

Dispositivos de enunciación digital contra la violencia en el documental feminista contemporáneo: *Black Box Diaries* (2024) y *Another Body* (2023)

Digital enunciation devices against violence in contemporary feminist documentary: Black Box Diaries (2024) and Another Body (2023)

Dispositivos de enunciação digital contra a violência no documentário feminista contemporâneo: Black Box Diaries (2024) e Another Body (2023)

DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.v2026.9143>

JUAN JOSÉ FERIA-SÁNCHEZ¹

<https://orcid.org/0000-0003-3199-8398>

JUANJO BALAGUER

<https://orcid.org/0000-0002-0776-5888>

Este artículo propone un análisis de los dispositivos de enunciación en el cine documental en primera persona que denuncia casos de violencia sexual. El método consiste en el estudio de las obras *Black Box Diaries* y *Another Body*, mediante un marco de análisis basado en contribuciones teóricas sobre el documental feminista contemporáneo. Los resultados muestran similitudes entre ambas obras: planos subjetivos, comunicación testimonial con el móvil o la articulación de una colectividad a partir de las experiencias personales de las víctimas.

PALABRAS CLAVE: Cine documental, feminismo, subjetividad, enunciación, violencia sexual.

This article offers an analysis of the modes of enunciation in first-person documentary films that denounce cases of sexual violence, by means of case studies of the films Black Box Diaries and Another Body. The research is based on an analytical framework that draws on various theoretical approaches to the contemporary feminist documentary film. The findings reveal similarities between the two films, including the use of point-of-view shots, testimonials recorded on cellphones, and the articulation of a collective voice based on the personal experiences of the victims.

KEYWORDS: Documentary film, feminism, subjectivity, enunciation, sexual violence.

Este artigo propõe uma análise dos dispositivos de enunciação no cinema documental em primeira pessoa que denuncia casos de violência sexual. O método consiste no estudo das obras Black Box Diaries e Another Body, por meio de um quadro de análise baseado em contribuições teóricas sobre o documentário feminista contemporâneo. Os resultados mostram semelhanças entre ambas as obras: planos subjetivos, comunicação testemunhal por meio do celular ou a articulação de uma coletividade a partir das experiências pessoais das vítimas.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema documental, feminismo, subjetividade, enunciação, violência sexual.

Cómo citar este artículo:

Feria-Sánchez, J. J., & Balaguer, J. (2026). Dispositivos de enunciación digital contra la violencia en el documental feminista contemporáneo: *Black Box Diaries* (2024) y *Another Body* (2023). *Comunicación y Sociedad*, e9143. <https://doi.org/10.32870/cys.v2026.9143>

¹ Autor de correspondencia.
juafersan@ugr.es

Fecha de recepción: 30/06/25. Aceptación: 13/03/26. Publicado: 08/07/26.

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas hemos asistido a dos sucesos que se han consolidado de forma paralela. En primer lugar, el cine de no ficción ha evolucionado discursiva y estéticamente sin precedentes, superando la etapa de la representación fidedigna de la realidad histórica (Nichols, 2010) hacia una etapa de hibridación entre ficción y no ficción y otras posibilidades intertextuales en la cultura mediática contemporánea (Català Domènech, 2021; Mínguez Arranz, 2013, 2014; Weinrichter, 2004). Por otra parte, los movimientos feministas en el contexto de la cuarta ola se han consolidado en el panorama digital y mediático, y con la denuncia a nivel sistémico de la violencia sexual contra las mujeres como principal eje de discusión y activismo (Cobo Bedía, 2019b). Esta intersección ha generado un auge de películas de no ficción dirigidas por mujeres, que tratan y exponen temáticas de denuncia contra las múltiples formas de violencia que sufren, así como historias condenadas al ostracismo por la mirada androcéntrica. En la mayoría de los casos, estas se realizan de manera crítica mediante estrategias de producción y realización cinematográfica contrahegemónicas (Mayer & Oroz, 2011; Oroz, 2018; Quílez Esteve & Araüna Baró, 2024).

El cine de no ficción, por su naturaleza performativa a la par que referencial (Bruzzi, 2000; Nichols, 2010), se vuelve un espacio donde las mujeres exploran y reflexionan desde una perspectiva más subjetiva sobre aspectos clave del discurso feminista de la cuarta ola, ya que “la politización del cuerpo, la sexualidad y su representación siguen constituyendo un aspecto central en los discursos y prácticas críticas feministas” (Oroz, 2018, p. 94). Pero, además, esta denuncia social adopta numerosas formas en el espacio de la no ficción contemporánea, siendo una de las más características los documentales en primera persona (Mayer & Oroz, 2011; Quílez & Araüna, 2021), que funcionan como espacios de representación y reflexión que desafían la cultura cinematográfica patriarcal y consolidan a las mujeres como agentes cinematográficos circunscritos de forma directa en los filmes (Yu & Lebow, 2020).

Así, se vuelve necesario conocer los diferentes modos de producción y creación cinematográfica de no ficción contemporánea desde una

perspectiva de género, atendiendo a los postulados culturales, sociales y políticos de la cuarta ola, así como las formas de representación y enunciación en la cultura visual contemporánea del sujeto víctima de violencia de género, especialmente en relatos que se mueven en las fronteras entre la ficción y la no ficción. En el presente artículo se plantea como objetivo conocer las diferentes formas narrativas y estéticas del documental contemporáneo feminista mediante las cuales se enuncian los discursos contra la violencia sexual, poniendo el foco en los modos de inscripción enunciativa de las víctimas a partir de dos casos de estudio: *Black Box Diaries* (Shiori Ito, 2024) y *Another Body* (Sophie Compton & Reuben Hamlyn, 2023).

MARCO TEÓRICO

Movimiento feminista, activismos y violencia sexual en la era digital

El movimiento feminista del siglo XXI se caracteriza por lo que numerosas teóricas han denominado la “cuarta ola del feminismo” (Chamberlain, 2017; Cobo Bedía, 2019a; Munro, 2013; Zimmerman, 2017). Este movimiento supone la consolidación de un periodo “afectivamente intenso de activismo feminista” (Chamberlain, 2017, p. 12). Para algunas autoras, su principal foco es la violencia sexual como proceso sistémico y coyuntural, redimensionando además su marco de definición hacia la concienciación sobre la prostitución y la pornografía como formas de violencia neoliberales y de explotación (Cobo Bedía, 2019b).

