

S. Kerfa, « La “*Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona*”: del uso del film para hacer dudar del cine o cómo construirse un público », *Atlante. Revue d'Études Romanes*, 7, 2017, p. 232-252. ISSN 2426-394X

La “*Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona*”

Del uso del film para hacer dudar del cine o cómo construirse un público

Sonia KERFA, Université Lumière Lyon 2

Passages XX-XXI EA 4160

En 1993, la cooperativa barcelonesa Drac Màgic-Cooperativa Promotora de Mitjans Audiovisuals¹ creada en 1970 con el objetivo de desarrollar el conocimiento y análisis de los contenidos audiovisuales pone en marcha un festival internacional de cine dedicado exclusivamente a la producción de mujeres. El festival, cuya idea germinaba ya desde la creación, es conocido bajo el nombre catalán de “*Mostra Internacional de Films de Dones*” y lleva veinticinco años tratando de construir una historia transnacional de la creación cinematográfica en femenino.

El desarrollo exponencial de los festivales, a partir del año 2000² y la emergencia de los *Festival Studies* que sentaron las bases del estudio de los festivales como dignos de ser objeto de investigación justifican plenamente el volver sobre este festival. Uno de los teóricos de los *Festival Studies*, Donald Getz, insiste en que los estudios sobre los festivales se focalizaron en los acontecimientos y que consideraron las experiencias y el significado como el fenómeno³ esencial de los estudios sobre festivales. La palabra “fenómeno”, que, por su etimología, significa la aparición de algo nuevo, pone de manifiesto la potencia de la adhesión del público a su festival. De aquí la relación peculiar que establecen los festivales que logran fidelizar a su público año tras año.

Podemos deducir de todo ello que el festival, categoría de manifestación que se ha impuesto por su importancia en número y variedad, funciona como un nuevo paradigma para comprender las sociedades no solo del ocio sino del conocimiento.

¹ Dragón Mágico, en castellano. Salvo indicación contraria, todas las traducciones son mías.

² Donald GETZ, “The nature and scope of Festivals Studies”, *International Journal of Event Management Research*, nº 1, vol. 5, 2010, consultado el 2 de junio de 2017, ijemr.org, p. 1-47.

³ *Ibíd.*, p. 2.

Desde el punto de vista cultural, dan constancia de cierto estado de la sociedad a través de una coincidencia entre oferta y público. En este sentido, el festival celebra valores de una comunidad, ideologías, identidad y continuidad⁴. En una perspectiva antropológico-cultural, que es la de Alessandro Falassi, investigador pionero en los *Festival Studies*, un festival es “un tiempo sagrado o profano de celebración, marcado por prácticas particulares”⁵. Por su parte, Getz habla de “celebración pública y temática”⁶.

La Mostra de Films de Dones de Barcelona entra en perfecta resonancia con estas definiciones. Desde su inicio, se ha concebido como una celebración del cine hecho por realizadoras. El equipo organizador de la Mostra selecciona y programa películas para un público de sensibilidad feminista. Visibilizar a las mujeres realizadoras, constituir a un público fiel y comprometido con la causa de las mujeres e insertar un festival en un proyecto más amplio de educación a la mirada, tales han sido y siguen siendo las metas del equipo. Su historia se vincula con la de la cooperativa Drac Màgic que, en Cataluña y en España⁷, sembró la semilla de la pedagogía y cultura visual a lo largo de su reconocida labor en el campo de la divulgación de productos audiovisuales y el desarrollo de materiales educativos⁸.

En suma, estamos ante una cooperativa que se construyó para y con la imagen considerada en su plena potencia educativa y crítica. Su historia está íntimamente vinculada con la necesidad de respirar nuevos aires en la atmósfera saturada de mentiras del final del franquismo.

Nos aproximaremos al festival de cine hecho por mujeres considerando la Mostra como un proyecto de propagación de la cultura fílmica concebida a partir del

⁴ *Ibíd.*, p. 2.

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

⁷ En su tesis, Esther Gispert Pellicer describe la cooperativa como “la primera fuerza en el Estado español en la aplicación educativa del cine en la escuela y en la formación cinematográfica del profesorado [...]”. Cf. su tesis “El cinema com a recurs i matèria d’estudi: l’experiència de Drac Màgic”, consultado el 20 de abril de 2017, *DUGiDocs*, <http://dugi-doc.udg.edu/handle/10256/4649>, p. 238.

⁸ La cooperativa Drac Màgic recibió varios premios prestigiosos por su labor audiovisual.

concepto de “conocimientos situados” que desarrolló Donna Haraway⁹. La filósofa norteamericana, especialista de *Sciences Studies* ha cuestionado radicalmente, desde una perspectiva feminista, la objetividad científica “de Hombre y de Blanco [...] en las sociedades¹⁰ dominantes científicas y tecnológicas, postindustriales, militarizadas, racistas y masculinas [...]”¹¹. Su pensamiento conduce a reconsiderar las dicotomías tradicionales, entre otras, hombre/mujer o naturaleza/cultura, a partir de los saberes de las mujeres feministas, defendiendo la experiencia y pensamiento feministas como “una doctrina de la objetividad encarnada que acomode proyectos de ciencia feminista paradójicos y críticos: la objetividad feminista significa, sencillamente, *conocimientos situados*”¹². Se puede resumir diciendo que Haraway “[...] sostiene que *todo saber*¹³ es siempre una construcción hecha desde una perspectiva determinada que, por tanto, se ve influida por ésta”¹⁴.

Este concepto hace parte del andamiaje discursivo de la denominada teoría del punto de vista [...] que se configuró en Norte América en las décadas de 1970 y 1980 como “una teoría crítica feminista sobre las relaciones entre la producción de conocimiento y las prácticas de poder”¹⁵.

