

Diseccionar el miedo, politizar la rabia. Documentales feministas españoles contra la cultura de la violación¹

Dissecting fear, politicising rage. Spanish feminist documentaries against rape culture

2

ARTÍCULO



Elena Oroz

Universidad Carlos III de Madrid

Profesora ayudante doctora de la Universidad Carlos III de Madrid en el Departamento de Comunicación, miembro del grupo de investigación TECMERIN y del Instituto Universitario de Cine Español de la misma universidad. Sus áreas de estudio son el documental, el cine español y la teoría fílmica feminista. Es autora de más de 20 capítulos de libros y artículos publicados en revistas académicas y, entre otros, ha coeditado los libros *Lo personal es político. Documental y Feminismo/The Personal is Political. Documental y Feminismo* (Gobierno de Navarra, 2011) y *Entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo. Millones de cosas por hacer* (Peter Lang, 2021). Pertenece a la asociación Mujeres y Cine. MYC y a la Red de Investigación Audiovisual de Mujeres Latinoamericanas (RAMA).

elortega@hum.uc3m.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9535-8395>

RECIBIDO: 2023-01-17 / ACEPTADO: 2023-02-24

Resumen

Este artículo examina tres documentales feministas españoles que, insertos en actuales debates sociales y políticos, abordan la violencia sexual contra las mujeres: *Nagore* (Helena Taberna, 2010), *Tódalas mulleres que coñezo* (Xiana de Teixeira, 2018) y *La cosa vuestra* (María Ca-

ñas, 2018). Se analizan las estrategias formales empleadas para deconstruir los mitos que sustentan la cultura de la violación y su impacto en la articulación del espacio público en clave de género. Igualmente, se reflexiona sobre cómo estas obras promueven una solidaridad afectiva para articular una política feminista colectiva.

¹ Este artículo ha recibido el apoyo de la Comunidad de Madrid a través de la línea de "Excelencia del Profesorado Universitario" del Convenio Plurianual con la UC3M en el marco del V PRICIT y del proyecto de investigación "Memoria oral de las mujeres en el cine español de la democracia" (1321-881546), financiado por el Instituto de las Mujeres, Ministerio de Igualdad.

PALABRAS CLAVE:

Feminismo, documental, cine español, cultura de la violación, solidaridad afectiva.

Abstract

This article addresses three Spanish feminist documentaries that, embedded in current social and political debates, deal with sexual violence against women: *Nagore* (Helena Taberna, 2010), *Tódalas mulleres que coñezo* (All the Women I Know, Xiana do Teixeiro, 2018) and

La cosa vuestra (It's Your Thing, María Cañas, 2018). The contribution analyses the formal strategies employed to deconstruct rape myths and their impact on the gendered regulation of public space. It also reflects how these films promote affective solidarity as a basis for collective feminist politics.

KEYWORDS

Feminism, documentary, Spanish cinema, rape culture, affective solidarity

1. INTRODUCCIÓN

En el reciente debate sobre la violencia sexual en España, ningún caso ha sido tan relevante como el de *La Manada*. La violación grupal de una mujer de 18 años durante las fiestas de San Fermín en 2016 sacudió a la sociedad española, tuvo una cobertura internacional sin precedentes y abrió un amplio debate legislativo, propiciado también por las movilizaciones feministas frente a su cobertura y controvertido proceso judicial. En la primera sentencia, dictada por la Audiencia de Navarra el 26 de abril de 2018, se condenó a los acusados por abusos sexuales, pero no por violación, arguyendo que no hubo violencia física o intimidación. Ese día, se convocaron concentraciones a lo largo del país para mostrar el apoyo a la víctima. Las pancartas y slogans —con su correlato en redes sociales— retaron muchos de los mitos de la violación, como el cuestionamiento del testimonio de la víctima (“Hermana, yo sí te creo”) o el escrutinio del comportamiento femenino (“¡Sola, borracha, quiero volver a casa!”). Asimismo, se enfatizó la existencia de una comunidad feminista (“Esta es nuestra manada”) y se interpeló al sistema judicial (“No es abuso, es violación”, “Justicia patriarcal”).

Estas manifestaciones evidencian el actual empuje del feminismo en España y su capacidad movilizadora, principalmente en torno al aborto y la violencia (Campillo, 2019; Abrisketa y Abrisketa, 2020; Moreno y Camps, 2020; Gómez Nicolau *et al.*, 2021). El caso de *La Manada* también demuestra cómo los movimientos liderados por mujeres han contribuido a redefinir legalmente la violación (Freeman, 2013).

Si bien la primera sentencia fue recurrida y el Tribunal Supremo dictaminó que los hechos incurrieran en agresión sexual, en paralelo a este recurso, la mayoría de los partidos se comprometió a un cambio legislativo sobre los términos acoso, abuso y violación (Abrisketa y Abrisketa, 2020). En septiembre de 2022 se aprobó la Ley de garantía integral de la libertad sexual, conocida como ley del “solo sí es sí”, fundamentada en el consenso en concordancia con el Convenio de Estambul, ratificado por España en 2014. Poco después de entrar en vigor, esta norma ha resultado sumamente conflictiva, pues se ha procedido a una revisión de penas que, en algunos casos, ha beneficiado a condenados, lo que ha derivado en exaltadas acusaciones sobre sus posibles inconsistencias o las interpretaciones machistas por parte de la

magistratura. Al escribir estas líneas, el debate sobre su reforma sigue abierto. Pese a los avances legales y al incremento de la sensibilidad social, parece claro que el abordaje de la violencia sexual sigue generando controversia y constituye un tema sobre el que los partidos configuran sus agendas. Además, tampoco existe una posición unívoca desde los feminismos estatales (Alabao, 2022).

Atendiendo a este contexto, y con la voluntad de insertarlos en los debates públicos, este artículo se centra en tres documentales feministas españoles que examinan la cultura de la violación: *Nagore* (Helena Taberna, 2010), *Tódalas mulleres que coñezo* (Xiana do Teixeiro, 2018) y *La cosa vuestra* (María Cañas, 2018). Se propone analizar las estrategias formales que emplean estos documentales para deconstruir los mitos de la violación y su consiguiente impacto en la regulación del espacio público en clave de género. Igualmente, se prestará atención a la solidaridad afectiva (Hemmings, 2012) presente en estas obras y que opera como detonante de una colectividad feminista.

