-7373-6885

### Resumen

Este artículo aborda el documental *El techo amarillo* de Isabel Coixet (2022), premio Gaudí al mejor documental de ese año, como parte del *momento Me Too*, en el sentido dado a la expresión por Karen Boyle (2019). El filme se hace eco de los abusos sexuales que sufrieron nueve mujeres, cuando eran adolescentes, en el Aula de Teatre de Lleida. Se parte de la hipótesis de que el uso del testimonio mediante recursos hápticos permite denunciar el carácter estructural de la violencia de género en sus diferentes manifestaciones, así como reforzar la credibilidad de las víctimas. En este sentido, el documental se convierte en un discurso de resistencia que contribuye a la actual ola de prácticas testimoniales feministas sobre violencia

\* Este texto es un resultado del proyecto I+D PID2022-138974NA-I00, "Tecnologías de género en la cultura audiovisual española del nuevo milenio (TECNOGEN)", Programa estatal de Generación del Conocimiento 2021-2023, Ministerio de Ciencia e Innovación (MCIN) del Gobierno de España.

sexual. En línea con el *momento Me Too*, que ha inaugurado la Cuarta Ola del feminismo, la obra de Coixet se caracteriza por el compromiso ético, la escucha activa, la exigencia de reparación para las sobrevivientes y el desplazamiento de la responsabilidad hacia los perpetradores.

## Palabras-clave

Violencia sexual, Me Too, cine háptico, feminismo, documental, Isabel Coixet.

## Abstract

This article approaches the documentary film *The Yellow Ceiling*, by Isabel Coixet (2022), which received the Gaudí Award for Best Documentary the year that it was released, as part of the *Me Too moment* as defined by Karen Boyle (2019). The movie deals with the sexual abuse suffered by nine women, when they were teenagers, at the Lleida Theatre School. It sustains the thesis that the use of testimony via haptic resources facilitates the denunciation of the structural quality of gender violence in its various manifestations, as well as the reinforcement of the victims' credibility. In this regard, the documentary becomes a discourse of resistance that contributes to the current wave of feminist testimonial practices about sexual violence. In line with the *Me Too moment*, which has launched the Fourth Wave of feminism, Coixet's work is characterized by ethical commitment, active listening, a demand of reparation for the survivors, and the displacement of responsibility onto the perpetrators.

## Keywords

Sexual violence, Me Too, haptic filmmaking, feminism, Isabel Coixet.

## Sumario / Summary

1. Introducción / *Introduction*.
2. Metodología / *Methodology*.
3. El momento *Me Too* y el fin de la impunidad / *The Me Too moment and the end of impunity*.
4. *El techo amarillo* y la denuncia de la violencia sexual / *The Yellow Ceiling and the denunciation of sexual violence*.
5. La visualidad háptica al servicio de la memoria / *Haptic visuality at the service of memory*.
6. El tratamiento de la violencia sexual en *El techo amarillo* / *The treatment of sexual violence in The Yellow Ceiling*.
7. Discusión y conclusiones / *Discussion and conclusions*.
8. Bibliografía / *Bibliography*.

## 1. Introducción

Isabel Coixet, directora, guionista y productora nacida en Barcelona en 1960, es la más internacional y premiada de las cineastas españolas (Premio Nacional de Cinematografía en 2020, además de contar con más de un centenar de galardones), también una de las más prolíficas, con multitud de obras entre largometrajes, cortos, series de televisión, vídeos musicales, teatro o piezas publicitarias además de instalaciones artísticas, creaciones literarias y periodísticas. Para Barbara Zecchi (2017, p. 15; 2014a, p. 146), es la más versátil y cosmopolita del panorama cinematográfico español actual, rodando la mayoría de sus películas fuera de España y con un elenco internacional. Cinéfila desde niña porque su abuela, taquillera en el barcelonés Cine Texas, le regalaba entradas, su precoz interés en hacer cine comenzó con un obsequio de primera comunión, una cámara de Super-8. La Coixet niña rodaría con ella nada menos que una versión de *El séptimo sello* de Bergman (Jesús Ruiz, 2022, p. 39; Trinidad Núñez y Teresa Silva, 2012, p. 73) mientras que la técnica cinematográfica la aprendería en su faceta como publicista.

Debutó como guionista y directora en 1988 con *Demasiado viejo para morir joven*, que le supuso una nominación al Goya a la mejor dirección novel. Más de tres décadas después, Coixet ha construido una fértil filmografía caracterizada por una gran sensibilidad a la hora de filmar estados de ánimo y cuestiones existenciales además de un tratamiento audiovisual exquisito, mediante la belleza de la fotografía y la elección cuidadosa de la música, de ahí que sus obras permitan reflexionar sobre “el poder de la imagen como vehículo artístico de compromiso social y visual” (Eva Núñez, 2019, p. 511).

Problematizado el cine de Coixet desde el punto de vista de la autoría por muchos textos que analizan su hibridación entre la mirada personal, el cine *mainstream* (Paul Smith, 2013; Jennifer Slobodian, 2012) o el *art cinema* (Nuria Triana-Toribio, 2008, p. 263), para Isabel Maurer (2007, p. 250) Coixet construye un cine “en revolución” que surge de la negociación entre el cine personal, de autora, y el concepto de “arte comprometido”. Sus obras también se han definido como “cine nómada”, nacido de las propias vivencias de la cineasta alrededor del mundo y del mestizaje entre distintos sistemas de financiación y de rodaje (María Camí-Vela, 2008, p. 182). Su cinematografía es “transfronteriza y autorial”, con una vocación universal (Beatriz Herrero, 2015, p. 127). Autora casi siempre de sus propios guiones, maneja ella misma la cámara y, desde el punto de vista de la composición, su cine privilegia recursos como el uso de planos con doble encuadre que permiten enmarcar a los personajes (Lucía Pérez, 2014, p. 150).

El cine de Coixet se construye “a partir de emociones para que la realidad, la parte de realidad que ella escoja reflejar en cada una de sus películas, se haga

visible y, a su vez, nos emocione” (María Donapetry, 212, p. 757). Las películas de esta creadora están dotadas de una fuerte carga emocional, además de crítica política y social: Coixet incorpora en su filmografía una mirada feminista que ella reconoce en las múltiples entrevistas que ha concedido a lo largo del tiempo. En su libro *La vida es un guión* (2004), dedica todo un capítulo a reflexionar sobre el machismo y las cuestiones de género, incluso recomienda leer textos sobre maltrato.

El peso de las películas de Coixet suele recaer sobre mujeres, ofreciendo una rica mirada desde sus experiencias e inquietudes, nunca como seres subalternos. Su obra se caracteriza por “una constante reflexión sobre el poder de la imagen, en un intento de deconstrucción de la representación femenina (y masculina) tradicional y de la escopofílica (el placer visual)” (Barbara Zecchi, 2017, p. 17). Es un cine que, directa o indirectamente, dialoga con la teoría fílmica feminista (Barbara Zecchi, 2017, p. 18). Temas como el matrimonio entre mujeres, la concienciación ecológica o los derechos femeninos han interesado a una cineasta cuyo cine pretende concienciar y denunciar injusticias sociales: “cuestiona los clásicos estereotipos de género, llegando a problematizar las nociones más socialmente arraigadas de feminidad y masculinidad” (Silvia Guillamón, 2017, p. 205).