Nuestro análisis se enmarca en esta perspectiva situada que busca fisurar los saberes hegemónicos. Tras una breve aproximación a la génesis de la Mostra, daremos paso al marco organizativo y militante que establecieron sus organizadoras

⁹ Donna Haraway inauguró la última edición de la Mostra, en junio de 2017.

¹⁰ Está refiriéndose a la sociedad de la era Ronald Reagan.

¹¹ Donna HARAWAY, “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”, in D. HARAWAY, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, p. 324.

¹² *Ibid.*, p. 324. En cursiva en el texto.

¹³ El subrayado es nuestro.

¹⁴ Stella VILLARMEA REQUEJO, “Conocimientos situados y estrategias feministas”, *REDEN. Revista de Estudios Norteamericanos*, n° 17-18, 1999, p. 221, consultado el 3 de enero de 2018. <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/5017>.

¹⁵ Carlo Emilio PIAZZINI SUÁREZ, “Conocimientos situados y pensamientos fronterizos: una relectura desde la universidad”, *Geopolítica(s)*, n° 1, vol. 5, 2014, p. 13, 2 de mayo de 2017. <http://revistas.ucm.es/index.php/GEOP/article/viewFile/47553/44574>. La cita incluida es de Sandra Harding (2004).

para definir su público desde la primera edición y programación. Esta ha funcionado como un molde para las siguientes ediciones. Hoy, la permanencia de la Mostra testimonia lo válido de esta estrategia inicial y la creación de un territorio fértil y abonado para la visibilización pública de una creación fílmica marginada de los circuitos y de los cánones de la industria cinematográfica.

Breve historia de una cooperativa: manifestar visualmente su postura crítica

No es anodino que se creara una cooperativa en los años setenta, un periodo histórico que vio afirmarse en España, a partir de la ley de Asociaciones de 1964, una “voluntad asociativa”⁶, en particular por parte de las mujeres. Como lo explica Isabel Marín Gómez basándose en un estudio de la historiadora Danièle Bussy-Genevois:

Las asociaciones de vecinos, las de los padres de alumnos, algunas de las de amas de casa, con orientación distinta a las de Sección Femenina, o las asociaciones de consumidores, serían los espacios colectivos más propicios para el desarrollo de la actividad reivindicativa de las mujeres, que acabarían emprendiendo igualmente un movimiento feminista propio, creando también sus propios espacios de sociabilidad y política, que van a fomentar el asociacionismo formal⁷.

El estudio del asociacionismo durante el franquismo en el ámbito femenino ha revelado no solo su vitalidad sino también la existencia de “[...] las posturas mayoritariamente democráticas de los colectivos de las mujeres españolas”⁸. Encuentra esta cita un eco en la definición de la Alianza Cooperativa Internacional⁹,

⁶ Isabel MARÍN GÓMEZ, “Asociacionismo, sociabilidad y movimientos sociales en el franquismo y transición a la democracia. Murcia, 1964-1986”, Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2008, p. 206, consultado el 13 de marzo de 2017, *Digitum*, <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/2056>.

⁷ Danièle BUSSY GENEVOIS, citada por I. MARÍN GÓMEZ, *ibíd.*, p. 206.

⁸ D. BUSSY GENEVOIS, citada *ibíd.*, p. 620

⁹ Alianza Cooperativa Internacional (ACI), consultado el 19 de enero de 2017, <http://www.aciamericas.coop/Que-es-la-Alianza-Cooperativa-Internacional>.

que presenta la cooperativa como “una empresa de propiedad, conjunta y democráticamente controlada”²⁰.

La idea de poseer en conjunto y democráticamente caracteriza plenamente al grupo de mujeres que fundó Drac Màgic, “una cooperativa audiovisual pionera en España”²¹, según Manuel De Luna. La historiadora del cine Susan Martin-Márquez detalla la potencia educativa que se puso en marcha en aquel entonces:

Acaso el trabajo más impresionante sobre cine y género en España lo hizo el colectivo barcelonés, Drac Màgic. Creado inicialmente en 1970 para promover un cine de calidad para niños y formar a los profesores de primaria y secundaria para que introdujeran el filme en sus clases, Drac Màgic extendió su programa educacional más allá de la docencia para llegar a la comunidad catalana en su conjunto. El grupo adopta una sofisticada e interdisciplinaria manera de aproximarse al medio cinematográfico, en el que la representación de la mujer es un aspecto importante²².

No se podía pensar un programa más completo y puntero en una sociedad aún conservadora. Cuando se creó, al final del régimen franquista, esta cooperativa no tenía derecho a indicar que iba a dedicarse al cine ya que este “estaba asociado con la mala gente”²³ recuerda Dolors Manté, una de las fundadoras de la cooperativa. La unión entre los primeros socios se cimentó en el espíritu de la solidaridad contra un enemigo común, el franquismo, y para defender el catalán como cultura y lengua.

El equipo de la cooperativa, y en particular dos de sus cofundadoras Anna Solà y Marta Selva, codirectoras actuales, consideraban el cine en sí, como un discurso

²⁰ *Ibid.*

²¹ Manuel DE LUNA, “Érase una ‘Ventafocs’...”, *El Periódico*, consultado el 22 de abril del 2015, <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/erases-ventafocs-4121058>.

²² Susan MARTIN-MÁRQUEZ, *Feminist Discourse and Spanish Cinema: Sight Unseen*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 1999, p. 11-12.

²³ M. DE LUNA, *op. cit.*

coherente, producido en un momento dado de la sociedad y que debía verse en una sala, y no como pretexto para estudiar en clase²⁴.