Esta denuncia de la violencia sexual como algo sistémico conecta con las preocupaciones de movimientos asociados a la segunda ola, como el feminismo radical o los movimientos antipornografía (Long, 2012; Mackay, 2015), pero profundizando en el escenario de la violencia sexual en el panorama digital, con fenómenos como el *deepfake* pornográfico, que reformulan y complejizan las formas de violencia y convierten las tecnologías de la inteligencia artificial en nuevos escenarios de batalla ciberfeminista (Doh & Karagianni, 2024).

En el contexto de esta cuarta ola del feminismo, que sitúa la violencia sexual como un eje sistémico y estructural, el desarrollo de estas tecnologías representa una intensificación de dicha violencia en clave digital. Como afirma Cobo Bedía (2024), la sexualidad, “en sus múl-

tiples y variadas modalidades, forma parte fundamental de la cultura del consumo” (p. 136). En la actualidad, las tecnologías digitales funcionan como un catalizador que ha facilitado la producción y el acceso masivo a discursos como la pornografía, lo que ha provocado una profunda naturalización de estos en la cultura contemporánea y en fenómenos artísticos y culturales.

Estudios recientes revelan un aumento de estas violencias, como la ya mencionada pornografía *deepfake*, a través de la inteligencia artificial (Umbach et al., 2024), que se ampara en la ausencia de un marco legal para la protección de las víctimas. Esto supone una nueva forma de abuso sexual basada en imágenes, donde la veracidad factual de estas –los consumidores en numerosas ocasiones saben que son falsas– no exime una repercusión emocional (Viola & Voto, 2023). Así, estas tecnologías no solo reproducen la violencia patriarcal, sino que la automatizan y reconstruyen en una nueva dimensión digital.

La cuarta ola feminista se globaliza a través de Internet y lo digital, lo que favorece la proliferación de “comunidades globales online feministas” como espacios de debate y denuncia (Munro, 2013) y por ende de nuevas formas de ciberactivismo feminista (Sánchez-Duarte & Fernández-Romero, 2017). En estas comunidades, otro común denominador es la concienciación sobre la interseccionalidad de estas violencias más allá del género (Zimmerman, 2017), donde se “modifican e impactan los afectos predominantes, añadiendo sentimientos positivos de solidaridad, proactividad y cambio en un entorno que, de otro modo, podría resultar perturbador y desalentador” (Chamberlain, 2017, p. 12).

A pesar de ello, este paradigma digital puede suponer también un espacio donde contrarrelatos reaccionarios antifeministas se desarrollen con igual –o incluso mayor– alcance. Los postulados de Faludi (1993) sobre las desestabilizaciones antifeministas que se producen con cada avance conseguido se sobredimensionan en el espacio digital y mediático, ya que “la misoginia popular es también, como el feminismo popular, una red, una interconexión de nodos en todas las formas de medios de comunicación y prácticas cotidianas” (Banet-Weiser, 2018, p. 2). El escenario digital conocido como “manosfera” (Ging, 2017; Han & Yin, 2023; Ribeiro et al., 2021) consiste en un activismo digital antifeminista que responde a un interés político, pero que también tiene un fuerte cariz

afectivo que abarca la animadversión, el resentimiento y la violencia (Delgado-Ontivero & Sánchez-Sicilia, 2023).

Además, en la esfera cultural y mediática, el feminismo ha alcanzado una época de visibilidad y presencia importante en la última década (Keller & Ryan, 2018), lo que ha dado lugar a una “nueva vida cultural del feminismo” (Gill, 2016, p. 1). Esta consolidación en el paisaje cultural contemporáneo funciona dentro de una “economía de la visibilidad”, donde categorías como el género “han transformado sus propias lógicas desde dentro, de modo que lo que importa es la visibilidad de estas categorías, y no el terreno estructural sobre el cual –y a través del cual– se construyen” (Banet-Weiser, 2018, p. 23).

El feminismo actual se enfrenta a una pérdida de identidad política y activista, a la par que surge un espacio de hipervisibilidad de representación en las esferas mediáticas y de la industria cultural. Por ello, se vuelve relevante analizar las formas de activismo mediático junto al modo en el que se construye y representa la violencia machista en los discursos, en este nuevo contexto de ciberactivismo feminista digital cuando las mujeres toman la agencia comunicativa (Núñez et al., 2016, p. 863).

Prácticas feministas y primera persona en el documental contemporáneo: un “yo” colectivo

En el cine de no ficción, el feminismo también ha comenzado a tener una mayor visibilidad y presencia en el espacio público, ya que se abordan temas muy cercanos a lo documental (Quílez & Araña, 2021, p. 108). Con la democratización de los medios audiovisuales surgida en los años setenta –como las cámaras super-8 y 16 mm–, colectivos alejados de las estructuras hegemónicas de la industria cinematográfica acceden al dispositivo cinematográfico y, en el caso de las mujeres, se crea la oportunidad de tratar cuestiones que tienen que ver con su propia condición femenina (Albuisch, 2024).

Así, en el contexto contemporáneo de producción cinematográfica documental, contrarrestar la mirada androcéntrica que las dinámicas de poder de la industria cinematográfica generaban a las mujeres se vuelve una dinámica recurrente (Gullette, 2004; Mulvey, 1975). No obstante, como afirman Quílez y Araña (2021), existen indicios de que “esta

mayor feminización se correlaciona con el menor coste, por lo general, de estos productos con respecto a la ficción, puesto que también hay más mujeres trabajando en ficción de bajo coste que en la ficción comercial” (p. 108).

La agencia feminista cinematográfica puede ser entonces analizada desde dos puntos de vista, como sujeto y como objeto del discurso, ya que, en palabras de Mayer y Oroz (2011), el documental feminista nació para “hacer visibles las historias de las mujeres” y “cambiar las circunstancias de la opresión que habían silenciado esas historias y las circunstancias que habían hecho que tantas historias fueran traumáticas” (pp. 19-20).