Aunque quizá es más popular por su cuantiosa obra de ficción, el género documental le interesó desde muy pronto y lo ha desarrollado abundantemente, como demuestra su participación en las propuestas colectivas *Viaje al corazón de la tortura* en 2003 (origen del largometraje *La vida secreta de las palabras*, de 2005), e *Invisibles* en 2007 (Premio Goya al mejor documental); o la dirección de numerosas piezas como *El mar perdido* (2009), *50 años de... La mujer, cosa de hombres* (2009), *La huella de tu voz* (2011), *Escuchando al juez Garzón* (2011), *Marea Blanca* (2012), *Hablando de Rose* (2015), *Spain in a Day* (2016) o *El espíritu de la pintura* (2017) entre otras. Estas obras pueden definirse como “cine social”, no solo por las temáticas elegidas, como la denuncia de la tortura (María Jesús Beltrán, 2010) sino también por los recursos utilizados, por ejemplo el uso de la voz *en off* y la cámara en mano (Jennie Rothwell, 2017, p. 380). De la calidad de estos trabajos dan fe las nominaciones y premios recibidos, entre ellos dos Goya a la mejor dirección documental.

En sus documentales, cuyos intereses y propuestas éticas y estéticas dialogan con sus obras de ficción, el hilo conductor siempre es el compromiso político (Barbara Zecchi, 2014a, p. 148): da voz a quienes sufren, especialmente las mujeres, siendo sus grandes temáticas los derechos de estas, el medio ambiente y los derechos humanos (Lucía Tello, 2017, pp. 349-378). El cine documental de Coixet es un cine transfronterizo, un cine que busca enseñar “el otro lado de las cosas” (María Cami-Vela, 2005, p. 79), en el que la desigualdad es narrada de

una perspectiva nada neutral: “de insaciable sed de justicia y de paz, paz a pesar de la tortura, las violaciones, la contaminación y pese a los que cierran los ojos y dejan todos estos males en la pura impunidad” (Lucía Tello, 2013, p. 14). Su obra documental está impulsada por la necesidad de la directora de “opinar y ser una parte activa de la sociedad [...] para apelar al espectador a la solidaridad, a la escucha activa, a tomar partido y poner el foco en los problemas que ella siente como importantes” (Hernando Gómez y Francisco Zurian, 2017, p. 438).

## 2. Metodología

La hipótesis que plantea este trabajo es que el uso del testimonio y de las técnicas hápticas en *El techo amarillo* permite denunciar el carácter estructural de la violencia de género en sus diferentes manifestaciones, así como reforzar la credibilidad de las víctimas. Ambas cuestiones adscriben el documental analizado al momento *Me Too* que ha teorizado Karen Boyle (2019).

Esta hipótesis se puede sintetizar de la siguiente manera: 1) el protagonismo del testimonio de las sobrevivientes articula un discurso de resistencia que contribuye a la actual ola de prácticas testimoniales feministas sobre violencia sexual; 2) el uso de técnicas hápticas permite a Isabel Coixet descartar la mirada hegemónica y activar la narrativa de la memoria, al tiempo que involucra al público espectador no solo a través de la mirada, sino también a través del “sentir”; 3) el compromiso ético de la directora se revela en el desplazamiento del foco hacia los perpetradores y la exigencia de justicia y reparación mediante el énfasis en la credibilidad de las víctimas y la cesión del protagonismo a las sobrevivientes; 4) la propuesta de Coixet se adscribe al momento *Me Too* caracterizado por la escucha activa y el desvelamiento de las estructuras sociales en las que se produce la violencia.

La pertinencia del objeto de estudio elegido (un documental actual: *El techo amarillo*, de la directora y productora Isabel Coixet) se apoya tanto en el reconocido prestigio de la propia Coixet, como en la oportunidad de su documental en esta Cuarta Ola del feminismo que ha favorecido la creación de filmes de denuncia, específicamente sobre violencia sexual. En este sentido, y como apuntan María Marcos, Pablo Calvo de Castro y Teresa Martín (2024, p. 1) asistimos a un momento especialmente rico del género documental, con un variado contexto de creación y difusión.

Para el análisis de la película, se consideran aspectos formales y temporales que afectan a la narrativa desde el punto de vista feminista, partiendo esencialmente de la aportación teórica de Karen Boyle sobre el momento *Me Too* (2019), que permite comprender el alcance de la propuesta de Coixet. Secundariamente,

desde el punto de vista diegético, se incorporan las aportaciones de Laura Marks sobre la *mirada háptica* (2000, 2002).

### 3. El momento *Me Too* y el fin de la impunidad

Hablar de #MeToo es referirse a un fenómeno social que surgió para visibilizar y combatir el acoso y la violencia sexual. Se popularizó en 2017 con el ya famoso *hashtag* de la actriz Alyssa Milano, aunque se había originado en 2006 cuando la activista Tarana Burke lo utilizó para ayudar a las sobrevivientes de abuso. La expresión buscaba promover la puesta en común de las experiencias de acoso o agresión, mostrando que estas situaciones son muy comunes y muchas personas las han sufrido. A través de las redes sociales, miles de mujeres comenzaron a contar sus historias, lo que llevó a un aumento de la conciencia pública y a un llamado a la rendición de cuentas de los agresores. En medio del escándalo de Harvey Weinstein, catalizador del movimiento, y respondiendo a la invitación de Milano, figuras populares siguieron el #MeToo de Burke, que resonó globalmente en más de 80 países con manifestaciones autóctonas como #Cuéntalo en España, #BalanceTonPorc en Francia o #RiceBunny en China (Marta Fernández-Morales y María Isabel Menéndez-Menéndez, 2023).

El movimiento #MeToo fue “parte de una ola más amplia de cambio” (Lori Perkins, 2017), y tanto quienes que dieron testimonio de sus experiencias de violencia como la circulación masiva de sus historias fueron fundamentales, al proponer “una reafirmación de la palabra de las mujeres (yo sí te creo)” (María Isabel Menéndez y Marta Fernández, 2020, p. 214). Es por ello que el #MeToo ha contribuido a deslegitimar la violencia contra las mujeres y a terminar con el “pacto de silencio” que operaba a partir de la ausencia de credibilidad de las víctimas: ahora es más probable que sean creídas (Martha Nussbaum, 2022, p. 18). En efecto, la principal estrategia patriarcal para perpetuar la violencia contra las mujeres ha sido el hurto de la credibilidad de las sobrevivientes, siempre puestas bajo sospecha e, incluso, consideradas responsables de la violencia infligida. En particular, este testimonio es seriamente cuestionado cuando existe lo que se denomina “consentimiento adyacente”, es decir, cuando la agresión se produce tras un contexto de intimidad voluntaria (Jillian Jordan y Roseanna Sommers, 2024), en sintonía con lo que la literatura ha denominado *date rape* (Susan Brownmiller, 1975). El contra-relato destinado a cultivar las dudas es el mecanismo que históricamente ha permitido desacreditar a las mujeres (Sarah Banet-Weiser y Kathryn Higgins, 2023, p. 34).

Karen Boyle (2019), académica que ha estudiado el #MeToo en el contexto de la cultura contemporánea, lo define como una respuesta colectiva a la violencia

de género y el acoso sexual. Destaca que no solo expone las experiencias individuales de las víctimas, sino que también crea un espacio para que se reconozcan las estructuras de poder que permiten que esos abusos ocurran. Boyle enfatiza la importancia de la visibilidad y la solidaridad en el movimiento, argumentando que, al compartir sus historias, las personas no solo se empoderan, sino que también contribuyen a un vasto cambio social. Además, señala que el #MeToo ha tenido un efecto transformador en la cultura, al desafiar las normas y comportamientos que perpetúan la violencia y el acoso.