El papel fundamental que ellas le otorgan a la sala de cine en tanto que “experiencia del mundo”²⁵ explica que unos años después de su creación, la cooperativa decida ampliar el perfil de su público y dirigirse a los adultos con una “muestra” que se convirtió en el segundo festival de cine de mujeres después del de Madrid, ahora desaparecido. Por lo tanto, estamos ante un grupo de mujeres²⁶ que tenían objetivos claros a la hora de arrebatarle al mundo masculino una parcela de poder en el control, la producción y difusión de las creaciones audiovisuales. Lo hizo con el respaldo de la más prestigiosa institución de cine de Catalunya, la Filmoteca, coorganizadora del evento. La primera edición de la Mostra tuvo lugar en 1993 pero el proyecto se había iniciado en 1988 cuando nació la idea de hacer de Barcelona la nueva sede de la Feria del Libro Feminista que se solía organizar en Montreal. En la ciudad canadiense, paralelamente a la feria, se organizaba, unos días antes del encuentro editorial, un festival de cine de mujeres. Se construyó el proyecto barcelonés sobre el modelo de Montreal abriendo un lugar para el cine y otra difusión de la cultura feminista.

La formación de la mayoría de los socios de la cooperativa, profesores de secundaria, explica en parte el compromiso por la divulgación y transmisión del saber, en este caso el saber leer una imagen, y la Mostra, en esa vertiente programática, reviste la forma y la fuerza de un manifiesto. En la historia de las mujeres, recurrir al manifiesto ha significado utilizar una forma escrita, con gran valor comunicativo, para “tomar posición”²⁷ públicamente y exponer su ideario. A

²⁴ Benjamín CABALEIRO, “Entrevista a Anna Solá y Marta Selva (Cooperativa Drac Màgic)”, *Educación y Biblioteca*, n° 7, 1995, p. 32-33.

²⁵ Marc CERISUELO, “Stanley Cavell et l’expérience du cinéma”, *Revue française d’études américaines*, 2001, n° 88, vol. 2, p. 53, consultado el 22 de mayo de 2017, <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2001-2-page-53.htm>.

²⁶ En su gran mayoría eran mujeres, pero también participaron hombres como Miquel Porter i Moix, presente desde la fundación.

²⁷ Carlos TELLO, “Le manifeste à l’écran entre la Nouvelle Vague et Dogme 95”, *Marges*, n° 21, vol. 2,

pesar de su forma verbal, el manifiesto rebasa la simple declaración de principios: es un discurso para “denunciar el orden establecido.”²⁸ Según Bastien Gallet, un manifiesto se puede definir como “una relación entre un decir y un hacer. Lo que enuncia, debe al mismo tiempo, y de cierto modo, hacerlo. [...] El decir del manifiesto es por lo tanto doble, asertivo y prospectivo. Es un hecho y una promesa.”²⁹

En este sentido la Mostra cumple con este decir y hacer. Por una parte, dice el hecho cinematográfico como lugar de una presencia inédita de la mujer consciente que deja huella de su hacer y, por otra parte, hace ver cine que no es sino la prolongación en actos, en activismo, del hecho de crear, o sea una cadena de transmisión que considera el cine como una “instancia de permeabilidad con la vida”³⁰.

Otra vez esa experiencia de cinefilia crítica es difícilmente separable de su praxis en Drac Màgic, lo que señala Susan Martin-Márquez cuando relaciona directamente las dos entidades:

En 1993, [...] el colectivo crea un festival anual, el Festival Internacional Film [sic] de Mujeres, que también propone catálogos informativos. Drac Màgic ha dejado un profundo impacto en la recepción del cine en Cataluña [...] ³¹.

El proyecto de la Mostra no podía sino ser la extensión de la política de Drac Màgic que ya daba un curso en aquel momento en la Universidad Complutense de Madrid sobre “Mujer, cine e historia”. Por lo tanto, el primer público del equipo lo constituyeron los estudiantes. Este curso era una forma de sensibilizar a un público universitario a las teorías que articulaban cine y género ya que, desde que se formó

2015, p. 22.

²⁸ Jacques FILLIOLET, “Le manifeste comme acte de discours : approches linguistiques”, *Littérature*, n° 3, vol. 39, 1980, p. 23.

²⁹ Bastien GALLET, “À l'impossible le manifeste est tenu”, *Lignes*, n° 40, vol. 1, 2013, p. 21.

³⁰ Giorgio DE VICENTI, “Actualités du travail théorique de S. M. Eisenstein : contextes et pratiques du style moderne aujourd’hui”, in Laurence SCHIFANO et Antonio SOMAINI, dir., *Eisenstein. Leçons mexicaines. Cinéma, anthropologie, archéologie dans le mouvement des arts*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2016, p. 384.

³¹ S. MARTIN-MÁRQUEZ, *op. cit.*, p. 11-12.

el proyecto de la Mostra, se inspiró en el festival de Madrid que defendía, según sus organizadoras, “una clara voluntad de compromiso con el feminismo”³².

Una declaración de principios que se aplica perfectamente al propósito de las socias barcelonesas de la cooperativa que siempre han reconocido su deuda a las mujeres programadoras de los festivales de cine de mujeres de España y en particular a las de Madrid³³: “Revisando hoy los catálogos de este festival nos seguimos reconociendo deudas de su perspicacia, atrevimiento, profesionalidad y posición feminista en la difusión cultural cinematográfica”³⁴. Las mujeres de la Mostra tenían modelos para convertirse en programadoras audaces y profesionales, creando así una forma de solidaridad intelectual inscrita en una perspectiva histórica. La manera cómo enfocan la difusión y programación define al público al que han ido constituyendo. La metáfora de la polinización, término que tomamos prestado de Santos Zunzunegui³⁵, expresa bastante bien el modo de hacer de la Mostra. La polinización implica el hecho de polinizar y pues retoma la idea de fecundación por medio del transporte del polen. Por lo tanto, la Mostra hizo de polinizadora.