Una de las formas que el cine feminista ha adoptado en el documental contemporáneo tiene que ver con la correlación entre la mirada propia y las nuevas tendencias discursivas que la no ficción ha mostrado en el último siglo. Hoy en día, se ha producido una revolución estética y discursiva en el cine de no ficción que ha derivado hacia el “posdocumental”, el cual no busca ya hablar de la realidad en sí misma, sino “generar, junto con el espectador, un proceso de pensamiento acerca de la realidad” (Català Domènech, 2021, p. 82). En este contexto se produce lo que numerosas personas autoras destacan como el “giro subjetivo” del documental contemporáneo (Arnau Roselló & Gifreu Castells, 2020, p. 21), que centra el discurso en el sujeto enunciativo y da lugar a un cine documental mucho más relacionado con la subjetividad, el pensamiento y las emociones. Esto entronca con uno de los principales objetivos de los documentales feministas, que es dar voz a experiencias silenciadas o traumáticas (Mayer & Oroz, 2011), provocando este “giro afectivo” que pone en el foco la experiencia de la realizadora y de las mujeres representadas (Arfuch, 2016), y que contrasta con la verticalidad tradicional del enfoque del documental clásico (Otero-Escudero & Cobo-Durán, 2024). Con ello, desde la subjetividad y los afectos, se produce una “des/naturalización de la imagen fílmica, un cuestionamiento de su carácter aparentemente referencial” (Guillamón Carrasco, 2015, p. 287) que rompe con la mirada androcéntrica estereotípica sobre la diversidad de género y, a su vez, con los discursos hegemónicos de una industria audiovisual dominada por hombres.

En el cine documental feminista, la predilección por una mirada subjetiva está influida por las primeras acciones como sujetos agentes

en la industria cinematográfica. Como afirman Otero-Escudero y Cobo-Durán (2024), en los años sesenta se produjeron piezas significativas, que posteriormente se proyectaron en la exhibición “De Objeto a Sujeto: Documentos y Documentales del Movimiento de las Mujeres” en el año 1992 en el Museo Whitney. En esta colección de 26 películas, realizada de forma autogestionada, las autoras criticaban cómo las técnicas del documental realista seguían perpetuando dinámicas hegemónicas (p. 98).

Paralelamente, se consolidan dentro de este movimiento de la subjetividad y el contrarrelato del documental clásico los “cines del yo”, en los que la persona realizadora de cine aparece inscrita “en la banda sonora o la imagen y actúa como instancia narradora en una película que verse sobre episodios verosímiles que afecten de algún modo a su vida” (Torre-Espinosa, 2015, p. 580). Conocidos también como cines “en primera persona”, forman parte de una tendencia, muchas veces al margen de las estructuras industriales del cine de ficción, y es un espacio donde los “yoes” femeninos suelen encontrar un diálogo, reivindicación y, en algunos casos, una forma de activismo.

En el marco de la cuarta ola y su cariz “afectivo” defendido por Chamberlain (2017), estas obras feministas documentales en primera persona se encuentran además mediadas por elementos estéticos y narrativos que, como destaca Oroz (2018), incluyen la “observación metaparticipante, perspectiva autobiográfica, interrogación crítica del archivo o el subrayado de las condiciones materiales y afectivas en las que se desarrollan las vidas de sus protagonistas femeninos o queer” (p. 108). Todos ellos generan “espacios intersubjetivos” que huyen en numerosos casos de las representaciones clásicas del documental como relato cultural dominante para privilegiar un diálogo empático y afectivo con la audiencia (Oroz, 2018).

Con relación a la representación de la violencia sexual, esta fórmula, como afirma Albuisch (2024), es similar a la de los primeros documentales feministas al ofrecer el punto de vista de las víctimas “más allá de las estadísticas despersonalizadas” (p. 202) y al margen de la espectacularización y la revictimización. No obstante, surgen debates en cuanto al tratamiento de la violencia contra las mujeres en el ámbito cinematográfico desde este giro afectivo, ya que, como afirma Gill

(2016), la politización de los afectos puede enmarcar las injusticias en términos individualizados. Sin embargo, Arfuch (2016) habla de estas emociones como prácticas sociales y culturales que “no suponen una autoexpresión que se vuelca hacia afuera (*in/out*) sino más bien se asumen desde el cuerpo social (*outside/in*)” (p. 251). Por lo tanto, sentimientos como la rabia se comprenden como fuerzas de cambio social, al tiempo que pueden ser obstructivas (Fernández-Romero & Zecchi, 2024).

Así, los afectos y el giro afectivo subjetivo no se representan como un mero vuelco de emociones que busca la visibilización y no la acción –y reacción– desde una perspectiva politizada y activista. Lo autobiográfico, como defienden Mayer y Oroz (2011), es clave dentro del feminismo para mostrar una individualidad a la par que colectividad necesaria en el discurso cinematográfico, y los documentales feministas autobiográficos “posicionan el ‘yo’ en relación con los términos que giran alrededor del ‘yo’ femenino, particularmente la casa, la familia y la intimidad” (p. 31).

En los documentales en primera persona o cines del yo, la enunciación fílmica se puede realizar de numerosas maneras, ya que estos cines son siempre subjetivos, pero no tienen por qué ser autobiográficos (Fernández Meneses, 2023). Esta inscripción fílmica de las personas creadoras se vuelve relevante en la teoría del documental contemporáneo a través del estudio de la enunciación, es decir, los procesos por los cuales una película se convierte en no ficción, más que el estatus de verdad referencial de la misma (Aguilar Alcalá, 2018). Sin embargo, dejando aparte las cuestiones ontológicas sobre el debate de términos como *autobiográfico* o *autoficción* –dentro de la performatividad clara a la que estos cines aluden (Bruzzi, 2000; Nichols, 2010)–, esta subjetividad, en el marco del feminismo como condición y como movimiento social, opera y se refleja en el espacio interconectado entre lo individual y lo colectivo de la práctica cinematográfica. Como afirman Mayer y Oroz (2011), desde la teoría fílmica del documental feminista contemporáneo se ha debatido abiertamente sobre “las posibilidades de la autobiografía realista y experimental puesto que, de muy variadas formas, ambas reivindican y desestabilizan la autoría y la autenticidad” (p. 29).