Boyle examina varios aspectos clave, empezando por la intersección entre el #MeToo y el feminismo. Muestra cómo se inscribe dentro de luchas feministas más amplias por la igualdad de género y la justicia social y analiza cómo aborda no solo el acoso sexual, sino también las dinámicas de poder que perpetúan la violencia machista. En segundo lugar, resalta la importancia de compartir testimonios. La autora argumenta que el acto de contar las experiencias de abuso no solo es liberador para las sobrevivientes, sino que también desafía las narrativas dominantes que suelen silenciar esas historias. En tercer lugar, explora los efectos culturales que ha provocado: es un hecho que ha cambiado la conversación sobre el acoso y la violencia sexual en la sociedad, haciendo visibles muchas injusticias sistémicas. Finalmente, aborda las limitaciones y el futuro del #MeToo. Entre las primeras, recoge la preocupación de que pueda desvirtuarse o que las voces de ciertas comunidades, como mujeres de color o de clases trabajadoras, sean marginalizadas. Esto permite un análisis más matizado sobre quiénes son escuchadas y quiénes quedan atrás en la conversación. Sobre el futuro, plantea la necesidad de continuar la lucha por un cambio estructural que garantice un entorno más seguro y equitativo.

Esta autora hace una distinción entre el *movimiento #MeToo* y el *momento Me Too*. El primero se refiere a la iniciativa de Burke y Milano, pero lo que es significativo del segundo, que refiere al *zeitgeist*, esto es, al contexto y el periodo que rodea a la campaña concreta de 2017, no es tanto la denuncia, pues las mujeres llevan décadas contando sus experiencias de violencia, sino las condiciones de recepción y escucha de esas historias. Los testimonios involucran a quienes los oyen, promueven la escucha activa y desplazan la responsabilidad hacia los perpetradores. Así, es fundamental señalar la importancia de la narrativa, no solo por lo que dicen las sobrevivientes, sino también por las propias condiciones de recepción. Se ha producido un cambio de paradigma que, inspirado en el feminismo de Segunda Ola de los años setenta del siglo XX, proporciona a las mujeres un entorno seguro en el que sus relatos pueden ser escuchados y, con ello, convertir a las sobrevivientes en testigos creíbles.

Para algunas autoras, la diferencia que marca la entrada en la Cuarta Ola del feminismo es precisamente la expansión de la comunidad de escucha más allá

de los grupos de autoconciencia integrados únicamente por mujeres que fueron característicos de la Segunda Ola (Leigh Gilmore, 2023). Como consecuencia, el #MeToo ha tenido un impacto significativo en varias industrias, especialmente en el entretenimiento, donde muchas figuras públicas han realizado acusaciones y se han llevado a cabo cambios en políticas sobre acoso laboral. A partir del #MeToo, el mundo ha tomado conciencia de que, pese a los avances conseguidos tras las reclamaciones del feminismo, las mujeres siguen siendo consideradas objetos sexuales (Agnès Grossmann, 2018, p. 12).

No obstante, también hay que tener en cuenta las limitaciones y algunas cuestiones que la literatura ha problematizado respecto del #MeToo. Entre ellas, hay que señalar especialmente una cuestión que ya apuntaba Boyle: la iniciativa corre el riesgo de convertirse en "otra plataforma para que las mujeres blancas hablen de sus heridas, impidiendo un entendimiento interseccional de la violencia sexual, producto de la acción conjunta de patriarcado, capitalismo y colonialismo" (Alison Phipps, 2019, p.17-18). Otro asunto relevante es la reacción patriarcal que el #MeToo ha despertado. Mientras tomaban protagonismo los testimonios de mujeres que compartían sus relatos sobre la violencia sufrida, también en el mundo digital comenzaron a tomar fuerte presencia comunidades masculinas con etiquetas como #HimToo (Karen Boyle y Chamil Rathnayake, 2019), siguiendo una tendencia que ya existía antes en la *networking* masculina, conocida como *manosfera* (*manosphere*), donde la conversación general se articula en torno a la victimización de los varones y la violencia contra las mujeres (David del Pino, 2022, p. 6). Tal y como ha estudiado Michael Kimmel (2013), esta respuesta airada se debe a que muchos hombres se sienten amenazados por los cambios sociales, económicos y culturales que desafían su posición tradicional, especialmente por el impacto de la globalización, el feminismo y el movimiento por los derechos civiles.

Con todo, y asumiendo las limitaciones del #MeToo, es un hecho que, junto a otros movimientos previos como la Primavera Árabe de 2011 o la Huelga de Mujeres de 2017, ha supuesto la "emergencia de las multitudes conectadas feministas" que transmiten la indignación ante la violencia y reclaman espacios de presencia. Para Guiomar Rovira (2021, p. 115) se trata de un devenir que "*feministiza* la acción colectiva".

#### 4. *El techo amarillo* y la denuncia de la violencia sexual

La violencia contra las mujeres interesó a Coixet como una temática para reflejar con la cámara desde sus inicios como directora de cine. Hace más de dos décadas se reunió con mujeres víctimas de maltrato dentro de un proyecto documental



que finalmente no vio la luz. Según sus propias palabras, ese proyecto era una forma de “hacer algo, lo que fuera, para cambiar el mundo” (Cristina Andreu, 2008, p. 113). Su título habría sido *Más me duele a mí* y lo abandonó cuando contaba con más de 300 horas de rodaje, un abandono por razones éticas, al considerar que comprometía la seguridad de las mujeres que habían ofrecido sus testimonios. La misma Coixet ha relatado que, mientras entrevistaba a una de ellas, apareció su marido, permitiendo a la cineasta observar en primera persona como era vivir con miedo (Jennie Rothwell, 2017, p. 381).

En aquella época, en España todavía se hablaba de “violencia doméstica” y no se había aprobado la ley específica para avanzar en su erradicación, pero empezaba a ser un tema que importaba a la opinión pública tras el asesinato, en diciembre de 1997, de Ana Orantes, que supuso un antes y un después en la sociedad española (María Isabel Menéndez, 2014, p. 54). En los medios de comunicación, la violencia contra las mujeres había sido un tabú hasta entonces; en el cine y otros discursos audiovisuales como la publicidad, estaba totalmente normalizada, especialmente la más simbólica (Rosario Torres, 2012, p. 334).

Recuperando la temática de la violencia de género y el uso de los testimonios en primera persona, el origen de *El techo amarillo* (2022) fue la historia real que Coixet conoció casualmente en la prensa; leyendo el diario *Ara*, se encontró con un texto de los periodistas Albert Llimós y Núria Juanico que contaba la historia de abusos sexuales en el Aula Municipal de Teatre de Lleida, institución dependiente del consistorio de esa ciudad creada en 1981 para la enseñanza teatral: “Hubo algo en ese artículo que me tocó mucho, el testimonio de una chica que había escrito de primera mano un texto que se *llamaba El sostre groc (El techo amarillo)*” (Jesús Ruiz, 2022, p. 106). En el reportaje de Llimós y Juanico se contaba el caso de nueve chicas que habían denunciado en 2018 por abusos sexuales a Antonio Gómez, que había sido director y profesor; también se denunciaba a otro docente, Rubén Escartín. La Fiscalía investigó, pero la denuncia no prosperó, aun comprobando la veracidad de los relatos, porque los hechos habían prescrito. Gómez se fue del Aula con una indemnización de 60.000 euros<sup>1</sup>.

El documental, de 94 minutos de duración y guion de la propia Coixet junto a Laura Ferrero, se divide en nueve capítulos en los que se reconstruyen las denuncias de las alumnas, la mayoría de ellas menores cuando se produjeron los abusos. Se estrenó en la 70ª edición del Festival de Cine de San Sebastián, donde recibió una calurosa y larga ovación por parte del público. Nominado al Goya a la mejor dirección documental, se alzó con el Premio Gaudí y con el Premio Otras Miradas del Festival de Cine de San Sebastián entre otros reconocimientos.