1.1. CULTURA DE LA VIOLACIÓN

El término cultura de la violación fue acuñado en los 70 por feministas que politizaron la violación, identificándola como una herramienta de poder patriarcal destinada a imponer la subordinación femenina (Brownmiller, 1976; Herman, 1978). Herman (1978) analizó la violencia sexual como una prerrogativa masculina en un contexto sociocultural en el que la sexualidad masculina agresiva se considera un rasgo sano, normal y deseado, siendo su contrapartida la cosificación de la mujer y la subyugación de su agencia sexual. En línea con estas primeras conceptualizaciones, en su influyente volumen *Transforming a Rape Culture* (2005), Buchwald, Fletcher y Roth identifican una amplia miriada

de conductas —comentarios indeseados, tocamientos o violación— propia de un marco ideológico que “aprueba como norma el terrorismo físico y emocional contra las mujeres” (p. XI). Así, cabe remarcar que la heteronormatividad constituye la base que sostiene la cultura de la violación, al designar construcciones normativas e idealizadas de la masculinidad y la feminidad y esferas de acción diferenciadas.

Por otra parte, la cultura de la violación se perpetúa y refuerza gracias a una serie de mitos que, pese a variar según sociedades y culturas, sigue un patrón que consiste en exonerar al agresor, deslegitimar y/o culpar a la víctima y sugerir que solo ciertos tipos de mujeres son violadas. La importancia de los mitos de la violación, en su acepción *barthesiana*, radica en su poder y pregnancia a la hora de moldear la comprensión de la violencia sexual y las respuestas mediáticas, judiciales y sociales que suscita (Schmidt, 2004). La naturalización de la sexualidad masculina como insaciable y violenta permite justificar las agresiones, considerándolas excusables o inevitables en ciertos escenarios (Herman, 1978; Buchwald *et al.*, 2005; Mendes, 2015). En otros casos, la conducta del perpetrador tiende a enmarcarse en los límites de la excepcionalidad y la monstruosidad, convirtiéndolo en un sujeto ininteligible (Barjola, 2018). En su reverso, estos mitos propician que la responsabilidad recaiga en las víctimas, fomentando sospechas sobre sus actos, apariencia o pasado sexual y/o alimentando la creencia de que son estas quienes buscan o desean ser agredidas (Lonsway y Fitzgerald, 1994; Schmidt, 2004; Mendes, 2015, Barjola, 2018). Estas *incitaciones* incluyen comportamientos que desbordan la tradicional feminidad casta —salir por la noche, beber alcohol, usar ropa provocativa o flirtear (Mendes, 2015)— y que son leídos como indicios transparentes de disponibilidad

sexual, medien o no negativas o consentimientos explícitos.

El entramado discursivo que teje la cultura de la violación revierte en la subjetividad de las mujeres, hayan padecido o no violencia sexual. En su análisis de los discursos sobre el terror sexual, Barjola (2018) destaca la función disciplinaria de unos relatos que conllevan tanto “el miedo al castigo físico y el autocontrol de riesgos, como mecanismos aprendidos e interiorizados en las prácticas cotidianas de las mujeres” (p. 138). Consecuentemente, la cultura de la violación articula un ciclo del miedo feminizado, caracterizado por percibir la calle como un espacio hostil, sentir temor a sufrir una agresión o vislumbrar las consecuencias de este hecho. Por tanto, moldea el espacio público al demarcar como potencialmente peligrosos y propicios para las agresiones sexuales una serie de lugares de los que las mujeres, en tanto que ya siempre victimizadas (Fanghanel, 2019), deben excluirse, vigilándose para evitar el daño inevitable adscrito a ellos (Mendes, 2015; Barjola, 2018).

1.2. CONTRA-REPRESENTACIONES DOCUMENTALES DE LA VIOLENCIA SEXUAL Y LA POLÍTICA AFECTIVA FEMINISTA

Las representaciones mediáticas de la violación han sido objeto de una amplia investigación y parte de los trabajos citados sobre la cultura de la violación han subrayado el papel que desempeñan a la hora de naturalizarla (Brownmiller, 1976, Herman, 1978; Barjola, 2018). Como resume Kitzinger (2009), los medios son un es-

pacio clave para definir la violación y configurar percepciones sociales sobre sus parámetros constitutivos, los perpetradores y las víctimas. La autora destaca su papel a la hora de difundir los mitos de la violación, ya que su cobertura “puede descontextualizar la agresión, fomentar el racismo, promover estereotipos de la mujer (como vírgenes o putas), culpar a las víctimas y excusar a los agresores” (Kitzinger, 2009, p. 76).

Restringiéndonos al ámbito cinematográfico y audiovisual, se ha examinado la representación de la violación en series televisivas para señalar la reificación de una virilidad heroica y justiciera que, simultáneamente, salvaguarda una masculinidad sin mácula y contiene las posiciones feministas (Cuklanz, 2000); en filmes producidos en un marco postfeminista, donde se enfatiza la responsabilidad individual frente al activismo colectivo (Projansky, 2001); o en el cine de autor, problematizando las ambiguas representaciones y lecturas de esta violencia en las formas culturales elevadas basadas en operaciones hermenéuticas que apelan a un intelectualismo distanciado o que, directamente, eluden la agresión (Russell, 2010).