La enunciación en el documental feminista funciona como la tensión entre la expresión y representación individual e íntima y la alusión e identificación de una colectividad que funciona a un nivel inevitable y que, por supuesto, genera una práctica cinematográfica compartida. En palabras de Mayer y Oroz (2011), el placer del documental feminista proviene de muchas fuentes y habla, entre otras cosas “de la posibilidad de un yo completo (no estable o unitario, sino complejo y múltiple); de expresar ese yo a través de las oportunidades que brinda la tecnología cinematográfica; desde los juegos táctiles y fenomenológicos de la experiencia audiovisual” (p. 41).

OBJETIVOS Y MÉTODO DE INVESTIGACIÓN

Este artículo propone un análisis de los mecanismos de enunciación empleados en documentales feministas contemporáneos que denuncian casos de violencia sexual. Con esta finalidad, la investigación emplea un método cualitativo fundamentado en el estudio de caso, en concreto de los documentales *Black Box Diaries* (Shiori Ito, 2024) y *Another Body* (Compton & Hamlyn, 2023). Este estudio de caso se ha iniciado con una revisión de la literatura académica en relación con el cine de no ficción, la irrupción de la subjetividad en este cine, el documental feminista contemporáneo y los cines del yo. Así, se identificó de una serie de cuestiones fundamentales que se han aplicado a los casos de estudio mediante la elaboración de un marco de análisis.

El marco de análisis se compone de dos apartados, formados a su vez por varias categorías. El primero es relativo, fundamentalmente, a la representación en el cine documental. Se trata de identificar de qué manera se articula el discurso de no ficción de acuerdo con la teorización sobre este cine, en particular mediante los modos de representación descritos por Nichols (2010). Por otro lado, debido a la hibridación entre la ficción y el documental en la cultura contemporánea, este apartado se compone de una segunda categoría que busca determinar la manera en que ambos ámbitos se relacionan en los casos de estudio. El segundo apartado se refiere específicamente a las formas de enunciación de las obras estudiadas en relación con el marco teórico empleado, es decir, la subjetividad en el cine documental y en la creación feminista contemporánea. Estas categorías se recogen en la Tabla 1.

TABLA I
CATEGORÍAS DE ANÁLISIS EN FUNCIÓN DE LA FORMA ENUNCIATIVA

| Categoría | Descripción |
|--------------------------------|--|
| Instancia narradora | Si se trata de una narración en primera persona y si es una obra biográfica o autobiográfica, pero también si se produce una coincidencia entre las figuras de la narradora, la protagonista y la directora. |
| Inscripción de la subjetividad | Consiste en determinar a través de qué elementos del lenguaje cinematográfico se inscribe la subjetividad de la persona que enuncia; esto tendrá en cuenta, asimismo, cuestiones narrativas como la focalización del relato y su adaptación al medio cinematográfico mediante el concepto de <i>ocularización</i> definido por Gaudreault y Jost (1995). |
| Conexión individual-colectivo | De acuerdo con la revisión bibliográfica sobre el documental contemporáneo feminista, se pretende indagar en la constitución de un sujeto colectivo a partir de la experiencia individual, así como en los mecanismos propiamente cinematográficos o característicos del documental que se emplean para sugerir a ese sujeto. |

Fuente: Elaboración propia.

Con la aplicación de este marco de análisis a los casos de estudio, el artículo favorecerá la obtención de conclusiones acerca de las formas de enunciación del documental feminista contemporáneo, en particular en relación con la violencia sexual. Con el análisis de las dos películas se constata la existencia de diversos enfoques creativos, pero también las similitudes que se puedan encontrar entre ambas propuestas. En este sentido, el método empleado se complementa con un estudio comparativo entre *Black Box Diaries* y *Another Body*.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

En la primera parte de *Black Box Diaries* (2024), la periodista Shiori Ito, directora del documental –a la vez que protagonista y narradora– explica su título, referencia a una frase reiterada del fiscal que evidencia

el porqué de la incapacidad del sistema judicial para funcionar en casos de violencia sexual. A lo largo del metraje, Shiori Ito se enfrenta a los límites de ese sistema, pero también del policial, del mediático, del político y, en realidad, de la sociedad en su conjunto, en su denuncia de la violación que sufrió por parte del periodista Noriyuki Yamaguchi en 2015. Ito documenta cada parte de un proceso que se desarrolla hasta su victoria judicial en el año 2022.

Por su parte, *Another Body* (2023) comienza cuando una estudiante universitaria, Taylor Klein, descubre que alguien ha creado un perfil falso de ella con videos pornográficos en los que su cara ha sido insertada en otros cuerpos mediante un proceso de manipulación digital que genera un contenido conocido como *deepfake*. A través de la experiencia de Taylor, el documental expone el uso creciente de esta tecnología para ejercer violencia sexual. Durante su metraje, ella contacta con otras mujeres que han sido agredidas de la misma forma e inicia un proceso de búsqueda de justicia que constata la incapacidad del sistema para proteger a las víctimas de este tipo de violencia.

Representación documental

Nichols (2010) clarifica que un mismo documental puede contener varios de los modos que describe, pero consideraremos los principales que articulan la representación en *Black Box Diaries* (2024) y en *Another Body* (2023). Shiori Ito, como protagonista del documental, interactúa permanentemente con otras personas durante el proceso de investigación, participando continuamente en la historia. Esto inserta a *Black Box Diaries* en el modo participativo del documental. Sin embargo, destaca sobre todo el modo performativo, que se caracteriza por un conocimiento experiencial, afectivo y situado, según Nichols (2010). En este sentido, este modo muestra que el conocimiento puede partir mejor de la experiencia personal, de manera que “subraya la complejidad de nuestro conocimiento del mundo al enfatizar sus dimensiones subjetivas y afectivas” (p. 202), como ocurre con el documental de Shiori Ito. Además, según Weinrichter (2004):

El modo performativo se contrapone al observacional por su insistencia en mostrar la respuesta “afectiva” del documentalista a la realidad; pero también se contrapone al modo participativo, pues si este lo fiaba todo a la fe en los testigos, en el performativo la intervención del sujeto se presenta como un acto de habla de alguien que responde tanto a la realidad como a la cámara (p. 50).