---

1. En enero de 2024 fue admitida a trámite una denuncia, presentada en 2023 por dos nuevas víctimas cuyos abusos no habrían prescrito. Gómez será investigado por un juez por primera vez, ya que la vía judicial no prosperó en el caso de las protagonistas de *El techo amarillo*.

El cine de Coixet, como ya se ha expuesto someramente, se caracteriza por haber creado un “universo fílmico personal y reconocible” protagonizado por seres heridos y vulnerables que se enfrentan a “situaciones de confusión y perplejidad existencial” (Beatriz Herrero, 2015, p. 123). Tal y como explican Hernando Gómez y Francisco Zurian (2017, p. 437), Isabel Coixet es capaz de pasar de la ficción sensorial y amorosa al documental, por definición mucho más duro y frío, sin perder su reconocible estilo, elaborando una obra documental que se mantiene dentro de su estilo “autoral”. Barbara Zecchi (2014b, p. 196) ha profundizado en el carácter “aural-oral” del cine de la directora catalana, para poner de relieve la importancia del sonido frente a la imagen que la creadora privilegia en sus obras. Zecchi resalta cómo Coixet siempre ha explorado el dominio de lo auditivo, incluyendo muy especialmente el uso del silencio, estrategia sustancial en el documental y, específicamente, en el rodaje de testimonios íntimos.

La cineasta abunda en el carácter reparador del testimonio, en sintonía con lo que hemos escuchado a otras sobrevivientes: por ejemplo, Nevenka Fernández, primera víctima que logró una condena por acoso sexual a un político en España, en el año 2000. Con ocasión del estreno del filme *Soy Nevenka* (Iciar Bollain, 2024), que recrea su historia, ha declarado expresamente: “hablar me salvó la vida”. En todas las entrevistas que ha concedido, al igual que en aquel momento en que abandonaba la sala de audiencias del tribunal, hace más de veinte años, animaba a las mujeres a no callarse. En esa línea se había manifestado Audre Lorde cuando escribió *Your Silence Will Not Protect You* (2017) o, antes que ella, Kate Millett quien afirmaba: “la charla nos hacía compañeras, rompía la soledad, el aislamiento, el miedo, la vergüenza y la desesperación; hablar equivalía a organizarse” (Millett, 2019, p. 51). Lo que ha cambiado en el momento *#MeToo* es la escucha. A Nevenka Fernández apenas nadie la creyó y apoyó. En *El techo amarillo*, la credibilidad de las víctimas nunca es puesta en entredicho por la narrativa del documental, pero tampoco permite hacerlo a la audiencia.

Con este filme, Coixet demuestra que “se puede contrarrestar discursivamente la violencia contra las mujeres a través del documental” (Esther Ferrer, 2024, p. 74). Los testimonios permiten que las sobrevivientes profundicen en sus sentimientos, ya sean de miedo, culpa o vergüenza para que, mediante esa exposición, vayan tomando conciencia de la violencia infligida. Hay que recordar que esas mujeres tardaron muchos años en denunciar. Tantos, que los delitos ya habían prescrito. Esto convierte el documental de Coixet en una reparación simbólica a partir de, justamente, la denuncia pública y la puesta en común de la experiencia vivida, más allá de la respuesta del sistema judicial. Por consiguiente, la propuesta de Coixet va a formar parte del acervo de documentales que, sobre todo en épocas recientes y dirigidos por mujeres, han permitido visibilizar y recuperar las luchas femeninas, especialmente contra la violencia machista (Marta Selva y Anna Solà, 2023, pp. 290-304) y más específicamente sobre violencia sexual.

En consonancia con la explicación teórica de Boyle respecto del *momento Me Too*, la película ofrece una explicación de cómo se desarrollan las estrategias del abusador, amparado en el habitual “pacto de silencio” que llevó a algunas de ellas a dudar de la propia existencia del abuso. El documental también enfatiza el “potencial transformador de la sororidad” para romper con ese silencio: cada víctima sola, por sí misma, no hubiera podido hacer mucho. La creadora, con su cámara, muestra a “mujeres valientes que evitan victimizarse y demuestra el poder curativo del reconocimiento de quien las escuchó y no dudó de su palabra” (Esther Ferrer, 2024, p. 75).

## 5. La visualidad háptica al servicio de la memoria

El cine de Coixet ha sido descrito como *sinestésico* (Barbara Zecchi, 2014a, p. 146) y *háptico* (Susan Martín-Márquez, 2013, p. 45), en el sentido expuesto por Laura Marks (2000, 2002), teórica del cine que con este concepto se refiere a una forma de experimentar la experiencia fílmica más allá de la visualización tradicional. La “visualidad háptica” habla de una experiencia espectral que invita a la vista a sentir como si fuera tacto, rompiendo así, desde el punto de vista feminista, con la mirada jerarquizada que había explicado Laura Mulvey (1975). Marks profundiza en la diferencia entre *optic visuality* y *haptic visuality*, al explorar cómo las experiencias sensoriales afectan a la percepción de los discursos audiovisuales, enfatizando la importancia de la corporeidad y la relación entre público espectador e imagen. Es decir, el cine es capaz de involucrar diferentes sentidos y provocar respuestas emocionales profundas a partir de opciones y elecciones estéticas. Para Marks, el cine háptico enfatiza la conexión sensorial y emocional por lo que el público será capaz de “sentir y acariciar (con) los cuerpos y objetos representados en pantalla, ofreciéndose por tanto mecanismos de identificación con los personajes que trascienden lo meramente psicológico (es decir, el nivel de la trama) para llegar a los afectos, la propia percepción y las experiencias encarnadas” (Lucía Vázquez-Rodríguez y Francisco Zurian, 2022, p. 106).

A diferencia del cine clásico, que se basa principalmente en la vista, el cine háptico busca involucrar otros sentidos y provocar una respuesta más emocional, incluso visceral. Marks sostiene que este tipo de cine puede evocar recuerdos y sensaciones a través de la textura de las imágenes, el sonido y la narrativa. Ello es así por su capacidad para crear un sentido de intimidad y presencia, donde el público espectador no solo observa, sino que también “siente” la película. Esto puede incluir un uso innovador de la cámara, el montaje y el sonido para generar una experiencia inmersiva. De acuerdo con Barbara Zecchi (2015, p. 41), la vista funciona como órgano del tacto al sugerir una *sensorialidad* que

se produce “tanto por la granulosidad de la imagen, por los primerísimos planos, por los barridos, como por el recurso a la inscripción de escenas de contactos físicos, de abrazos o de enfoques en las manos de los personajes”. Se trata, entonces, de una forma de mirar que “*acariciaría* la superficie” según Zecchi.

Lo háptico en el cine activa la memoria corporal porque ambos elementos, cine y memoria, están intrínsecamente relacionados. En primer lugar, por la propia experiencia sensorial: dado que el cine háptico se centra en involucrar los sentidos más allá de la vista, facilita una experiencia inmersiva que puede evocar recuerdos sensoriales. Por ejemplo, una textura visual o un sonido específico pueden evocar experiencias pasadas, activando su memoria (como es el caso del techo amarillo que recuerda una de las sobrevivientes en su testimonio). Por otra parte, al provocar respuestas emocionales profundas, el cine háptico puede hacer que el público recuerde momentos significativos de sus vidas, desarrollando su empatía hacia lo narrado. Las películas que utilizan técnicas hápticas facilitan la nostalgia, provocando que los recuerdos surjan en respuesta a la narrativa o la estética. De ahí la relevancia de su utilización en el documental de denuncia. Marks también señala que la memoria no solo es cognitiva: las experiencias táctiles y emocionales que provee el cine háptico pueden estar conectadas a la memoria corporal, donde el cuerpo mismo recuerda experiencias pasadas.