Si, *grosso modo*, el audiovisual sobre la violación perfila un universo violento culpabilizador y victimista para las mujeres, resulta crucial prestar atención a las contra-representaciones que desestabilizan estas lógicas y construyen marcos interpretativos que inciden en el empoderamiento femenino (Barjola, 2018). Al respecto, los documentales feministas se erigen como un ámbito de intervención política y estudio privilegiado. Si el documental es un modo de representación que se nutre y mediatiza el debate público y la vida social (Nichols, 2001), las

prácticas feministas, desde sus orígenes, han insertado en la esfera pública subjetividades negadas y han politizado cuestiones como el trabajo femenino, la salud reproductiva o la violencia sexual (Lesage, 1990; Mayer, 2011). No obstante, son escasas las aproximaciones académicas a los documentales que abordan la violación, destacando el trabajo de Lesage (1978, 1990). Esta teórica identifica los rasgos de las representaciones dominantes de la violación “en tanto que última forma de posesión patriarcal” (1978) y las estrategias filmicas feministas que, por el contrario, eluden el voyeurismo, la estigmatización y la incidencia en el trauma como única expresión posible de la violencia sufrida. En estos filmes, las mujeres narran experiencias, a menudo inefables, en sus propios términos, expresando emociones negadas como la rabia, lo que deriva en la restauración de una subjetividad dañada y en el análisis crítico de las instituciones que sostienen la violencia (Lesage, 1978).

El acento de Lesage en los procesos afectivos presentes en los documentales pioneros sobre la violación —la disección conjunta del dolor o la indignación—, permite engarzar con la noción de “solidaridad afectiva”, acuñada por Hemmings (2012) para dirimir cómo la no ficción contemporánea feminista también explora posibilidades de transformación desde la colectividad. Hemmings teoriza la solidaridad afectiva como necesaria para el cambio social. En este sentido, sugiere que, más allá de la empatía, afectos como la rabia, la frustración o el deseo de conexión son los que activan una política colectiva basada en “el deseo de trans-

formación a partir de experiencias de malestar” (Hemmings 2012, p. 158). Así, la autora habla de una “incongruencia afectiva” que define como una brecha entre las vivencias negativas de las mujeres, el orden patriarcal y las condiciones de transformación social, de manera que es este clic emocional el que activa un proceso analítico que da sentido y cuerpo al feminismo.

Esta perspectiva resulta sumamente pertinente para acercarse a propuestas artísticas feministas recientes —performance, fotografía o ilustración— que, en muchos casos, se proponen denunciar la violencia estructural o simbólica que sufren las mujeres (Gómez Nicolau *et al.*, 2021). Delimitando un contexto marcado por la actual e inusitada visibilidad del feminismo a escala global y los consiguientes ataques esgrimidos por parte de una misoginia popular revitalizada., Gómez Nicolau, Medina-Vicent y Gámez Fuentes (2021) examinan y vindican una serie de prácticas que, por un lado, responden a la necesidad acuciante de hacer inteligible el dolor, la rabia y la indignación femenina; y, por otro, rearticulan estas emociones negativas —y tradicionalmente vedadas a los sujetos subalternos, como argumentan a partir de autoras como Butler o Ahmed— con fines políticos, artísticos y sociales. En sintonía con este diagnóstico, y a modo de ejemplo, el citado colectivo LasTesis posiciona la rabia como motor de un activismo artístico destinado a acabar con el miedo al terror sexual. En sus palabras, “la rabia puede ser un virus [...]. El virus viaja desde donde se produjo la herida hasta el cerebro” (LasTesis, 2021, p. 11). Al respecto,

Martin y Shaw (2021) destacan el rol transformador de las emociones en la performance *Un violador en tu camino*, indicando que “la subyugación, el dolor, la humillación y la resistencia se encarnan, y la humillación se vuelve a representar momentáneamente, antes de que los cuerpos cambien a posiciones de acusación y empoderamiento” (p. 7). Bajo nuestro punto de vista, los documentales feministas que seguidamente analizaremos participan de estos presupuestos, constituyéndose, desde el ámbito audiovisual, “en expresiones de la rabia y el empoderamiento colectivo” (Gómez Nicolau *et al.*, 2021, p. 13).

2. CORPUS Y METODOLOGÍA

Pese al desarrollo del documental con perspectiva de género en España, son escasas las obras de no ficción centradas en la violencia sexual contra las mujeres. Salvo excepciones, estos trabajos se han producido en el último lustro, evidenciando el creciente interés en el tema. Cabe destacar el papel de Netflix, plataforma que, aprovechando la popularidad del *true-crime*, ha adaptado este formato al contexto nacional, produciendo miniseries como *El caso Alcàsser* (Elías León Siminiani, 2019), centrada en la violación, tortura y asesinato de tres adolescentes en un pueblo valenciano en 1992, o *Nevenka* (Maribel Sánchez-Maroto, 2021), sobre la denuncia por acoso sexual a un político y la posterior estigmatización de la víctima.

Frente a estas producciones documentales seriadas, el objeto de estudio son tres documentales independientes realizados por directoras feministas y cuyo propósito es constituirse en herramientas críticas sobre la violencia sexual. Se analizan *Nagore* (Helena Taberna, 2010), centrado en el asesinato de Nagore Laffage durante las fiestas de San Fermín de 2008; *Tódalas mulleres que coñezo* (Xiana do Teixeiro, 2018), un documental que activa un debate intergeneracional sobre el impacto del terror sexual; y *La cosa vuestra* (María Cañas, 2018), pieza de *found footage* sobre los sanfermines que analiza la estructuración del espacio público en clave de género y recoge los casos de Nagore y *La Manada*.

Partiendo de las aportaciones teóricas expuestas, se examinan las operaciones formales empleadas para deconstruir la cultura de la violación, los mitos e instituciones que la sustentan, así como su incidencia en la subjetividad femenina y la percepción y articulación del espacio público. Se realiza un análisis textual adaptado a los principios del cine documental y al subgénero del *found footage* (metraje encontrado), término que alude a obras creadas a partir de imágenes preexistentes y que generalmente no han sido filmadas por el autor de la pieza (Weinrichter, 2009). En el primer caso es prioritario considerar las modalidades de representación de la realidad, sus implicaciones enunciativas, la organización textual y la relación con los sujetos representados (Nichols, 2001); respecto al *found footage* prima observar las operaciones de resignificación del

archivo mediante su yuxtaposición con otros fragmentos visuales o sonoros. Siguiendo la conceptualización de las estrategias estéticas y políticas del documental feminista de Lesage (1990), se discutirán también los mecanismos audiovisuales destinados a representar y politizar experiencias femeninas dolientes y diversas y que, en última instancia, propician una solidaridad afectiva (Hemmings, 2012).

3. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

3.1. LA COLECTIVIZACIÓN DEL DOLOR: *NAGORE* (HELENA TABERNA, 2010)

Dirigido por Helena Taberna, *Nagore* aborda el asesinato de la estudiante de enfermería Nagore Laffage en las fiestas de San Fermín de 2008, por parte de Diego Yllanes, médico residente de la Clínica Universitaria de Pamplona, tras su negativa a mantener relaciones sexuales con él. Este documental participativo recoge el testimonio de familiares y amistades de la víctima, entrevistas a abogados y representantes de las instituciones que se personaron como acusación popular, registros de encuentros feministas y material de archivo procedente de los medios de comunicación y el juicio. El filme adopta una estructura cronológica, desde el descubrimiento del cadáver hasta el dictamen, que se ve quebrada puntualmente con escenas en las que se rememora a la joven.

Según Taberna, la película surgió de la necesidad de “ofrecer una mirada afectiva a la madre y a su dolor” (Ana Palacios, 2021). En efecto, Asún Casasola se erige como el personaje conductor del relato y, al hacerlo, también pauta, con sus inflexiones afectivas, una transformación personal y política derivada de la colectivización del dolor. Si las primeras escenas presentan a una madre sufriente y aislada —visitando el cementerio o en el hogar—, la narración elude su fijación como sujeto anclado en el duelo. Así, numerosos planos la muestran en tránsito —conduciendo, caminando o montada en un autobús para asistir a una manifestación—, lo que refuerza visualmente este viraje. El dinamismo aportado por una cámara que sigue a la protagonista y la predilección del punto de vista subjetivo invitan también al público a participar de este proceso de concienciación. Si, como señala Smaill (2010), la presentación del dolor en el documental ha tendido a negar la agencia de los sujetos que lo encarnan y a fomentar la conmiseración antes que la solidaridad, se puede afirmar que, por el contrario, *Nagore* parte del duelo y la injuria para evidenciar su potencial transformador en términos colectivos y feministas.

De hecho, como remarcan varios participantes, este caso marcó un antes y un después en la unión y reacción social frente a la violencia contra las mujeres (Gabilondo, 2017). El documental muestra cómo Casasola, en sus múltiples facetas, se erigió como agente aglutinador

y dinamizador de diversos círculos sociales: amistades de su hija, compañeros de trabajo o grupos feministas locales. De manera fundamental para los propósitos de esta investigación, en estos encuentros —presentados ocasionalmente como conversaciones casuales— se nombran aspectos propios de la cultura de la violación en un momento en el que el término no constituía una herramienta analítica popular y/o popularizada. Así, la cuadrilla de Nagore reflexiona sobre el incremento del miedo tras el hecho, su percepción previa de la violación como algo que solo acontecía en grandes ciudades y el cambio en sus comportamientos cotidianos, de manera que, como expresan, los varones se vieron obligados a acompañar a sus amigas. Mientras tanto, en escenas que documentan reuniones de un colectivo feminista local, se discuten las carencias legales, la educación de las mujeres en libertad, el consentimiento o el peso que se le dio al comportamiento de la víctima durante el juicio. Como asevera una indignada Casasola, “me llegaron a preguntar si mi hija era ligona. Se cuestionó por qué subió esa noche con él a su casa”. Estos procesos de análisis colectivo desembocan en una serie de manifestaciones públicas que conforman el grueso del metraje final. Concretamente, se insertan tomas del movimiento *Lunes Lilas*, surgido poco antes del asesinato de Nagore, y que organizó concentraciones mensuales para denunciar la violencia contra las mujeres. En una de estas protestas públicas, se afirma rotundamente que “este juicio es violencia de género desde el momento en que se negó a Nagore y a todas las mujeres la capacidad de decir no”.

De manera no menos importante, el documental también activa la solidaridad afectiva entre los sujetos representados en pantalla mediante escenas en las que se recuerda a la joven en su dimensión personal. De este modo, y a diferencia de los relatos dominantes sobre la violencia sexual, se contrarresta la representación de Nagore como solo víctima. Es decir, se problematiza su fijación como signo de las potenciales y fatales consecuencias que recaen sobre las mujeres que transitan ciertos contextos (festivos) y en momentos (madrugada). Para ello, el documental compila testimonios de amigos y familiares que evocan su carácter jovial y cariñoso, su vitalidad y valentía. Pese al tono melodramático de estas escenas, su inclusión responde a una postura ética. Según Taberna, cuando comenzó el rodaje, la imagen de Nagore “ya está ensangrentada y por eso gana el verdugo, por eso una de las líneas del documental es quién era Nagore, qué era esa chavala, qué podía haber sido, sus miradas sobre el mundo” (Ana Palacios, 2021). En efecto, los relatos sobre el terror sexual se han caracterizado por la difusión indiscriminada de imágenes de cuerpos meramente agraviados sin atender a su posible impacto en las mujeres, reforzándose así el control femenino, puesto que “la existencia del cuerpo torturado, del suplicio físico infringido sobre él, lanza una amenaza directa al resto de mujeres” (Barjola, 2018, pp. 177- 179).

Esto no es óbice para que el documental ofrezca crudos detalles sobre el asesinato, entre ellos, una reconstrucción judicial de los hechos con el acusado. La secuencia es perturbadora,

pero su presencia en el metraje resulta fundamental al mostrar una suerte de “verdad extrema” (Taberna en Ana Palacios, 2021). Esto es, permite que el público valore la percepción del agresor antes y durante el juicio y que, como la cinta sugiere entrelíneas, cristalizó en una imagen positiva fundada en su clase social y los valores religiosos por él enarbolados. Al respecto, cabe recordar que Yllanes fue condenado por homicidio y no por asesinato, descartándose la alevosía, una variable —la indefensión de la víctima— que, no obstante, parece ser refutada por las evidencias visuales judiciales que el documental recoge. En suma, este contra-relato sobre el terror sexual parte de la empatía frente al dolor y la narrativización de la solidaridad colectiva, sin obviar la figura del perpetrador y los diferentes y complejos factores en juego a la hora de minimizar su delito sexual.