En *Another Body* no se reproducen los mismos modos del documental, en particular el modo participativo, dado que la protagonista y narradora de la historia no coincide con la directora –la película está dirigida por Sophie Compton y Reuben Hamlyn– y, además, no nos encontramos con una interacción entre ambas figuras. En este caso, Taylor Klein es la persona que vehicula la narración. Aquí también destaca el modo performativo, ahora en conjunción con el modo reflexivo, que se caracteriza por un cuestionamiento de las convenciones y de las formas de representación del documental. De este modo, se pone en duda “el vínculo indicial entre la imagen y aquello que representa” (Nichols, 2010, p. 197).

En relación con esto, una cuestión fundamental de esta película es que Taylor Klein no existe en realidad, dado que esta es la historia de una chica que quiere mantener su anonimato, por lo que participa en la película, pero cambia su nombre y su cara. El material audiovisual –tanto los videos grabados para el documental como el archivo que la víctima ofrece– ha sido alterado precisamente mediante un *deepfake* que cambia su cara por la de una actriz. Ocurre igual con Julia, otra víctima que también desea conservar el anonimato. La identidad de las víctimas se mantiene a través de sus historias y de sus voces, pero el documental rompe con la convención del vínculo indicial para realizar una reapropiación del *deepfake* que precisamente llama la atención sobre la pérdida de ese vínculo.

Esta es la característica más relevante de *Another Body* en cuanto a la hibridación entre realidad y ficción en los casos de estudio, si bien el motivo principal para usar el *deepfake* es proteger la voluntad de las víctimas. Con ello, la película se encuentra en el ámbito de la no ficción en cuanto a su narración, pero modifica las convenciones de pretendida objetividad del cine documental a través de una imagen

mediada por la tecnología digital. Esto no cuestiona la veracidad del relato, sino que evidencia que la imagen contemporánea ya no puede ser el punto de referencia de la autenticidad –ni en el cine documental ni, en general, en la comunicación audiovisual–, por lo que esta dependerá de un discurso capaz de señalar las fronteras entre el mundo histórico y la ficción.

Más allá de estas imágenes alteradas digitalmente, la visualidad de la película se caracteriza siempre por una mediación evidente: ya sea por la recreación mediante CGI, por la grabación de un videojuego o por las interfaces web que frecuentan la obra, no queda apenas espacio para la imagen cinematográfica asociada a una estética de la transparencia que ha funcionado como signo de la pretendida objetividad del cine documental.

Black Box Diaries inscribe su adhesión a la no ficción desde el principio con una declaración de la voluntad de Shiori Ito de contar la verdad como principal objetivo de la obra, lo que guarda coherencia con su profesión. El seguimiento a la directora y protagonista durante todo el proceso posibilita mostrar de manera directa las situaciones que suceden a lo largo de los años. En algunos momentos, se produce una ruptura de la referencialidad debido a la imposibilidad de filmar ciertos encuentros por las condiciones de la investigación. Sin embargo, la directora opta por la neutralidad que ofrecen las imágenes de la ciudad mientras se escuchan ciertos testimonios, como el de un investigador de la policía que quiere mantener su anonimato. En este sentido, la película documenta lo que no se permite documentar, aunque sea sin imagen, evidenciando las dificultades de un proceso de investigación que no se facilita ni es transparente para las víctimas, pero intentando mantenerse en los límites de la no ficción y, en concreto, de la labor periodística. Así, con el objetivo de ofrecer más material relevante de la investigación, el documental incluye imágenes importantes por su potencial probatorio, como las de la cámara de seguridad de la entrada del hotel donde Noriyuki Yamaguchi comete la violación o las grabaciones de las reuniones con ese informante de la policía –aunque no lo muestre a él–, y también por su valor como testimonio directo de la víctima, como los videos en los que habla directamente a la cámara del móvil u otras imágenes de la vida privada y cotidiana.

Modos de enunciación

Este apartado del modelo de análisis se divide en tres categorías: instancia narradora, inscripción de la subjetividad y conexión individual-colectivo. En relación con la primera, *Black Box Diaries* (2024) presenta una condición reseñable, como es la coincidencia entre las figuras de protagonista, narradora y directora. El discurso autobiográfico de la directora se evidencia a través de ciertos elementos, como la superposición de fragmentos de su diario, que van ordenando los hechos, la comunicación directa a cámara, algunos videos en primera persona, la inserción de videos familiares y cotidianos o, en general, su presencia constante.

Another Body (2023) presenta igualmente una equivalencia entre víctima y narradora, con una narración en primera persona que se centra en la experiencia personal de Taylor Klein, si bien aquí no coinciden estas figuras con la de la directora de la película. En este sentido, se trata de una aproximación biográfica, pero la primera persona hace que la obra inscriba su subjetividad a través de multitud de planos subjetivos, particularmente los que tienen que ver con mostrar la interfaz de sitios web, redes sociales o aplicaciones de mensajería.

Con esto, procedemos a la segunda categoría, que es precisamente la inscripción de la subjetividad en ambos documentales. Continuando con *Another Body*, se contempla este enfoque subjetivo atendiendo a la mirada cinematográfica, en concreto con la inclusión de ocularizaciones internas primarias, es decir, que la audiencia observa lo que Taylor Klein está viendo. Además, la inserción de videos personales, provenientes de su paso por la universidad –como aquellos en los que se muestra el ambiente de toxicidad machista generado por sus compañeros–, los videos de la infancia, la exposición de su perfil en redes sociales o sus grabaciones directas con la cámara del móvil, refuerzan la cercanía con Taylor Klein y el discurrir de la narración a través de su propia experiencia y de su visión personal. Resulta interesante, en este sentido, cómo la película se inicia ya desde la propia mirada de Klein, en la medida en que vemos el reflejo del contenido pornográfico reflejado en su pupila, lo que previene sobre la preeminencia de la visión de la víctima y la disrupción que supone ver su rostro en el cuerpo de otra persona. Esta idea se refuerza posteriormente, cuando

ella cuenta la extrañeza que supone el cruce de miradas con su propia imagen manipulada.