En otro orden de cosas, el cine háptico suele caracterizarse por narrativas fragmentadas pues a menudo utiliza estructuras no lineales que reflejan cómo funciona la memoria humana. Al igual que los recuerdos, que pueden ser fragmentarios y no siempre lineales, estos relatos pueden ofrecer una experiencia que se siente más auténtica y resonante. Finalmente, suele explorar temas de identidad y memoria colectiva, abordando cómo las experiencias compartidas y las historias culturales se integran en la memoria de un grupo. Esto puede incluir la representación de eventos históricos o experiencias culturales que resuenan con el público. Según explica Maribel Rams (2024, p. 216), “un rasgo característico de los documentales feministas de denuncia de las violencias contra la mujer es la pluralidad de voces en diálogos grupales”. En resumen, el cine háptico no solo invita al público espectador a ver, sino también a sentir y recordar, creando una conexión poderosa entre las imágenes proyectadas y las memorias personales y colectivas.

Como ha señalado la literatura, la utilización de técnicas hápticas parte de “prácticas visuales alternativas, incluyendo prácticas feministas y de mujeres” (Laura Marks, 2000, p. 169). El cine háptico de Coixet se caracteriza por la atención a las texturas y la ruptura de las miradas patriarcales que hemos aprendido con John Berger (1972) y Laura Mulvey (1975). Coixet juega a “forzar las técnicas narrativas” para conseguir resultados “generosos en matices y sutilidades, ocurrientes en soluciones expresivas” y, así, conseguir “territorios expresivos” que permiten recuperar algo que pocas veces se retrata con claridad y dignidad: “El

dolor de sus protagonistas transformado en sabiduría, o lo que es lo mismo, la experiencia dolorosa como un proceso iniciático” (Marta Selva, 2007, p. 46). En el género documental estas marcas de autoría rompen con la representación hegemónica de la violencia. En primer lugar, por la elección de la iluminación: colores claros, espacios luminosos, fugas de luz. Todos estos recursos eliminan la tendencia a la representación tenebrosa y con tintes sensacionalistas que suele formar parte de los relatos *mainstream*. Y destaca también el uso del color amarillo como símbolo. La referencia formaba parte del relato de abuso de una de las víctimas quien cuenta la agresión perpetrada por Antonio Gómez, y cómo ancló su mirada al techo (que era de color amarillo) mientras el horror se producía. Al respecto, otras autoras, como Jana Leo (2017, p. 26), han explicado en detalle como su mirada y su pensamiento se concentró en la textura del techo mientras era violada. Podemos entender así la práctica de disociación que las víctimas abrazan para sobrevivir, la necesidad de “no estar ahí” mientras se produce la violación (Maribel Rams, 2024, p. 218).

La *hapticidad* de la que está dotado el cine de Coixet permite profundizar en su compromiso con el cuestionamiento de las fórmulas tradicionales de interpelación, urdiendo “formas de representación fílmicas diferentes, más hápticas, que respeten la dignidad completa de sus personajes” (Susan Martín-Márquez, 2017, p. 81). La realización desde este paradigma permite que algo tan delicado como es un testimonio íntimo de vida sobre la violencia sufrida, ponga en relación la memoria individual con la lucha colectiva, alejándose de las representaciones objetualizadas y las miradas objetivadoras, eludiendo la representación material de la violencia y evitando la revictimización.

## 6. El tratamiento de la violencia sexual en *El techo amarillo*

En línea con lo expuesto, una de las cuestiones a tener en cuenta en documentales donde se rescata la voz de las víctimas va a ser el tratamiento de la propia violencia, aspecto en el que profundiza este epígrafe. Coixet no tiene como objetivo potenciar el sensacionalismo, sino explicar cómo se produce la violencia contra las mujeres, cuál es su magnitud y cómo se desenvuelve sistémicamente en la sociedad. En *El techo amarillo*, como antes había afrontado en *50 años de... La mujer, cosa de hombres*, la creadora denuncia la violencia de la representación evitando lo que Jorge Belmonte (2017, p. 435) denomina “espectacularización escopofílica”: descarte de imágenes explícitas que son sustituidas por la representación de las consecuencias. El objetivo es trascender el sujeto individual hacia un sujeto colectivo que permita plantear la violencia contra las mujeres como un problema social de gravedad.

La película de Coixet se construye a partir de las entrevistas con las nueve mujeres que, no solo relatan los abusos sexuales sufridos, sino también la revictimización experimentada tras hacer pública su denuncia. Coixet elige un tratamiento que pone en primer plano la "reconstrucción de la identidad de las supervivientes, apoyándose en técnicas filmicas propias del cine de ficción para abordar las sensaciones, las emociones y los comportamientos humanos" (Maribel Rams, 2024, p. 205). Todo esto conecta la obra con los documentales militantes feministas del feminismo de Segunda Ola.

Si el documental tiene, por encima de otras cuestiones, una vocación didáctica, la utilización de la entrevista y el testimonio es la materia prima básica para conseguir un documento que pretende un objetivo cívico. La propia Coixet reconoce que este es el carácter de su obra: documentales sin más pretensión que lo pedagógico (Hernando Gómez y Francisco Zurian, 2017, p. 444). Las propuestas documentales de Coixet se convierten en "un valioso recurso de coeducación audiovisual" capaz de generar "un espacio de reflexión crítica sobre la construcción social y cultural de la feminidad, contra la violencia machista y la desigualdad de género" (Jorge Belmonte, 2018, p. 44). Como ha ocurrido con otros documentales anteriores, ser la productora (a través de su empresa Miss Wasabi Films) le permite tomar todas las decisiones que establecen su punto de vista sin injerencias.

Por consiguiente, el protagonismo del testimonio de las supervivientes de acoso sitúa la obra en el momento *Me Too*, formando parte del auge del documental feminista de denuncia. Hay que resaltar que en lo que se ha dado en llamar Cuarta Ola del feminismo (Prudence Chamberlain, 2017), ha sido crucial el papel de las redes sociales y la *call-out culture* que la comunidad global ha construido a través de espacios digitales convertidos en lugar de concienciación y debate, pero también de denuncia pública (Ealasaid Munro, 2013). De acuerdo con Maribel Rams (2024, p. 202) el "documental feminista" busca el diálogo entre el testimonio de las propias supervivientes y la exigencia del fin de la violencia, pero lo hace al margen de la frecuente "retórica de la espectacularización" y evitando la revictimización en la que tanto han abundado los medios de comunicación. Fruto del momento *Me Too*, su objetivo es hacer visible la realidad de las mujeres, así como trabajar para sacar del silencio sus historias con objeto de cambiar las circunstancias que han propiciado la impunidad (Sophie Mayer, 2011, p. 20). En este sentido, Coixet sigue la estrategia que protagoniza la Cuarta Ola del feminismo (Tegan Zimmerman, 2017, p 57), poniendo el foco en la violencia sexual.

El relato de una persona es el elemento clave y, cuando es autobiográfico, articula al mismo tiempo la historia que debe ser contada con la experiencia individual sobre la propia vivencia. No se trata únicamente de ofrecer un testimonio verbal, sino que todo lo que rodea el cómo se dice es importante, de ahí que los testimonios rodados sean herramientas audiovisuales de extrema complejidad.

En el caso de las mujeres, el factor clave siempre es la credibilidad que, como se ha dicho, se ha les hurtado históricamente, especialmente cuando se refiere a la violencia infligida. El documental, por consiguiente, debe ser capaz de superar el cuestionamiento a las sobrevivientes mediante la acreditación de los hechos que se denuncian.