3.2. LA DISECCIÓN POLÍTICA DEL MIEDO: TÓDALAS MULLERES QUE COÑEZO (XIANA DO TEIXEIRO, 2018)

Tódalas mulleres que coñezo de Xiana do Teixeiro tiene por objetivo, como indica su sinopsis, construir un discurso sobre el miedo y la violencia que no fomente el miedo ni resulte violento. Grabado en un sobrio blanco y negro, recoge tres encuentros guiados por la directora y dispuestos en abismo. En el primero, una conversación entre amigas donde la cineasta participa en clave de igualdad se diseccionan las experiencias vinculadas al temor a la violencia sexual. El registro de este diálogo es el

detonante de una discusión posterior entre un grupo feminista intergeneracional. Finalmente, ambos relatos se proyectan en un instituto para promover un debate entre el alumnado. Concluida la sesión, varios estudiantes se acercan a la directora para señalar que algunos asistentes no han sido totalmente sinceros. Con esta coda, el filme llama la atención sobre la falta de conciencia sobre el tema y señala “que todavía queda un largo camino de exposición y debate alrededor del problema del miedo” (Pérez Peireiro, 2019, p. 212).

Como se infiere del resumen, este documental se concibe como una herramienta de análisis de la cultura de la violación mediante dinámicas colectivas que obedecen a “un acto consciente de cohesión social para llegar a un análisis político de la violación” (Lesage, 1978). La cinta engarza así con las estrategias estéticas y políticas del primer documental feminista que transfería a la pantalla las dinámicas de los grupos de concienciación, confirmando una fuerza política a la conversación contemplada, en este contexto, como herramienta de resistencia y liberación (Lesage, 1990). Respecto a estas estrategias audiovisuales, do Teixeiro ha señalado que “el diálogo es una poderosa herramienta de aprendizaje con la que interpelar a la audiencia, puesto que toda vez que el filme ha mostrado la transversalidad de la violencia sexual se genera una posibilidad de retomar el debate” (Dopico, 2018, s.p.).

Si la cultura de la violación construye el espacio público, frente al doméstico, como el ámbito donde las mujeres son víctimas potenciales, el

filme subvierte esta lógica. Es en una plaza de Lugo donde las amigas, mientras beben cerveza, conversan sobre los momentos en los que, a lo largo de sus vidas, han sufrido hostigamientos machistas de distinto signo. Para generar un clima de complicidad y seguridad durante la filmación, se contó con un equipo de rodaje mínimo conformado exclusivamente por mujeres (Dopico, 2018). Cabe destacar, asimismo, que la planificación apoya esta sensación de confianza y respeto. Como apunta Ledo (2020), la cámara se detiene en el gesto y la emoción, transitando de la palabra a la escucha para enmarcar, seguidamente, al conjunto de amigas. Estos movimientos contribuyen al arropamiento de unos testimonios que, bajo otra mirada, podrían ser espectacularizados, desestimados o ninguneados. Además, el plano-contraplano construye unas relaciones fundadas en la interpelación emocional, de manera que la narración de una experiencia violenta se responde visualmente con un gesto de indignación o empatía por parte de las interlocutoras. Esta lógica relacional, que rige el conjunto de la cinta, enfatiza la existencia de una disonancia afectiva que parte de un análisis poliédrico del miedo para desembocar en un reconocimiento mutuo de la injusticia patriarcal. En otras palabras, el dispositivo documental empleado por do Teixeira genera un espacio propicio para compartir unas vivencias adversas que, desde el análisis grupal, permiten identificar la rabia como una respuesta legítima y profundizar en las razones estructurales de la violencia sexual.

De hecho, la primera conversación expone eloquentemente cómo operan los relatos mediáticos sobre la violación. Estas mujeres nacidas a principios de los 80 destacan el impacto que la cobertura del crimen de Alcàsser, considerada

epítome de la telebasura en España, tuvo en sus vidas. A partir de este caso, la directora apunta la doble dimensión de la violencia sexual: "Es una realidad y es un relato que circula, porque las mujeres son atacadas, pero muchísimas más, la mayoría, no llegan a ser atacadas, pero vivimos con esa tensión de que en cualquier momento puede pasar". Una percepción que la autora ejemplifica recordando la confesión de una amiga que pensaba que "era imposible llegar a ser adulta sin que te hubiesen violado". En sintonía con Barjola (2018), el documental muestra que la cultura de la violación es un discurso que se incorpora y cómo su difusión con particular énfasis en los espacios liminales, la brutal violencia infringida a los cuerpos y el discurso aleccionador construido en base a la adolescente que esa noche se quedó en casa devino en la prolongación de una sanción simbólica dirigida a todas las mujeres.

Como se ha avanzado, esta primera conversación es rica en matices sobre las percepciones del miedo frente la violencia sexual y sobre cómo las respuestas al mismo están condicionadas por un sistema patriarcal que se manifiesta en la familia, en círculos sociales cercanos o en instituciones jurídicas. En su continuo tránsito de lo personal a lo político, de lo experiencial a lo analítico, varios aspectos propios de la cultura de la violación que *Tódalas mulleres* saca a la luz. En primer lugar, el papel de la familia a la hora de inculcar unos roles de género que presentan la sexualidad masculina como incontrolable o desviada, de manera que el autocontrol recae en las mujeres. En segundo lugar, las amigas relatan cómo la percepción del miedo está fuertemente condicionada por el tipo de lugares que transitan, espacios públicos poco iluminados o transitados (un bosque

o una calle) y la consecuente falta de autonomía. En tercer lugar, examinan las paradojas de una sociedad que educa a las mujeres en el miedo pero que minimiza estas agresiones, con lo que se apuntala una feminidad asociada a la victimización, la sobreprotección y la paranoia, sin que tampoco existan herramientas claras para confrontar la violencia. No en vano, las participantes manifiestan que el peso de la denuncia —y en algunos casos se relatan hechos calificados de baja intensidad— también recae en la víctima, con lo que la estigmatización posterior deviene en otro mecanismo de impotencia frente a la cultura de la violación.