En cuanto a la subjetividad en *Black Box Diaries*, destacan algunos elementos ya citados, como los videos subjetivos, la narración en primera persona o los fragmentos de diario. A pesar de que el documental está intensamente marcado por la percepción de Shiori Ito, por su narración de los hechos y de sus emociones, se percibe una ruptura en la medida en que, aunque Ito es la directora, no es siempre la persona que filma. En este sentido, se produce una mirada externa sobre ella, que en ocasiones acoge un cierto distanciamiento. Sin embargo, esta decisión responde a la voluntad de la directora por realizar una investigación periodística, como cuenta en un momento del metraje: “la única motivación para hablar de esto, de estar viva, de hacer esto, es por mi forma de ser periodista, de verme así, de lo que me pasó, como si fuera una *tercera persona*”. De este modo, esta mirada externa, el hecho de ser vista como una tercera persona, habría sido buscado por Shiori Ito y, a pesar de aparentar cierto distanciamiento, estaría igualmente mediado por su perspectiva personal.

Finalmente, la tercera categoría se refiere a la conexión individual-colectivo en las películas de estudio. Resulta destacable cómo ambas parten de la narración de las víctimas desde un punto de vista individualizado para después ir sugiriendo a un sujeto colectivo representado por las mujeres en su conjunto. En *Black Box Diaries*, el transcurso de la investigación coincide con la emergencia del movimiento *Me Too*, con lo que Shiori Ito se convierte en un referente para la sociedad japonesa, como queda reflejado en un documental que, en cualquier caso, siempre tiene en cuenta que se trata de una violencia sistémica y generalizada, y que inicia con una advertencia sobre su contenido para prevenir a audiencias que hayan sufrido violencia sexual. La manifestación de la colectividad se produce significativamente en un acto en el que Ito interviene para denunciar esta violencia, contando con la presencia de muchas mujeres. A través de un montaje fragmentado en el que se muestra a las mujeres allí presentes, pero sin centrarse en sus rostros o en sus identidades particulares –mediante angulaciones que las filman lateralmente o de espaldas, planos detalle o desenfoques–, se sugiere esa idea de colectividad.

En *Another Body*, la denuncia de la violencia contra Taylor Klein se dimensiona en un panorama amplio en el que se expone el problema social que supone el uso de esta tecnología, la existencia de comunidades online que ejercen violencia diaria contra las mujeres y la identificación de otras víctimas del *deepfake*. La sucesión de imágenes de multitud de mujeres pixeladas, en un momento de la película, evidencia que se trata de una vulneración constante y de alcance global. Esto también se muestra con la exposición directa de mensajes extraídos de espacios de Internet ocupados por la manosefa. De este modo, cuando Taylor Klein contacta a la *influencer* Gibi para informarle que también ha sido víctima de esta violencia, la última hace uso de su altavoz en redes sociales para enviar un mensaje que resuena en muchas usuarias, quienes responden a su video.

Sin embargo, ambas películas apuntan a otra colectividad, en este caso reaccionaria y tóxica, en tanto la narración parte de la violencia ejercida por individuos que también representan a un conjunto social. En *Another Body*, se apunta a las comunidades online de la manosefa, mientras que en *Black Box Diaries* se evidencia una red de influencia política que protege al violador. En este sentido, ambas películas manifiestan, además, la incompetencia de los mecanismos institucionales para el ejercicio de la justicia en los casos de violencia sexual. Por otro lado, se muestran las resistencias y críticas que enfrentan las víctimas por parte de sectores sociales que mantienen posicionamientos sexistas. Destaca, en la obra de Shiori Ito, una sucesión de voces en *off* que pronuncian críticas machistas de descrédito en relación con su testimonio, después de que ella denunciara la violación en una rueda de prensa. Esto se ilustra a través de la grabación, a ras de suelo, de los pasos de una multitud en una vía concurrida, connotando que se trata de una reacción extendida y de una crítica con la que se encuentran de manera constante las víctimas de violencia sexual.

CONCLUSIONES

Mediante el análisis de dos películas recientes, *Black Box Diaries* (Shiori Ito, 2024) y *Another Body* (Sophie Compton & Reuben Hamlyn, 2023), el artículo ofrece un estudio crítico que aporta resultados

relevantes en relación con los modos de enunciación y representación en el documental contemporáneo por parte de mujeres víctimas de violencia sexual. Mediante la aplicación de un modelo de análisis, formado por las categorías *representación documental* y *modos de enunciación*, se advierte que el modo performativo tiene una presencia significativa en ambas obras, si bien también destaca el modo reflexivo en el documental de Compton y Hamlyn, principalmente a través de la reapropiación del *deepfake*. Esto sitúa a la película –solo en lo formal– en una frontera entre ficción y no ficción, al cuestionar el vínculo indicial.

Con esta preeminencia de un enfoque performativo, los documentales manifiestan la subjetividad de las protagonistas, figura que en la película de Shoiri Ito coincide con la narradora y directora, si bien en la segunda obra solo se produce esta coincidencia con la narradora, por lo que no se trata de un enfoque autobiográfico. Confirman así el análisis de Arfuch (2016), que explica que el documental contemporáneo sitúa la experiencia de la directora o de la mujer representada en el centro del relato. Además, en consonancia con Bruzzi (2000, p. 6), lo performativo no solo actúa como forma de generar un punto de vista subjetivo, sino como herramienta de credibilidad y autenticidad en el documental feminista.

Los signos identificados en relación con la expresión de la subjetividad son diversos, como el uso de planos subjetivos y ocularizaciones internas primarias, la inclusión de videos personales y familiares o el empleo del móvil para comunicar en primera persona, entre otros. En relación con esto último, ambos documentales destacan por el uso de imágenes de distinta procedencia, es decir, tomadas con diversos dispositivos de grabación. El uso del móvil como medio testimonial es un recurso compartido en los dos documentales, lo que favorece la denuncia directa y la expresión de las emociones durante los respectivos procesos narrados en las obras. Por otro lado, el uso del archivo se encuentra en consonancia con la descripción de elementos estéticos narrativos del cine feminista en primera persona (Oroz, 2018).