Es por ello que los documentales feministas de denuncia tienen como objetivo no tanto mostrar lo que ocurrió, sino que “más allá de visibilizar historias” se busca “resituar al sujeto-víctima y motivar la creencia en su relato a partir de sus testimonios” (Esther Ferrer, 2024, p. 63). Coixet elige reflejar no tanto los abusos, aunque estos tienen protagonismo, como al propio abusador: Antonio Gómez, profesor y director del centro, y Rubén Escartín, otro profesor, así como sus mecanismos de manipulación (Esther Ferrer, 2024, p. 74). Este enfoque no deja lugar a dudas de quienes son los responsables de lo ocurrido y ayuda a eliminar el sentimiento de culpa de las sobrevivientes. Se concentra en recuperar las memorias de las protagonistas que las rescatan con su propia voz y, de esta forma, revela las prácticas depredadoras de Gómez y Escartín.

Paralelamente, Coixet va tejiendo el relato con otros materiales contemporáneos a los abusos: entrevistas en televisión, relatos de las supervivientes, fotografías... la cronología de lo sucedido se articula en las nueve partes de documental que opera como un *thriller* que, no obstante, saca a la luz todo lo que suele estar oculto: “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” (Maribel Rams, 2024, p. 213). Sintetizando la narrativa del documental, en los testimonios que aparecen en *El techo amarillo* las sobrevivientes relatan cómo los profesores las manipularon y abusaron, pero como señala Esther Ferrer (2024, pp. 74-75), otros elementos permiten añadir rigor a la investigación. La negativa a participar del principal acusado, que aparece al final, contribuye a la credibilidad, mientras que las imágenes de archivo y el resto de documentos que rodean el relato de las mujeres permiten apuntalar el testimonio de las víctimas. Todo ello destruye los prejuicios sexistas que minimizan la violencia, que habitualmente dudan de su veracidad e, inclusive, responsabilizan a las víctimas de lo sucedido. La cineasta desvela la violencia sin morbo ni recreaciones sexualizadas, evitando una representación sexista y legitimadora de la violencia. Al tiempo, destruye la reputación de los agresores e impugna su versión del relato.

Hay que señalar que, como ha sucedido en el ámbito internacional con las denuncias del #MeToo, esta exposición de los perpetradores no está libre de tensiones, siendo duramente criticada por personas de la propia industria que conceptualizaron el movimiento como una *caza de brujas*, en la que cualquier varón podía ser acusado y condenado fuera del sistema de justicia. La respuesta

más conocida fue el Manifiesto firmado en 2018 por un centenar de intelectuales y artistas francesas que consideraron el #MeToo como puritano y revictimizador de las mujeres. También el filme de Coixet experimentó este tipo de críticas. En un manifiesto que firmaron más de 300 personalidades del mundo de la cultura española en 2023, afirmaban que *El techo amarillo* afectaba a la reputación del director teatral Joan Ollé, fallecido en 2022, que había sido investigado en el Aula de Teatro y cuya imagen aparece en el documental, aunque su participación en los hechos se archivó por falta de pruebas. Al respecto, puede ser relevante la distinción que Cristina Fallarás (2019) hace entre denuncia y testimonio: la puesta en circulación de un testimonio, fuera del ámbito judicial, contribuye a la creación de una memoria común y no al señalamiento de individuos en particular. El objetivo principal de quienes los hacen públicos no suele ser punitivista, sino de conceptualización de la propia violencia y de construcción de esa memoria colectiva. Recordemos, una vez más, las aportaciones de feministas ya citadas como Lorde o Millett respecto del efecto sanador del testimonio.

## 7. Discusión y conclusiones

La práctica de la *consciousness-raising* fue habitual en el feminismo de Segunda Ola y sus grupos de autoconciencia. Las mujeres se reunían para poner en común sus experiencias de violencia: maltrato, violación, acoso... compartir los testimonios se convertía en la fórmula para poner de relieve que toda esa violencia no era un problema individual de cada una de ellas, sino que formaba parte de una estructura con la que se articulaba la opresión que todas compartían como mujeres. Estas experiencias también formaron parte en aquella época, los años setenta del siglo XX, de algunos documentales feministas, generalmente elaborados con muy poco presupuesto y medios técnicos escasos pero que se beneficiaron de nuevas y económicas tecnologías, como el vídeo.

En la actualidad, cuando hemos entrado en una Cuarta Ola del feminismo, caracterizada por el fin de la impunidad ante la violencia sexual, surge una serie de documentales que podemos denominar feministas cuyo objetivo es dar voz a las sobrevivientes y, de esta forma, exigir una vida sin violencia para ellas, además de la reparación del daño sufrido. En esta nueva estrategia, aunque se comparten los objetivos básicos, esto es, la finalidad didáctica y la lucha contra la desigualdad, hay dos cuestiones cardinales que han cambiado respecto de la época anterior: la recepción de estos testimonios que ya no se escuchan en espacios restringidos y/o privados, sino de forma pública, entre otras razones por el carácter global de las estrategias de protesta; y el desplazamiento del foco desde las propias víctimas hacia los perpetradores, que son señalados como culpables del daño.



De esta manera, la segunda década del siglo XXI está dando voz a la construcción feminista del relato en su lucha contra la violencia machista, permitiendo formar una comunidad de mujeres que comparten una misma experiencia de apropiación frente al hurto de su propia voz y la negación de la violencia sufrida. La lucha por los derechos de las mujeres reclama esta posibilidad de unirse y comunicar. Así, los relatos se inscriben en el ámbito de la acción colectiva, lo que resulta políticamente eficaz para desnaturalizar las relaciones de subordinación y opresión y, específicamente, para profundizar en la deslegitimación de la violencia sexual. El poder de la auto representación, así como la capacidad de tomar las riendas de lo común, ha caracterizado esta puesta en común de la experiencia vivida. Con el desvelamiento público de los abusos sufridos y las estrategias de control de los agresores, se articulan las demandas feministas que comunican las luchas de las mujeres y visibilizan sus experiencias, fortaleciendo así su impacto y su alcance. Este proceso de visibilidad y autoafirmación es fundamental para desafiar las narrativas hegemónicas y construir un futuro más equitativo y justo para todas las mujeres.

La popularización del #MeToo y sus estrategias testimoniales de denuncia, con todo, no deja de ser ambivalente desde el punto de vista feminista. Por un lado, nunca antes se había visto una movilización tan intensa de mujeres revelando las violencias sexuales y las opresiones sistémicas que enfrentan en diversas esferas de la vida. Este fenómeno, sin duda, ha propiciado un mayor reconocimiento y visibilidad de estas problemáticas, alentando a muchas a alzar la voz y exigir cambios en las estructuras de poder. Pero, por otra parte, algunas narrativas dentro del movimiento pueden tender a reificar ventajas relacionadas con la clase social, la raza y la heterosexualidad, como ya nos advierte la literatura reciente. Este enfoque puede resultar en la adopción de agendas neoconservadoras y xenófobas, que desdibujan la interseccionalidad del #MeToo y excluyen a mujeres que enfrentan múltiples formas de opresión.

En este sentido, el feminismo captado por el liberalismo puede ser un peligro frente al que se debe estar alerta. Para diversas autoras, el #MeToo ha individualizado el conflicto de la violencia sexual, en lugar de visibilizar la naturaleza estructural de las violencias sexistas (Stavroula Pipyrou, 2018, p. 417). Ello quiere decir que es esencial reflexionar sobre las implicaciones de este movimiento y trabajar hacia un feminismo que realmente represente las luchas de todas las mujeres en la impugnación de la violencia sexual. Asimismo, la respuesta airada de algunos hombres, que se sienten agraviados por la pérdida de privilegios, ha alimentado la explosión de discursos problemáticos y violentos, especialmente en las redes sociales, que son la base de políticas y prácticas populistas en las que los derechos de las mujeres están amenazados y que están aumentando exponencialmente en todo el planeta.