La construcción del público por polinización o cómo reivindicar una relación emancipadora

La programación no se entiende sin el trabajo paralelo y preliminar que, desde su inicio, ha emprendido el equipo de la Mostra a través de sus seminarios³⁶ de análisis cinematográfico feminista a los que participaron, por lo menos durante los diez

³² SIN AUTOR, *El País*, 20 de noviembre de 1991, consultado el 2 de mayo de 2017, http://elpais.com/diario/1991/11/08/cultura/689554815_850215.html.

³³ Actualmente son cinco las muestras que se interesan en cine de mujeres; están reunidas en TRAMA, la coordinadora de Muestras y Festivales de cine, vídeo y multimedia realizados por mujeres. Es una asociación de ámbito estatal creada en el 2002. Cf. *TRAMA*, consultado el 23 de mayo de 2017, <https://tramaben.wordpress.com/trama/>.

³⁴ Marta SELVA y Anna SOLÀ, “Prólogo”, in M. SELVA y A. SOLÀ, coord., *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 13.

³⁵ Santos ZUNZUNEGUI, “Prólogo”, in Javier ORTIZ-ECHAGÜE, *Escritos de Técnica, Poética y Mística. José Val del Omar*, Madrid, La Central/Museo Reina Sofía, 2010, p. 16.

³⁶ M. SELVA y A. SOLÀ, *op.cit.*, p. 13.

primeros años, más de cuarenta grupos de mujeres que pertenecían al mundo del asociacionismo vecinal. Los seminarios fueron “un nutriente imprescindible para el desarrollo ideológico de la Mostra que ha huido así de la autocomplacencia y la desmesura festivalera.”³⁷

Por lo cual podemos decir que el segundo público de la Mostra, después de los estudiantes de la Universidad Autónoma de Barcelona, lo constituyeron estos grupos que se educaron en el análisis de películas. Ellos las ayudaron a “ajustar sus propósitos”³⁸, “borrando la frontera entre los que actúan y los que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo”³⁹, lo que es exactamente la definición de la emancipación según Jacques Rancière. Fueron esas mujeres las primeras críticas de la programación, críticas cuyo criterio no venía contaminado por las jerarquías propias del universo cultural de la cinefilia, o sea que hablaban desde un saber subalterno, es decir situado.

Podemos deducir de todo aquello que la narración de la historia del cine hecho por mujeres, bajo el prisma de la Mostra, rompe con la narración vertical, tan patriarcal, privilegiando lo horizontal, lo que emerge de la base, aquí, la base local, vecinal, con sus mujeres sin perfil universitario. El asociar a las mujeres como público legítimo por ser mujeres es decir con un punto de vista, una experiencia y en suma una autoría, es algo muy osado puesto que la cooperativa “se ha propuesto construir nuevas formas de acercarse al problema de cómo producir conocimiento, desde dónde y para quien [sic]”⁴⁰, respondiendo así a los esquemas conceptuales que defiende Donna Haraway cuando habla del “empirismo feminista”⁴¹.

Esta visión precursora se inscribe en un contexto general, el del final de los años setenta, cuando se cuestionaba el poder y la manera cómo se narra la historia. En este sentido se hacen patentes en la formación cultural e intelectual del equipo

³⁷ *Ibid.*, p. 14.

³⁸ *Id.*

³⁹ Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008, p. 26.

⁴⁰ C. E. PIAZZINI SUÁREZ, *op. cit.*, p. 13.

⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

formado por esas militantes feministas tanto la aportación de los *Feminist Studies* como la biopolítica de Michel Foucault.

La presencia de teóricas del feminismo como Giulia Colaizzi, que participó en el Máster antes citado es una prueba más del nivel intelectual del equipo. Su presencia al lado de teóricas y directoras como Laura Mulvey, hacen del festival el punto de contacto entre teorización y creación. También participaron en el Máster y en la Mostra Teresa de Lauretis o la vanguardista Ulrike Ottinger, dos referencias en los Estudios de género y pensadoras del arte cinematográfico.

Estamos por lo tanto en una preparación múltiple del público que son más bien públicos en plural, del estudiante de Máster a las teóricas pasando por las mujeres de los barrios más periféricos de la ciudad que acuden también a la Mostra como formación complementaria a los talleres de análisis. Estudiar al público de la Mostra supone ir más allá del espectador del cine *mainstream* y considerar la construcción de un público en relación con la mayéutica, o sea que todo estaba latente en los espectadores y espectadoras quienes solo esperaban las preguntas y las voces reivindicativas para despertar respetando así la idea de que “[...] un filme realizado por una mujer es siempre reivindicativo.”⁴²

Primero, y lo subrayan las actuales directoras Marta Selva y Anna Solà, la Mostra no es “sólo cine de mujeres sino [que es] cine”⁴³ y siguen precisando que

[e]n la mayoría de filmes que hemos proyectado observamos la existencia de una experiencia de diferenciación creativa que debe ser atendida como tal. Para ello, desde la MIFDB [Mostra] hemos querido crear fundamentalmente un espacio de experiencia de recepción cinematográfica en el que se pueda percibir esta diferencia en su más amplia dimensión⁴⁴.

⁴² Salvador LLOPART, “Barcelona acoge la I Mostra Internacional de Films de Dones”, *La Vanguardia*, 10 de junio de 1993. No se precisa quién dijo esta frase.

⁴³ M. SELVA y A. SOLÀ, “El cine de mujeres es el cine”, in M. SELVA y A. SOLÀ, coord., *Diez años de la Muestra de Filmes de Mujeres de Barcelona*, op.cit., p. 19.