Por otra parte, la disposición en abismo que adopta el filme propicia una reflexión interseccional. En el segundo bloque se introducen nuevas perspectivas a partir de la variable etaria y la situación familiar de las participantes. De este modo, resulta elocuente escuchar a mujeres que afirman que el terror sexual no tuvo tanto peso en su juventud, pero que ahora está presente, señalando a los medios como responsables —mayor visibilidad o sobredimensión— y apuntando a su función última como un mecanismo clave del control femenino. En otro giro, diversas madres muestran su preocupación por la educación de sus hijos, para que estos no reproduzcan una masculinidad agresiva. En síntesis, desde su articulación reflexiva e intergeneracional, el filme no solo disecciona de manera certera y valiente la cultura de la violación, sino que también imprime importantes matices históricos sobre su modulación. Así, cabe apuntar que esta brecha generacional también ilumina, o así se puede inferir, unos cambios políticos, culturales y sociales que propiciaron las narrativas sobre el terror sexual, para contrarrestar, en última instancia, el avance del feminismo durante los 90 (Barjola, 2018).

3.3. LA RABIA DESOBEDIENTE: LA COSA VUESTRA (MARÍA CAÑAS, 2018)

Si en *Tódalas mulleres* la disonancia afectiva se produce mediante la confrontación de testimonios, en *La cosa vuestra* (María Cañas, 2018) se consigue mediante el montaje. De hecho, Cañas es una de las principales representantes en España del *found footage* y su práctica se caracteriza por un humor carnavalesco a la hora de cuestionar los discursos mediáticos y nacionalistas, una predilección por el detritus audiovisual sirviéndose del vasto acervo audiovisual que ofrece Internet y una creciente conciencia feminista (Fernández Labayen y Rodríguez Ortega, 2013; Oroz, 2013; Oroz, 2014; Álvarez, 2022). Producido en el marco del proyecto *X Films* del Festival Punto de Vista, este documental tiene por objetivo mostrar la cara más caricaturesca, atávica y cruel de los sanfermines. Pese a no centrarse exclusivamente en la violencia sexual, como la autora ha manifestado:

[*La cosa vuestra*] es un empoderar a la mujer y al animal frente a la carpeto-vetónica cultura del asesinato y la violación. Ante la violencia, es un canto a la autodefensa feminista y a la “risastencia”, que es el humor de todos los colores y sabores, la agitación de las multitudes conectadas, como estrategias de insurgencia (Cañas, 2018).

En su heterodoxo acercamiento a sanfermines, Cañas expone las tensiones y contradicciones de una festividad en la que el funcionamiento normal de la ciudad —una urbe tradicional donde grupos católicos ultraortodoxos tienen gran peso—, se suspende, sin que esto implique que todo el mundo pueda disfrutar de la celebración con el mismo tipo de comportamiento (Moreno y Camps, 2020). La cinta se estructura mediante una serie de oposiciones

entre lo sacro y lo profano, lo autóctono y la atracción turística, los rituales que implican un alto grado de masculinidad como el encierro y las manifestaciones antitaurinas y contra la violencia sexual. Respecto a este último punto, es importante señalar que, en el contexto de esta festividad, la multitud propicia la violencia sexual. Esto es, las mujeres suelen ser acosadas ante una mirada pública que aprueba y ningunea esta violencia —constituyéndose así en manifestación de una violencia masculina expresiva antes que instrumental (Segato, 2016)— y las asistentes a los sanfermines consideran que el hostigamiento sexual es un peaje plausible para disfrutar del ocio (Moreno y Camps, 2020).

Es el último bloque del documental, de unos seis minutos de duración, el que se centra en la violencia sexual para examinar las performances de género en el espacio público. Si el grueso de la cinta ya había explicitado cómo los cuerpos masculinos habitan la fiesta desde un exceso socialmente aceptado, este segmento arranca con una sucesión de planos que muestra a hombres totalmente despreocupados y que yacen resacosos en parques, callejones o sobre el capó de un coche. A continuación, se suceden tres secuencias. La primera reproduce los mensajes de WhatsApp del grupo *La Manada* que los cinco violadores tenían con sus colegas, la segunda recoge imágenes del juicio a Diego Yllanes extraídos del filme *Nagore*, y la última inserta manifestaciones feministas contra la violencia machista.

Este segmento resulta estremecedor por su contenido y por su disposición en una cinta que hasta entonces había mostrado la cara más grotesca de los sanfermines, sirviéndose de parodias del cómico José Mota o de imágenes de un hogar infantil en Uganda donde los niños juegan a los encierros. La comicidad y la risa que habían marcado la respuesta es-

pectatorial, se congelan puntualmente para dar paso al estupor que supone ver en pantalla mensajes de *La Manada*, como “Estas vacaciones son una prueba de fuego para ser un lobo” o la calificación de la violación grupal como “una puta pasada de viaje”. Al destacar estos intercambios, Cañas pone énfasis en lo que Segato (2016, p. 18) denomina “el mandato sexual masculino” y que no está vinculado a la satisfacción sexual, sino a un precepto entre pares como prueba de pertenencia al grupo. Por su parte, la secuencia que recupera el caso de Nagore se centra en el perpetrador, contraponiendo imágenes del juicio en las que, como destacaron los medios de comunicación, se mostró llorando con otras que evidencian la desmedida inquina y frialdad del asesinato, en línea con la lectura de Taberna ya comentada.