Isabel Coixet en *El techo amarillo* nos ofrece un enfoque en línea con lo expuesto, al privilegiar el proceso de toma de conciencia, estrategia que escapa del cine *mainstream* y sus prácticas patriarcales. El uso del testimonio es siempre la exposición de un “yo”, de la primera persona, pero en el caso del documental feminista, esta primera persona se articula en el interior de un colectivo más amplio, el del resto de las mujeres. Como aprendimos del feminismo de Segunda Ola, “lo personal es político”, esto es, esa primera persona es en realidad plural, comprometida con una comunidad que trasciende las fronteras del propio individuo. Lo que le ocurre a una, concierne a todas.

No es menos importante el rol de la amistad entre iguales, el apoyo entre las sobrevivientes y la propia conciencia de formar parte de una lucha colectiva. La sororidad aparece claramente en la obra de la cineasta quien ha reconocido en algunas entrevistas cómo la experimentó de una forma casi material durante el rodaje. La existencia de solidaridad y compromiso entre las protagonistas forma parte de ese sujeto colectivo al que siempre ha apelado el feminismo y que, en el documental, se personifica de forma muy especial en la asociación de apoyo a las víctimas Dones a escena. Pasar del “yo también (*Me Too*)” al “todas nosotras”, del testimonio individual sobre la violencia a la acción colectiva para eliminarla. Este es el objetivo que ha unido a miles de mujeres en iniciativas como el #MeToo.

Este contexto que Karen Boyle denomina *momento Me Too* es el que articula la película *El techo amarillo* de Isabel Coixet. El tratamiento ético que Coixet aplica a la obra favorece la ruptura del estereotipo de las víctimas de violencia sexual que han construido los medios de comunicación, siempre dividido entre la buena y la mala, la que lo merece o la que no lo ha evitado lo suficiente, la pasiva o culpable de no “hacer nada”. Frente a la invisibilización de los perpetradores que también es habitual en los relatos mediáticos, la cineasta los muestra como lo que son: varones que se han aprovechado de su poder para cometer abusos. *El techo amarillo*, sin lugar a dudas, traslada el foco hacia los perpetradores mediante una denuncia alta y clara de la violencia infligida, una exigencia de reparación y, por todo ello, una obra adscrita al *momento Me Too*.

Los documentales feministas de denuncia como el de Coixet permiten conectar la teoría feminista, que tantos esfuerzos ha dedicado a problematizar las violencias machistas, con el activismo de las mujeres y los colectivos que luchan contra la desigualdad. Se edifica así un compromiso activo con la justicia y la reclamación de una vida sin violencia, evitando que acciones valientes y comprometidas contra la impunidad se desarrollen en la invisibilidad y la ausencia de reconocimiento; construyendo, en suma, un poderoso discurso de resistencia.

## 8. Bibliografía

- Andreu, Cristina (2008). *Una mujer bajo la influencia*, Isabel Coixet. Ediciones Autor.
- Banet-Weiser, Sarah, y Higgins, Kathryn C. (2023). *Credibilidad. Por qué no se cree a las mujeres*. Barlin.
- Belmonte, Jorge (2017). La mujer, cosa de hombres. Una mirada posttelevisiva a la(s) violencia(s) de género. En: Zecchi, Barbara (coord.). *Tras las lentes de Isabel Coixet. Cine, compromiso y feminismo* (pp. 413-436). Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Belmonte, Jorge (2018). Coeducación audiovisual, cultura mediática y crítica de la sociedad patriarcal. En Abiétar, Miriam, Belmonte, Jorge, y Giménez, Elena (coords.). *Educación, cultura y sociedad: espacios críticos* (pp. 31-45). Tirant lo Blanch.
- Beltrán, María Jesús (2010). Las huellas de una memoria del sufrimiento. Documento y ficción en el cine de Isabel Coixet. En: von Tschilschke, Christian, y Schmelzer, Dagmar (eds.). *Docuficción: Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual* (pp. 77-88). Vervuert.
- Berger, John (1972). *Ways of Seeing*. Penguin.
- Boyle, Karen (2019). *#MeToo, Weinstein, and Feminism*. Palgrave MacMillan.
- Boyle, Karen, y Rathnayake, Chamil (2019). #HimToo and the networking of misogyny in the age of #MeToo. *Feminist Media Studies*, 20(8), 1259-1277. <https://doi.org/10.1080/14680777.2019.1661868>
- Brownmiller, Susan (1975). *Against our Will. Men, Women and Rape*. Fawcett Book.
- Camí-Vela, María (2005). *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas 1990-2004*. Ocho y medio.
- Camí-Vela, María (2008). Cineastas españolas que filman en inglés: Isabel Coixet. En: Feenstra, Pietsie, y Hermans, Hub (Eds.). *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)* (pp. 179-191). Rodopi.
- Chamberlain, Prudence (2017). *The Feminist Fourth Wave: Affective Temporality*. Palgrave Macmillan.
- Coixet, Isabel (2004). *La vida es un guión*. El Aleph.
- Del Pino, David (2022). Un acercamiento a la manosfera en España. El caso del youtuber Un tío blanco hetero. En: García, Rubén, y Santos, Diego (coords.). *Campos de sociología bajo presión* (pp. 443-460). Dykinson.
- Donapetry, María (2012). La voluntad de valor en el cine de Isabel Coixet. *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, 187, 187-758. <http://doi.org/10.3989/arbor.2012.758n6009>
- Falláras, Cristina (2019). Ahora contamos nosotras. #Cuéntalo: una memoria colectiva de la violencia. Anagrama.
- Fernández-Morales, Marta, y Menéndez-Menéndez, María Isabel (2023). Sarah Polley's take on the Me Too moment: Adapting *Women talking* to the big screen. *Adaptation*, 16(3), 1-20. <https://doi.org/10.1093/adaptation/apad037>
- Ferrer, Esther (2024). El testimonio en el documental español dirigido por mujeres sobre violencia contra las mujeres (2010-2022). *Seriarte. Revista científica de Series televisivas y arte audiovisual*, 5, 55-87. <https://doi.org/10.21071/seriarte.v5i.16383>