⁴⁴ *Ibíd.*

Por consiguiente, podemos deducir que el festival se concibe como espacio de relación entre el equipo comprometido y el cuerpo social en su vertiente cultural. El comentario de Mireia Bofill, directora de la editorial feminista La Sal, aclara esta idea de relación:

Quisiera proponer algunas reflexiones sobre la relación que yo establezco y sé que otras establecemos como receptoras (espectadoras, oyentes, lectoras) cuando sabemos que su creadora es una mujer. Un hecho que [...] le confiere para nosotras un valor añadido, más allá de su contenido particular, aunque éste también nos importa. En efecto, el acto de creación de una mujer en la que reconocemos a una semejante, su voluntad de manifestarse públicamente mediante ese acto [el de hacer un film] puede decirnos algo sobre nosotras mismas, [...] es una modalidad importante de la práctica de la relación entre mujeres [...] como palanca para dar sentido a nuestro estar en el mundo y transformarlo transformándonos⁴⁵.

Esta transformación viene acompañada de una exigencia de índole histórica y estética que revela que la Mostra no se concibe solo como un festival al uso sino como foco de divulgación y herramienta epistemológica. De aquí la constitución de una programación que otorga espacio tanto al cine mudo como al cine experimental, al debate con el público como a la reflexión sobre figuras femeninas de la envergadura de Hannah Arendt.

La “Memoria” que se redactó como balance de la primera edición se puede leer como prototipo de funcionamiento concebido para durar. Su lectura evidencia la metodología organizativa, rigurosa y multifocal en la que se combinaron elementos de estrategias de legitimación institucional e internacional, de postura cinéfila y por

⁴⁵ Mireia BOFILL, “Reivindicación de la Mostra como espacio de relación”, in M. SELVA y A. SOLÀ, coord., *Diez años de la de la Muestra de Filmes de Mujeres*, op. cit., p. 31-32.

fin de comunicación. Así se ha llevado a cabo una labor preliminar⁴⁶ que consta de cuatro fases. La primera recoge la lista de los viajes de las organizadoras a varias ciudades, sedes de festivales de mujeres para establecer una tupida red de contactos en Europa y en España. Luego, la segunda y tercera fases dan el balance del papel de la Filmoteca de Catalunya en la tarea de selección de películas. Por fin, se presenta la campaña de comunicación, muy pertinente, que se llevó a cabo: rueda de prensa acogida en edificios de la Generalitat, con periodistas de ámbito nacional y autonómico, intensa difusión del evento con la participación de las organizadoras a veintidós programas de radio y televisión de Catalunya, en mayoría, todo eso sin contar los actos paralelos.

Cada etapa revela una metodología comunicacional voluntaria por parte de las fundadoras. Querían asentar las bases de una relación con las entidades locales, pero con una calidad de programación que justificara su carácter internacional con el objetivo de atraer a un público de cine. En este sentido, hay que destacar el papel determinante de los medios de comunicación autonómicos en la difusión regular del evento cuya identidad catalana se evidencia, entre otros aspectos, en su arraigo local. Por lo demás, es de notar la implicación de las organizadoras que suelen multiplicar las entrevistas ocupando el espacio mediático.

Durante la primera edición, del 14 al 20 de junio de 1993, se contabilizaron 2987⁴⁷ entradas, sin que se pueda, por falta de datos, definir cualitativamente a este público. Para comparar, en Francia, el importante Festival de Films de Femmes de Créteil, para su primera edición en 1979, contó con la participación de unos 7.000⁴⁸ espectadores. Así el número de casi 3.000 asistentes a la primera edición, que tuvo lugar menos de veinte años después del final de la dictadura, no es nada anodino,

⁴⁶ Datos sacados de la “Memòria de la 1^a Mostra Internacional de Films de Dones”, Archivo de la Mostra, consultado en el local de Drac Màgic el 27 de octubre del 2016.

⁴⁷ *Ibíd.*

⁴⁸ Françoise AUDÉ, *Cinéma d'elles : 1981-2001 : situation des cinéastes femmes dans le cinéma français*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2003, p. 37.

aún más en un país que no disfruta de la larga tradición de respaldo institucional que caracteriza la cultura cinematográfica francesa.

Durante esta primera edición, se logró la proyección de más de treinta películas entre las cuales destaca una de la francesa Alice Guy⁴⁹ la primera mujer cineasta, ausente hasta hace muy poco de las historias del cine, y otra de la española Rosario Pi y Brujas, otra referencia entonces olvidada de la historiografía. En cierta medida, se relaciona el nacimiento de la Mostra con la renovación de un horizonte cinematográfico casi vacío de realizadoras y que responde a la vocación cultural de un festival si consideramos con el filósofo Marc Crépon que la cultura, concepto siempre difícil de definir, “[...] nunca es el asunto de *un* individuo singular⁵⁰ [...]”, al contrario, explica él, compartirla es su horizonte. Podríamos añadir, compartir para multiplicar las perspectivas sobre el mundo. En el caso del cine, estos puntos de vista funcionan como formas de contrariar la mirada hegemónica que considera a la “mujer como imagen [y a] el hombre como portador de la mirada”⁵¹:

En un mundo ordenado por el desequilibrio sexual, el placer de mirar se ha escindido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia⁵².

Estamos pues en un proceso de cambio del paradigma de recepción de la imagen que busca reequilibrar la potencia de las miradas reconsiderando el papel de la mujer que pasa de objeto a sujeto activo. La mujer directora de cine entra en el juego colectivo de la creación desenmascarando la realidad y confirmando que “la cultura es una cristalización de la ideología”⁵³.