El vínculo entre lo individual y lo colectivo ha sido también objeto de análisis en el artículo. En este sentido, en el modo performativo se parte de la individualidad, a través de la expresión de esa subjetividad,

para abordar después procesos más generales (Nichols, 2010). Con ello, ambos documentales muestran una traslación desde la individualidad de Shiori Ito y de Taylor Klein a un sujeto colectivo que propicia vínculos comunitarios y prácticas de resistencia. Por otro lado, los documentales apuntan también a la creación de comunidades que están fundamentadas en el ejercicio de la violencia contra las mujeres. Esto destaca en el caso de *Another Body*, en el que la presencia del espacio virtual es constante a través de las interfaces de los sitios web donde se produce esta violencia. Sin embargo, posteriormente, la película inscribe este entorno y las herramientas de comunicación digital con un carácter positivo en la medida en que también funcionan como espacio de denuncia y de constitución de redes de protección entre las víctimas.

En conclusión, ambas películas nos muestran de diferentes formas cómo el documental feminista, bajo los postulados de la cuarta ola, imbrica herramientas enunciativas y estéticas del documental contemporáneo para denunciar la violencia sexual. Consideramos que la aplicación de estos análisis puede contribuir, en el contexto de constantes contrarrelatos antifeministas, como una herramienta crítica para la cultura visual contemporánea, abriéndose a investigaciones futuras, especialmente en el marco de la hibridación creciente entre ficción y no ficción.

FINANCIAMIENTO

Este trabajo ha sido escrito en el marco del Proyecto de Investigación “Transmedialización e hibridación de ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea” (FICTRANS), ref. PID2021-124434NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y por FEDER “Una manera de hacer Europa”: Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2021-2023. Asimismo, esta publicación es parte de la ayuda JDC2023-051851-I, financiado por MCIU/AEI/10.13039/501100011033 y por el FSE+; así como de las Ayudas a la Formación del Profesorado Universitario (FPU2020) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

Referencias bibliográficas

- Aguilar Alcalá, S. J. (2018). Casos problemáticos para la teoría del documental. *Perspectivas de la Comunicación*, 11(2), 177-195. <https://www.perspectivasdelacomunicacion.cl/index.php/perspectivas/article/view/1877>
- Albusech, M. R. (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. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 29, 201-224. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.29.2024.19224>
- Arfuch, L. (2016). El «giro afectivo»: Emociones, subjetividad y política. *DeSignis*, 24, 245-254. https://ddd.uab.cat/pub/designis/designis_a2016m1-6n24/designis_a2016n24p245.pdf
- Arnau Roselló, R., & Gifreu Castells, A. (2020). Cartografías de lo real: De las nuevas subjetividades a las narrativas expandidas. *adComunica*, 19, 21-24. <https://doi.org/10.6035/2174-0992.2020.19.2>
- Banet-Weiser, S. (2018). *Empowered: Popular Feminism and Popular Misogyny*. Duke University Press.
- Bruzzi, S. (2000). *New Documentary: A Critical Introduction*. Psychology Press.
- Català Domènech, J. M. C. (2021). *Postdocumental. La condición imaginaria del cine documental*. Shangrila.
- Chamberlain, P. (Ed.). (2017). *The Feminist Fourth Wave: Affective Temporality*. Springer International Publishing.
- Cobo Bedía, R. (2019a). La cuarta ola feminista y la violencia sexual. *Paradigma: revista universitaria de cultura*, 22, 134-138. <http://hdl.handle.net/2183/39643>
- Cobo Bedía, R. (2019b). La cuarta ola: La globalización del feminismo. *Servicios Sociales y Política Social*, 119, 11-20. <https://www.serviciosocialesypoliticassocial.com/-40>
- Cobo Bedía, R. (2024). La pornografía, una narrativa de violencia sexual contra las mujeres. *Historia y Comunicación Social*, 29(1), 135-140. <https://doi.org/10.5209/hics.95826>
- Compton, S., & Hamlyn, R. (Dirs.). (2023). *Another Body* [Documental]. Willa Productions; Impact Partners.
- Delgado Ontivero, L., & Sánchez-Sicilia, A. (2023). Subversión antifeminista: análisis audiovisual de la Manosfera en redes sociales.

- Revista Prisma Social*, (40), 181-212. <https://doi.org/10.65598/rps.4958>
- Doh, M., & Karagianni, A. (2024). «My Kind of Woman»: Analysing Gender Stereotypes in AI through the Averageness Theory and EU Law. En P. Ericson, N. Khairova, & M. De Vos (Eds.), *Proceedings of the Workshops at the Third International Conference on Hybrid Human-Artificial Intelligence co-located with (HHAI 2024)* (pp. 114-131). <https://ceur-ws.org/Vol-3825/paper4-1.pdf>
- Faludi, S. (1993). *Reacción. La Guerra no declarada contra la mujer moderna*. Anagrama.
- Fernández Meseses, J. (2023). Me, myself and I. Poéticas de la subjetividad en la era del yo. En C. Torreiro, & A. I. Alvarado Jódar (Eds.), *El documental en España: Historia, estética e identidad* (pp. 375-384). Cátedra.
- Fernández Romero, D., & Zecchi, B. (2024). Con derecho a la rabia: Subjetividad y activismo. *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*, 21(1), 1-6. <https://doi.org/10.5209/tekn.91901>
- Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós.
- Gill, R. (2016). Postfeminism and the New Cultural Life of Feminism. *Diffractions*, (6), 1-8. <https://doi.org/10.34632/diffractions.2016.521>
- Ging, D. (2017). Alphas, Betas, and Incels: Theorizing the Masculinities of the Manosphere. *Men and Masculinities*, 22(4), 638-657. <https://doi.org/10.1177/1097184X17706401>
- Guillamón Carrasco, S. (2015). *Desafíos de la mirada: Feminismo y cine de mujeres en España*. Institut Universitari d'Estudis de la Dona.
- Gullette, M. M. (2004). *Aged by culture*. University of Chicago Press.
- Han, X., & Yin, C. (2023). Mapping the manosphere. Categorization of reactionary masculinity discourses in digital environment. *Feminist Media Studies*, 23(5), 1923-1940. <https://doi.org/10.1080/14680777.2021.1998185>
- Ito, S. (Dir.). (2024). *Black Box Diaries* [Documental]. Hanashi Films; Cineric Creative; Star Sands; Spark Features.