- Gilmore, Leigh (2023). *The #MeToo Effect. What Happens When We Believe Women*. Columbia University Press.
- Gómez, Hernando, y Zurian, Francisco A. (2017). Escuchando al juez Garzón. Documentalismo reactivo. En: Zecchi, Barbara (coord.). *Tras las lentes de Isabel Coixet. Cine, compromiso y feminismo* (pp. 437-450). Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Grossmann, Agnès (2018). *Le monde avant #MeToo*. Éditions Hors Collection.
- Guillamón, Silvia (2017). Las poéticas del deseo en *A los que aman*. En: Zecchi, Barbara (coord.). *Tras las lentes de Isabel Coixet. Cine, compromiso y feminismo* (pp. 191-206). Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Herrero, Beatriz (2015). Mapa del cine de Isabel Coixet: transnacionalidad, autoría y subversión de los códigos. En: Zurian, Francisco A. (coord.). *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000* (pp. 123-140). Síntesis.
- Jordan, Jillian J., y Sommers, Roseanna (2024). Sexual assault victims face a penalty for adjacent consent. *PNAS. Proceedings of the National Academy of Sciences*, 121(34), e2403609121. <https://doi.org/10.1073/pnas.2403609121>
- Kimmel, Michael (2013). *Angry White Men. American Masculinity at the End of an Era*. Angry White Men. Nation Books.
- Leo, Jana (2017). *Violación*. Nueva York. Los libros del lince.
- Lorde, Audre (2017). *Your Silence Will Not Protect You*. Silver Press.
- Marcos, María, Calvo de Castro, Pablo, y Martín, Teresa (2024). Series y largometrajes en la encrucijada de las plataformas de streaming. *Seriarte. Revista científica de Series televisivas y arte audiovisual*, 5, 1-4. <https://doi.org/10.21071/seriarte.v5i.16858>
- Marks, Laura (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Duke University Press.
- Marks, Laura (2002). *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. University of Minnesota.
- Martín-Márquez, Susan (2013). El placer. Isabel Coixet y la teoría fílmica: de la mirada a lo 'háptico'. En: Zecchi, Barbara (coord.). *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica* (pp. 45-58). Prensas de la Universidad de Zaragoza y University of Massachusetts.
- Martín-Márquez, Susan (2017). Isabel Coixet y la teoría fílmica. De la mirada a lo "háptico". En: Zecchi, Barbara (coord.). *Tras las lentes de Isabel Coixet. Cine, compromiso y feminismo* (pp. 67-82). Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Maurer, Isabel (2007). Isabel Coixet y su vida sin mí. En: Burkhard, Pohl, y Türschmann, Jörg (coords.). *Miradas "glocales": cine español en el cambio de milenio* (pp. 249-266). Iberoamericana.
- Mayer, Sophie (2011). Cambiar el mundo, film a film. En: Mayer, Sophie, y Oroz, Elena (Eds.). *Lo personal es político: feminismo y documental* (pp. 12-42). Gobierno de Navarra.
- Menéndez, María Isabel (2014). Retos periodísticos ante la violencia de género. El caso de la prensa local en España. *Comunicación y sociedad*, 22, 53-77. <https://doi.org/10.32870/cys.v0i22.48>

- Menéndez, María Isabel, y Fernández, Marta (2020). Every flight begins with a fall: Aproximación a la violencia sexual en *Juego de tronos*. *Cuadernos.info*, 47, 211-236. <https://doi.org/10.7764/cdi.47.1908>
- Millett, Kate (2019). *Viaje al manicomio*. Seix Barral.
- Mulvey, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Munro, Ealasaid (2013). Feminism: A Fourth Wave. *Political Insight*, 4(2), 22-25. <https://doi.org/10.1111/2041-9066.12021>
- Núñez, Eva (2019). El arte sinestético en la obra de Isabel Coixet. En: Marcos, María (coord.). *El cine como reflejo de la historia, de la literatura y del arte en la filmografía hispano-brasileña* (pp. 511-527). Universidad de Salamanca.
- Núñez, Trinidad, y Vera, Teresa (2012). Directoras de hoy, modelos a seguir. En: Núñez, Trinidad, Silva, Josefa M., y Vera, Teresa (coords.). *Directoras de cine español. Ayer, hoy y mañana, mostrando talentos* (pp. 49-117). Fundación Audiovisual de Andalucía.
- Nussbaum, Martha (2022). *Ciudadelas de la soberbia: agresión sexual, responsabilización y reconciliación*. Paidós.
- Pérez, Lucía (2014). El hombre, la mujer y su relación a través de la música en la obra de Isabel Coixet. En: Vera, Jenaro, Bornay, José A., Ruiz, Vicente J., y Romero, Francisco J. (eds.). *Una perspectiva caleidoscópica* (pp. 147-162). Letra de Palo.
- Perkins, Lori (2017). Introduction. Why This Book? En: Perkins, Lori (ed.). *#MeToo. Essays about How and Why This Happened, What It Means, and How to Make Sure It Never Happens Again* (pp. 1-6). Riverdale Avenue Books.
- Phipps, Alison (2020). *Me, not you: The trouble with mainstream feminism*. Manchester University Press.
- Pipryou, Stavroula (2018). #MeToo is little more than mob rule vs. #MeToo is a legitimate form of social justice. *Journal of Ethnographic Theory*, 8(3), 415-419.
- Rams, Maribel (2024). 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). *Fotocinema*, 29, 201-224. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.29.2024.19224>
- Rothwell, Jennie (2017). Los documentales de Isabel Coixet: una vocación social. En: Zecchi, Barbara (coord.). *Tras las lentes de Isabel Coixet. Cine, compromiso y feminismo* (pp. 379-394). Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Rovira, Guiomar (2021). Multitudes conectadas feministas. La ola global de las redes indignadas de mujeres. En: Candón, José, y Montero, David (eds.). *Del ciberactivismo a la tecnopolítica: movimientos sociales en la era del escepticismo tecnológico* (pp. 115-140). Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Ruiz, Jesús (2022). *Diez horas con Isabel Coixet*. La Fábrica.
- Selva, Marta (2007). Los límites de lo visible. En: Navarro, Isabel (ed.). *De los que aman: el cine de Isabel Coixet* (pp. 40-47). Ayuntamiento de Madrid.
- Selva, Marta, y Solà, Anna (2023). Feminismos y cineastas en el documental español. En: Torreiro, Casimiro, y Alvarado, Alejandro (eds.). *El documental en España. Historia, estética e identidad* (pp. 290-304). Cátedra.
- Slobodian, Jennifer (2012). Analyzing the Woman Auteur: The Female/Feminist Gazes of Isabel Coixet and Lucrecia Martel. *The Comparatist*, 36(1), 160-177. <https://doi.org/10.1353/com.2012.0006>

- Smith, Paul J. (2012). Transnational co- productions and female filmmakers: the cases of Lucrecia Martel and Isabel Coixet. En: Nair, Parvati, y Gutiérrez-Albilla, Julián D. (eds.). *Hispanic and Lusophone women filmmakers: Theory, practice and difference* (pp. 12-24). Manchester University Press.
- Tello, Lucía (2013). *Con 'C' de Coixet. Ética y compromiso en el cine de Isabel Coixet*. Proteus.
- Tello, Lucía (2017). Ética y estética. Trascendiendo el *Nulla ethica sine aethetica* en el cine de Isabel Coixet. En: Zecchi, Barbara (coord.). *Tras las lentes de Isabel Coixet. Cine, compromiso y feminismo* (pp. 349-378). Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Torres, Rosario (2012). Resistencia a la cosificación desde las representaciones heredadas. El caso del documental *La mujer, cosa de hombres*. *Cuestiones de Género: de la igualdad y la diferencia*, 7, 327-336. <https://doi.org/10.18002/cg.v0i7.917>
- Triana-Toribio, Nuria (2008). Auteurism and commerce in contemporary Spanish cinema: directores mediáticos, *Screen*, 49(3), 259-276. <https://doi.org/10.1093/screen/hjn051>
- Vázquez-Rodríguez, Lucía G., y Zurian, Francisco A. (2022). La representación cinematográfica de la mucama latinoamericana: *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) y *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018). *Miguel Hernández Communication Journal*, 13(1), 101-122. <https://doi.org/10.21134/mhjournal.v13i.1469>
- Zecchi, Barbara (2014a). *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Icaria.
- Zecchi, Barbara (2014b). *La pantalla sexuada*. Cátedra.
- Zecchi, Barbara (2015). El cine de Pedro Almodóvar: de óptico a háptico, de gay a 'new queer'. *Área Abierta*, 15(1), 31-52. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ARAB.2015.v15.n1.47590](https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n1.47590)
- Zecchi, Barbara (2017). La 'mirada Coixet': compromiso y feminismo. En: Zecchi, Barbara (coord.). *Tras las lentes de Isabel Coixet. Cine, compromiso y feminismo* (pp. 13-33). Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Zimmerman, Tegan (2017). #Intersectionality: The Fourth Wave of Feminist Twitter Community. *Atlantis. Critical Studies in Gender, Culture, and Social Justice*, 38(1), 54-70.