⁴⁹ M.F.C., “La Filmoteca acull la semana que ve la primera Mostra de Films de Dones de Barcelona”, *Avui*, 10 de junio de 1993. Artículo firmado por M.F.C. (posiblemente Mireia Font Cors).

⁵⁰ Pierre-Étienne SCHMIT, “Entretien avec Marc Crépon”, *Le Philosophoire*, n.º. 27, 2006/2, Paris, Vrin, p. 16. Subraya el autor.

⁵¹ Laura MULVEY, “Placer visual y cine narrativo”, in Brian WILLIS, ed., *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, p. 370. Este texto fundamental de Mulvey fue publicado originalmente en la revista de cine *Screen* en otoño de 1975.

⁵² *Ibid.*

⁵³ OBSERVATORIO VASCO DE LA CULTURA, *Estudio sobre públicos. Análisis desde la teoría y la*

Esta cultura reivindicativa desbordaría el círculo del público militante feminista a partir de la segunda edición⁵⁴ como se puede leer en el informe:

Globalmente se ha superado la actitud “militante” que había estado presente durante la I Muestra y se ha dado paso a una tendencia más diversificadora acerca del evento cinematográfico que se ha reflejado también en la valoración que el público ha hecho de cada película⁵⁵.

Esta valoración se concretizó en tres menciones⁵⁶ que los espectadores dieron a películas que no tenían perspectiva feminista claramente reivindicada. Se percibe aquí cierta tensión, por parte de las programadoras, entre un deseo de apertura a un público cinéfilo y el reconocimiento de una especificidad política, la feminista. Se puede decir que el festival ha resuelto esta aparente contradicción al seleccionar obras, a veces inéditas, que en sus formas narrativas renovadoras o por los temas tabús⁵⁷, reactivan el imaginario visual, y al hacer que se articulen prácticas culturales y concientización política.

Tiempos para “*agit-provocar*” el imaginario

En su artículo sobre la Teoría de la Recepción Cinematográfica, Víctor Hernández-Santaolalla, recuerda que Hans Robert Jauss, fundador de la disciplina conocida como Teoría de la Recepción

[...] afirma que existen dos horizontes de expectativas, el del autor y el del receptor, que bien si coinciden en el momento en que aparece

práctica, Victoria Gasteiz, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2015, p. 14, consultado el 9 de mayo de 2017, http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/contenidos/informacion/keb_argit_publicoak_2015/es_def/adjuntos/estudio_sobre_publicos_cultura_2015.pdf.

⁵⁴ La Segunda edición en 1994 vio bajar un poco el número de espectadores que pasó a 2876. Datos sacados de “Memòria de la 2ª Mostra Internacional de Films de Dones”. La cooperativa no ha podido proporcionarnos datos numéricos acerca del número de entradas de la tercera edición ya que no se conservaron. A partir de la cuarta edición 3449 espectadores, según el informe de 1996 la media sería de unos 4000 espectadores.

⁵⁵ *Id.*

⁵⁶ Se trata de las “Menció públic secció Panorama”, “Menció públic secció Panorama Curtmetratges”, y “Menció públic secció Panorama Monografías”. *Id.*

⁵⁷ El ejemplo cabal es la proyección durante la primera Mostra del documental de culto del lesbianismo *Thank God I'm a Lesbian* (1992) de Dominique Cardona y Laurie Colbert.

la obra, después se irán distanciando, pues mientras el primero permanece fijo, el segundo ira cambiando dependiendo del momento sociohistórico en el que nos encontramos. Según Jauss, cuanto menos se aleja un texto del horizonte de expectativas, mayor es su carácter de entretenimiento, y cuanto más, mayor su valor artístico. Esto es lo que denomina “distancia estética”, reconociendo que hay textos que rompen de tal manera con el horizonte de expectativas imperante que o bien se forma su propio público, o bien se rechazan por ininteligibles⁵⁸.

El acierto del equipo de la Mostra desde el principio, y bajo el incentivo que fue la lucha de los setenta por la reconsideración de las mujeres como protagonistas de su vida y artistas, ha consistido en difundir lo que apenas había sido visto actualizando la historia del cine en un momento peculiar. Semejante actualización hace eco a la coincidencia temporal a la que se refiere Hernández-Santaolalla.

La historia del cine se encontraba en los años noventa en buenas condiciones socioculturales y políticas⁵⁹ para ser reevaluada. La sociedad española experimentaba en aquellos años prosperidad económica y se beneficiaba del Estado de Bienestar que fomentó la educación, parámetro esencial a la hora de medir la situación de las mujeres. La educación facilita a las mujeres el acceso al mundo laboral, y se podía observar que, globalmente en España, “la presencia de la mujer en el mercado de trabajo español [era] cada vez mayor[...].”⁶⁰

Estas transformaciones se inscribían en un marco general de secularización de la sociedad iniciado antes y que hacía que la Iglesia fuera perdiendo su papel histórico de rectora moral y de controladora del cuerpo de las mujeres. Todo aquello dibujaba unos valores nuevos que nutrían representaciones diversificadas en adecuación con

⁵⁸ Víctor HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, “De la Escuela de Constanza a la Teoría de la Recepción Cinematográfica. Un viaje de ida y vuelta”, *FRAME*, n° 6, 2010, p. 200-201.

⁵⁹ En 1987 se había aprobado el I Plan para la igualdad de Oportunidades de las Mujeres (1988-1990).

⁶⁰ Jacinto RODRÍGUEZ OSUNA, “Evolución de la población activa, ocupación y paro en España 1976-1996”, *Política y Sociedad*, n° 26, 1997, p. 115.

los nuevos roles vigentes en la sociedad española. Se estaba gestando una sociedad de sensibilidad democrática, más internacionalista y progresista. La producción audiovisual coincidió con ese “momento histórico” al que se refería Hernández-Santaolalla citando a Jauss, propicio al encuentro entre formas de expresión renovadas y nuevas culturas audiovisuales.