- Keller, J., & Ryan, M. E. (Eds.). (2018). *Emergent Feminisms: Complicating a Postfeminist Media Culture*. Routledge.
- Long, J. (2012). *Anti-Porn: The Resurgence of Anti-Pornography Feminism*. Zed Books.
- Mackay, F. (2015). *Radical Feminism*. Palgrave Macmillan UK.
- Mayer, S., & Oroz, E. (2011). *Lo personal es político: Feminismo y documental*. Gobierno de Navarra.
- Mínguez Arranz, N. (2013). *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española*. Iberoamericana.
- Mínguez Arranz, N. (2014). Más allá del marco referencial. Ficción y no ficción en la cultura audiovisual digital. *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación*, 99, 126-134. <https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero099/ficcion-y-no-ficcion-en-la-cultura-audiovisual-digital/?output=pdf>
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Munro, E. (2013). Feminism: A Fourth Wave? *Political Insight*, 4(2), 22-25. <https://doi.org/10.1111/2041-9066.12021>
- Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.
- Núñez Puente, S., Vázquez Cupeiro, S., & Fernández Romero, D. (2016). Ciberfeminismo contra la violencia de género: análisis del activismo online-offline y de la representación discursiva de la víctima. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 22(2), 861-877. <https://doi.org/10.5209/ESMP.54240>
- Oroz, E. (2018). Emergencias y alteridades: Una aproximación a las inscripciones feministas en el documental independiente español contemporáneo. En A. Scholz, & M. Álvarez (Eds.), *Cineastas emergentes: Mujeres en el cine del siglo XXI* (pp. 89-110). Iberoamericana Vervuert.
- Otero-Escudero, S., & Cobo-Durán, S. (2024). La memoria histórica y el franquismo. El documental feminista español durante el gobierno de Mariano Rajoy (2011-2018). *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, (29), 93-118. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.29.2024.19474>
- Quílez, L., & Araña, N. (2021). Prácticas feministas en el cine documental español contemporáneo. Reflexiones a partir del análisis de

- La casa de mi padre (Francina Verdés, 2014) y Mater Amatísima (María Ruido, 2018). *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(1), 105-119. <https://doi.org/10.5209/aris.67516>
- Quílez Esteve, L., & Araüna Baró, N. (2024). Tendencias del documental feminista en la España del siglo XXI. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, (29), 3-15. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.29.2024.20301>
- Ribeiro, M. H., Blackburn, J., Bradlyn, B., Cristofaro, E. D., Stringhini, G., Long, S., Greenberg, S., & Zannettou, S. (2021). The Evolution of the Manosphere across the Web. *Proceedings of the International AAAI Conference on Web and Social Media*, 15, 196-207. <https://doi.org/10.1609/icwsm.v15i1.18053>
- Sánchez-Duarte, J. M., & Fernández-Romero, D. (2017). Subactivismo feminista y repertorios de acción colectiva digitales: prácticas ciberfeministas en Twitter. *Profesional de la Información*, 26(5), 894-902. <https://doi.org/10.3145/epi.2017.sep.11>
- Torre-Espinosa, M. (2015). Cines del yo: El documental autoficcional contemporáneo español. *Bulletin of Hispanic Studies*, 92(5), 567-582. <https://doi.org/10.3828/bhs.2015.33>
- Umbach, R., Henry, N., Beard, G., & Berryessa, C. (2024). Non-Consensual Synthetic Intimate Imagery: Prevalence, Attitudes, and Knowledge in 10 Countries. En F. F. Mueller, & P. Kyburz (Eds.), *Proceedings of the CHI Conference on Human Factors in Computing Systems* (pp. 1-20). Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/3613904.3642382>
- Viola, M., & Voto, C. (2023). Designed to abuse? Deepfakes and the non-consensual diffusion of intimate images. *Synthese*, 201(1), 30. <https://doi.org/10.1007/s11229-022-04012-2>
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real: El cine de no ficción*. T & B.
- Yu, K. T., & Lebow, A. (2020). Feminist approaches in women's first person documentaries from East Asia. *Studies in Documentary Film*, 14(1), 1-6. <https://doi.org/10.1080/17503280.2020.1720085>
- Zimmerman, T. (2017). #Intersectionality: The Fourth Wave Feminist Twitter Community. *Atlantis: Critical Studies in Gender, Culture & Social Justice*, 38(1), 54-70. <https://atlantisjournal.ca/index.php/atlantis/article/view/4304>

SEMBLANZAS CURRICULARES

Juan José Feria-Sánchez

Universidad de Granada, España

juafersan@ugr.es

Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Granada. Graduado en Comunicación Audiovisual en la Universidad de Granada y con un máster de Guion, Narrativa y Creatividad Audiovisual por la Universidad de Sevilla. Miembro del grupo de investigación “Procesos de creación, producción y postproducción audiovisual y multimedia” (SEJ-585). Es miembro de los proyectos de investigación Fic-Trans “Transmedialización e hibridación de ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea” (PID2021-124434NB-I00) y CINATIC “La industria cinematográfica andaluza en el hipersector audiovisual-TIC: retos y oportunidades” (B-SEJ-370-UGR20). Su investigación se desarrolla en el campo de la hibridación entre ficción y no ficción en el cine documental andaluz contemporáneo, habiendo publicado trabajos en la *Revista Mediterránea de Comunicación*, *VISUAL REVIEW* o en Tirant Lo Blanch, Peter Lang o McGraw Hill. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad Carlos III de Madrid o en la University of Massachusetts Amherst.

Juanjo Balaguer

Universidad Carlos III de Madrid, España

juanjose.balaguer@uc3m.es

Graduado en Comunicación Audiovisual y doctor por la Universidad de Granada. Actualmente es investigador posdoctoral Juan de la Cierva en la Universidad Carlos III de Madrid. Miembro del grupo de investigación “Procesos de creación, producción y postproducción audiovisual y multimedia” (SEJ-585) y del proyecto FicTrans (“Transmedialización e hibridación de ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea”, PID2021-124434NB-I00). Sus líneas de investigación se centran en la creación audiovisual colaborativa y el cine documental. Ha publicado en revistas como *International Journal of Communication*, *Studies in Documentary Film* y *L’Atalante*.