A partir del contraste, *La cosa vuestra* propone un salto emocional que va de la paralización a la indignación, para desembocar en la colectivización social de la rabia mediante prácticas feministas. Esta última cuestión ya había sido anunciada con la inserción previa de imágenes como el cartel “El miedo va a cambiar de bando” o la dedicatoria “a todas las brujas que no pudisteis quemar”, que se ilustra con una secuencia de *Las brujas de Zugarramurdi* (Alex de la Iglesia, 2013). Cabe detenerse en el primer lema que alude a las técnicas performativas de violencia empleadas por grupos activistas del País Vasco y Navarra (Medeak, 2015) cuyo objetivo es apropiarse de los momentos y espacios que la cultura de la violación prescribe como perniciosos para las mujeres presentándose como una amenaza a la soberanía masculina sobre los mismos. A ritmo de la asertiva canción *Se acabó* de María Jiménez, la cinta contrapone imágenes de las multitudes celebrando el final de la fiesta —el *Pobre de mí*— con las de manifestaciones feministas de gran fuerza performativa gracias al uso de vestimentas ne-

gras, capuchas y antorchas y de lemas como “Machete para el macho” o “La noche y las fiestas nos pertenecen”. Como también ocurre en la performance de LasTesis (Martin y Shaw, 2021), estas manifestaciones suponen un acto de desobediencia, al contravenir las expectativas sobre las mujeres y su comportamiento en los espacios públicos. En un epílogo, se incide en este desafío al orden simbólico patriarcal, mostrando intervenciones sobre el célebre toro de Osborne: pintado con los colores de la bandera LGBTQ+ o, directamente, castrado.

Eso sí, la cineasta elude deliberadamente un discurso cerrado y, sobre todo, victimizador que implique una domesticación de la sexualidad femenina. Como contrapunto irónico, *La cosa vuestra* incluye fragmentos de videos humorísticos que invierten los roles del acoso callejero siendo los hombres hostigados —obviamente, la respuesta de los acosados no es miedo, sino sorpresa y jocosidad— e introduce provocadores testimonios que evitan extraer conclusiones precipitadas sobre la cosificación de las mujeres y su agencia.

4. CONCLUSIONES

Desde posiciones abiertamente feministas, los documentales analizados se conciben como herramientas de análisis de la cultura de la violación que recogen las experiencias femeninas, su tratamiento mediático y judicial y su incidencia en la percepción del espacio público en clave de género. Estos trabajos ponen en escena subjetividades marcadas por emociones adversas —el dolor, el miedo y la rabia— constituyéndolas como detonantes de un saber y una respuesta colectiva que pasa por la pedagogía, la intervención en el espacio público y el cuestionamiento de los marcos sociales y jurídicos que modulan la cultura de la violación. Al adoptar una lógica dialéctica sustentada en

la confrontación de testimonios o de imágenes dispares, estas obras también destacan por atender a las dimensiones éticas y políticas de la representación de la violencia sexual. Sus posiciones son diferentes—y en algunos casos no dudan en incluir imágenes que pueden resultar violentas para la audiencia—, pero coinciden a la hora de contemplar el agravio sobre los cuerpos femeninos como detonante de una respuesta colectiva y política.

Es en este sentido que, siguiendo a Barjola (2018), se ha considerado estos documentales como ejemplos de contra-representaciones sobre el terror sexual que engarzan tanto con las políticas y estrategias documentales feministas pioneras (Lesage, 1978 y 1990) como con las actuales manifestaciones artísticas estatales que activan la rabia femenina o feminista (Gómez Nicolau *et al*, 2021). Específicamente, estos documentales reflexionan sobre el tratamiento mediático de la violación, que se califica como estereotipado o dimensionado, y, frente a ello, procuran eludir la victimización femenina. Las mujeres quedan representadas como sujetos del discurso que, a partir de experiencias propias, también formulan deseos de cambio social y de libertad personal. Eso sí, lejos de simplificar el peso y la lógica de la cultura de la violación, este tipo de asertividades contempla el miedo y el dolor. Como relata una de las participantes de *Tódalas mulleres*, sigue existiendo una tensión entre la razón politizada (empoderamiento femenino)—y la subsiguiente posibilidad de un futuro emancipador (libertad de movimiento y acción)— y los dictámenes del miedo. Como se ha procurado señalar, siguiendo a Hemmings (2012), las experiencias de malestar no pueden dissociarse del análisis y hacer colectivo.

De manera no menos importante, estos filmes subvierten la prescripción del espacio público como ámbito de dominio masculino sin res-

tricciones. Así, incluyen gestos de apropiación colectiva y simbólica de la calle, ya sean reuniones colectivas que entroncan con los grupos de concienciación o con estrategias colectivas subversivas y desobedientes respecto a los relatos asentados sobre la presencia de las mujeres en el espacio público.

Finalmente, cabe destacar el valor histórico de estas cintas. Taberna ha valorado el papel de *Nagore* en tanto que archivo de la violencia sexual en España, de manera que, cuando aconteció el caso de *La Manada*, los medios y los grupos feministas, aunque en distintos términos, pudieron remitirse a otro caso de violencia sexual (Ana Palacios, 2021). Esta cuestión no es baladí, ya que la tendencia mediática a analizar cada violación como un evento único despolitiza la violencia sexual, separándola de su contexto estructural (Barjola, 2018). Mediante el recuento oral o el archivo, los documentales de Cañas y do Teixeiro rememoran brutales crímenes y sus efectos en la esfera pública, contribuyendo a esta historización. En suma, al igual que muchas prácticas artísticas feministas contemporáneas, estos documentales también abogan por (re)establecer lazos de las luchas de las mujeres contra la violencia sexual

y perfilar una necesaria historia feminista de la injuria sexual que no sea paralizante, sino movilizadora.