La defensa de un cine que indaga a menudo en cuestiones difíciles o poco debatidas, como el amor lesbiano o el transexualismo, con películas formalmente arriesgadas, próximas a estéticas experimentales, explica en parte el interés de espectadores ajenos a la causa feminista pero interesados por otro discurso visual y por otra ficción que la perfecta que cuenta el patriarcado, para parafrasear a Anna Solà y Marta Selva⁶¹. Esta dimensión rupturista no es nada casual, muy al contrario, es consustancial al feminismo. Lo subraya Mónica Threlfall cuando describe el desarrollo del feminismo en el periodo transicional: “El feminismo se constituyó como una nueva vanguardia en la izquierda, paralela y simultánea a la de la lucha por la democracia, pero en clave amenazante.”⁶²

El reto democrático que consiste en comprometerse lo compartían ya las programadoras con su público años antes cuando defendían la Mostra como

un espacio que trabaja con nuevos públicos. Es decir, no nos referimos a convocar en las salas a personas que no han sido captadas por otras convocatorias o a abrir la puerta a grupos no previstos anteriormente. Nos referimos a *provocar* una situación que sólo puede darse con una invitación oportuna para que las creadoras puedan mostrarse a un público también oportuno o, dicho de otra forma, invitar a los públicos a participar en la propuesta de una forma que no han tenido la oportunidad de experimentar. Concretamente,

⁶¹ Francina RIBES, “Entrevista a Marta Selva y Anna Solà”, *Barcelonés.com*, 2 de mayo de 2017, <http://www.dracmagic.cat/2016/02/drac-magic-el-patriarcado-es-la-historia-de-ficcion-mejor-contada/>.

⁶² Mónica THRELFALL, “El papel transformador del movimiento de mujeres en la transición española”, in Carmen MARTÍNEZ TEN *et al.*, ed., *El movimiento feminista en España en los años 70*, p. 39.

al ser convocadas o convocados para enfrentarse a una lectura connotada sexual o identitariamente. Esta intención, subyacente en todo el trayecto, constituye una de las bases fundamentales sobre la que se ha construido la estructura de la MIFDB⁶³.

En fin, se estructura la Mostra como lugar de “experiencia emocional y discursiva, un espacio de concentración y de debate [...]”⁶⁴ que dispara los tabúes. A esos espacios y encuentros, entrevistas con directoras y demás debates que se multiplican dentro y fuera del periodo festivalero y en distintos lugares de la ciudad, los espectadores acuden con su memoria llenas de vivencias en las que el parámetro sexual es un factor clave. Estos temas que responden al famoso lema feminista, “lo personal es político”, pasan por la mediación del cine y se convierten en asuntos de la “*res publica*”. La multiplicación de proyecciones gratuitas al aire libre participa igualmente de este acercamiento al público al tiempo que es una apuesta por visibilizar la creación en femenino.

Desde este punto de vista, el equipo organizador se inscribe en “las políticas de democracia cultural, que promueven la participación activa de creadores y ciudadanos en la definición de la vida cultural de su comunidad”⁶⁵, en una “lógica ascendente”⁶⁶, es decir que presta atención a “los procesos de reconocimiento, respeto y estímulo a la cultura que se generan en las comunidades”⁶⁷. Esta lógica parte de un público y comunidad preocupados por las cuestiones de identidad e igualdad sexual y su representación: tal distanciamiento y autorreflexividad suponen pertenecer a cierta categoría sociocultural.

⁶³ A. SOLÀ y M. SELVA, “Una nueva configuración de la cultura audiovisual: la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona”, *Quaderns del CAC*, n° 15, 2003, p. 88. El subrayado es mío.

⁶⁴ Stéphanie-Emmanuelle LOUIS, “Pour une histoire des festivals (XIXe-XXe siècles)”, in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 66, 2012, p. 158.

⁶⁵ OBSERVATORIO VASCO DE LA CULTURA, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Id.*

Los reportajes⁶⁸ que hizo el equipo de la Mostra a la entrada o salida de las sesiones reflejan la clase social media a medio alta del público. Su forma de hablar, las razones intelectuales o emocionales que les movieron a participar en la Mostra hacen que, de cierto modo, se parezcan al perfil sociocultural del equipo organizador: la mayoría son mujeres al igual que el grueso de los miembros de la Mostra. Los estudios de sociología de la cultura confirman la adecuación potente entre ofertas culturales y público ya culturalizado y las soluciones para democratizar la cultura mostraron sus límites⁶⁹.

No obstante, la Mostra no se limita a ser un festival al uso, desvinculado de la realidad. Como lo hemos visto, se respalda ante todo en la cooperativa Drac Màgic y se nutre de la función mediadora que su experiencia y su pericia con otros públicos, escolares o mujeres adultas, le proporcionan. Tanto los recursos en línea de la cooperativa sobre libertad afectiva y sexual o sobre gente mayor como las programaciones de la Mostra fuera de Barcelona dan constancia de una retroacción intensa. El hecho de que, en su gran mayoría, el equipo de la Mostra sea el de la cooperativa le otorga gran coherencia al proyecto global de mediación, educación y difusión de una cultura audiovisual con un horizonte feminista. Es un elemento que podría arrojar luz sobre la larga duración tanto de la cooperativa como de la Mostra, la cual, además, ha sabido adaptarse a la era digital⁷⁰. No vamos a profundizar en el tema puesto que se trata de un público de internautas cuya implicación en la Mostra es muy difícil de medir.