REFERENCIAS

- Abrisketa, O. y G. Abrisketa, M. (2020). "It's Okay, Sister, Your Wolf-Pack Is Here": Sisterhood as Public Feminism in Spain. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 45(4), 931-953.
- Ana Palacios (2021, septiembre 27). Cuerpos que cuentan [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=P9imKBPU4V4>
- Alabao, N. (2022, abril 17). Volver a casa borracha y acompañada. *Ctxt*. <https://ctxt.es/es/20220401/Firmas/39397/Nuria-Alabao-feminismo-sexualidad-beber-salir-violencia-machista.htm>
- Álvarez, M. (2022). Que nos devuelvan la belleza. Propuestas postpornográficas de María Cañas. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 19, 47-69.
- Campillo, I. (2019). 'If we stop, the world stops': the 2018 feminist strike in Spain. *Social Movement Studies*, 18(2), 252-258.
- Barjola, N. (2018). *Microfísica sexista del poder: El caso Alcàsser y la construcción del terror sexual*. Virus.
- Brownmiller, S. (1976). *Against Our Will: Men, Women, and Rape*. Bantam.
- Buchwald, E., Fletcher, P. y Roth, M. (2005). *Transforming a Rape Culture*. Milkweed.
- Cañas, M. (2018, octubre 22). Llega a Madrid la "videoguerrilla" de María Cañas ante la violencia contra mujeres y animales. *El Diario*. https://www.eldiario.es/caballodenietzsche/cosa-proyecto-maria-canas-violencia_132_1909818.html
- Cuklanz, L. (2000). *Rape in Prime Time: Television, Masculinity and Sexual Violence*. University of Pennsylvania Press.
- Dopico, M. (2018, abril 27). "A violencia cotiá no espazo público que todas sufrimos é continuada na narrativa do terror sexual". *Praza Pública*. <https://praza.gal/cultura/a-violencia-cotia-no-espazo-publico-que-todas-sufrimos-e-continuada-na-narrativa-do-terror-sexual>
- Fanghanel, A. (2019). *Disrupting Rape Culture. Public space, sexuality and revolt*. Bristol University Press.
- Fernández Labayen, M. y Rodríguez Ortega, V. (2013). Piggin' Out! Constructing Spanish Cultural History through Media Sampling. En D. Laderman y L. Westrup (Eds.). *Sampling Media* (pp. 91-105). Oxford University Press.
- Freedman, E. B. (2013). *Redefining Rape. Sexual Violence in the Era of Suffrage and Segregation*. Harvard University Press

- Gabilondo, P. (2017, diciembre 3). En sanfermines de 2008 intentaron violar a mi hija y ella se resistió... Acabó asesinada. *El Confidencial* <https://ctxt.es/es/20220401/Firmas/39397/Nuria-Alabao-feminismo-sexualidad-beber-salir-violencia-machista.htm>
- Gómez Nicolau, E., Medina-Vicent, M. y Gámez Fuentes, M.J. (2021). Expresar la rabia femenina. Las reivindicaciones feministas hoy. En E. Gómez Nicolau, M. Medina-Vicent y M. J. Gámez Fuentes (Eds.) *Mujeres y resistencias en tiempos de Manada* (pp. 9-22). Universitat Jaume I.
- Hemmings, C. (2012). Affective Solidarity: Feminist reflexivity and political transformation. *Feminist Theory* 13(2), 147-161.
- Herman, D. (1978). The rape culture. En J. Freeman (Ed.), *Women: A feminist perspective* (pp. 41-63). Mayfield.
- Keller, J., Mendes, K y Ringrose, J. (2016). Speaking 'unspeakable things:' documenting digital feminist responses to rape culture. *Journal of Gender Studies*, 27(1), 22-36.
- Kitzinger, J. (2009). Rape in the Media. En M. Horvath y J. Brown (Eds.) *Rape: Challenging Contemporary Thinking* (pp. 74-98). Willan Publishing
- LasTesis (2021). *Quemar el miedo. Un manifiesto*. Planeta Mexicana
- Ledo Andión, M. (2020). *El cuerpo y la cámara*. Cátedra.
- Lesage, J. (1978). Disarming Film Rape. *Jump Cut. A Review of Contemporary Media*, 19, 14-16. Recuperado de <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC19folder/RapeElam.html>
- Lesage, J. (1990). The Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film. En P. Erens (Ed.). *Issues in Feminist Film Criticism* (pp. 222-237). Indiana University Press.
- Lonsway, K. A. y Fitzgerald, L. F. (1994). Rape Myths. In Review. *Psychology of Women Quarterly*. 18(2), 133-164.
- Martin, D & Shaw, D. (2021). Chilean and Transnational Performances of Disobedience. Las Thesis and the Phenomenon of 'Un violador en tu camino'. *Bulletin of Latin American Research*, 40(5), 712-729,
- Mayer, S. (2011). Cambiar el mundo, film a film. En E. Oroz y S. Mayer (Eds.) *Lo personal es político: feminismo y documental* (pp. 12-42) Gobierno de Navarra.
- Medeak (2015, diciembre 14). ¿Ha cambiado el miedo de bando? MEDEAK. Transfeministak. <https://medeak.wordpress.com/2015/12/14/ha-cambiado-el-miedo-de-bando/>
- Mendes, K. (2015). *SlutWalk: Feminism, activism and media*. Palgrave Macmillan.

- Moreno, A. y Calvet, C. (2020). *Fiestas, public space and rape culture*. En L. Platt y R. Finkel (Eds.) *Gendered Violence at International Festivals* (pp. 24-37). Routledge.
- Nichols, B. (2001), *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.
- Schmidt, H. (2004). Rape Myths. En M. D. Smith (Ed). *Encyclopedia of Rape* (pp. 191-193). Greenwood.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.
- Smaill, B. (2010). *The Documentary. Politics, Emotions, Culture*. Palgrave Macmillan.
- Oroz, E. (2013). Eat my meat! Inscripciones y reinscripciones de la feminidad en la obra de María Cañas, *Arte y Políticas de Identidad*, 8, 157-171.
- Oroz, E. (2014). ¡(Se)villana, tuvo que ser! Algunos apuntes sobre el desmontaje de la identidad nacional en la práctica apropiacionista de María Cañas". En V. Fernández (Ed.), *Territorios y Fronteras: Emergencias y Urgencias en el cine documental español* (pp. 64-75). Universidad del País Vasco.
- Pérez Pereiro, M. (2019). Filmar a tribo. En M. Ledo (Coord.), *A foresta e as árbores. Para unha historia do cinema en lingua galega* (pp. 197- 221). Galaxia.
- Phillips, N. D. (2018). *Beyond Blurred Lines: Rape Culture in Popular Media*. Rowman & Littlefield
- Projansky, S. (2001). *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*. New York University Press.
- Rusell, D. (2010). *Rape in Art Cinema*. Continuum.
- Weinrichter, A. (2009). *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Gobierno de Navarra.