⁶⁸ Durante las últimas sesiones, se filmó una serie de reportajes muy breves que recogen las opiniones e impresiones de los asistentes. La valoración global es muy positiva, lo que se entiende puesto que los que se dejan filmar son en general los más entusiastas.

⁶⁹ OBSERVATORIO VASCO DE LA CULTURA, *op. cit.*, p. 5.

⁷⁰ El nuevo sitio web (2013) tiene unos 40 000 usuarios, que han visitado 57.100 veces el sitio. El total de número de páginas visitadas es casi de 200 000, con duración media de 2.29 min. Están en la media que se sitúa entre 2 y 3 minutos. En las redes, tienen un poco más de 4 000 “followers” en Facebook, 1745 en Twitter y en Instagram, 403. Datos proporcionados todos por Àngels Seix, coordinadora de la Mostra, a la que agradecemos muchísimo el favor (datos recibidos por correo electrónico el viernes 2 de diciembre de 2016).

Otro perfil difícil de medir es el de la categorización del público según su sexo. Por extraño que parezca, no existen datos acerca del perfil sexual, pero nos lo confirmó Anna Solà durante una entrevista⁷¹, el público del festival, además de ir aumentando, se vuelve cada vez más mixto. Sin embargo, sigue dominado por las mujeres⁷², de acuerdo con las prácticas cinematográficas de las mujeres españolas: “[d]esde hace años, los distribuidores de cine independiente y de autor en España saben que sus taquillas dependen del público femenino.”⁷³

Para la Mostra, sin embargo, ese carácter mixto significa una diversificación de los espectadores que confirma la buena salud del cine que sigue siendo el espectáculo cultural que más adeptos tiene, según el Ministerio de Cultura⁷⁴. De nuevo, la Mostra no se aparta del movimiento general. Así, la cifra de espectadores subió de manera espectacular en un 25 % en la sesión del 2009⁷⁵, sin que se conozca la razón. Desde entonces no ha parado de aumentar hasta alcanzar, en 2015, más de 6000 espectadores. Este éxito nace de la conjunción de varios factores tanto externos como de estrategia interna. El éxito de la Mostra se enmarca en el “dinamismo global que caracteriza el panorama cultural en España”⁷⁶. Sin embargo, no se puede comparar esta Mostra con los festivales por la dimensión activista que encierra. Dina Iordanova pone de realce el lazo constitutivo entre los festivales de cine y los activistas: «[I]es moviliza una meta, que es aumentar la toma de conciencia, visibilizar, estimular, prevenir y a veces cambiar el rumbo de los acontecimientos”⁷⁷.

⁷¹ Entrevista amablemente concedida en el local de Drac Màgic, en la calle San Père Mitjà de Barcelona, el jueves 27 de octubre del 2016.

⁷² *Ibíd.*

⁷³ Gregorio BELINCHÓN, “Cine de culto, cine de mujeres”, *El País*, 1 de junio de 2017.

⁷⁴ MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, “Encuesta de hábitos y prácticas culturales 2014-2015”, p. 17, consultado el 28 de julio de 2017, http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/dms/mecd/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/cultura/mc/ehc/2014-2015/Encuesta_de_Habitos_y_Practicas_Culturales_2014-2015_Sintesis_de_resultados.pdf.

⁷⁵ Ni las programadoras ni yo hemos encontrado explicación satisfactoria.

⁷⁶ María DEVESA FERNÁNDEZ, Luis César HERRERO PRIETO y José Ángel SANZ LARA, “Análisis económico de la demanda de un festival cultural”, *Estudios de Economía Aplicada*, n.º 1, vol. 27, 2009, p. 238, consultado el 22 de abril de 2017, <http://giec.blogs.uva.es/files/2012/02/eeadevesaherrerosanz2009.pdf>.

⁷⁷ Dina IORDANOVA, “Film Festivals and Dissent: Can Film Change the World?”, in Dina

Para concluir, si, como escribió Salvador Dalí, “Mirar es inventar”⁷⁸ la construcción y formación del público de la Mostra radica en la construcción en común de otro imaginario visual a partir de una posición compartida por las mujeres directoras, en minoría en la industria cinematográfica. La fabricación del público parte de este sustrato común de posición subalterna de la que quiere salir. El equipo de la Mostra, lejos de cualquiera victimismo, fomenta una visión de la creación con otras “heroicidades, batallas ganadas, conquistas apoteósicas” para reutilizar las palabras irónicas de Daniela T. Montoya⁷⁹.

Esta conquista supone una labor que Drac Màgic les proporcionó a las mujeres de la Mostra, un saber científico, lentamente estratificado y que han reconocido las instituciones⁸⁰. Esta inscripción temporal se percibe en la forma cómo han concebido, desde el principio, instalarse a largo plazo y siempre dentro de una red nacional y europea. Se puede decir que el proyecto de la Mostra ha sido el de estar presente simultáneamente, casi de ocupar en el sentido activista del término, tanto en los lugares del poder — la universidad, la Filmoteca, los centros docentes — como en los periféricos o marginados como los barrios más populares o las pequeñas ciudades de la comarca, lejos de la capital catalana.

La Mostra se ha convertido a su vez en un lugar poderoso que supo atesorar su experiencia. El hecho de convocar regularmente al público, con cierta masificación de la información y una voluntad inflexible de renovación, configura un festival fuera de lo común, inscrito en el pasado, en el presente y en el futuro. Esta triple

IORDANOVA y Leshu TORCHIN, eds., *Film Festivals and Activism. Film Festival Year Book*, n°4, St Andrew, St Andrews Film Studies, 2012. p. 13.

⁷⁸ Salvador DALÍ, *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, Ediciones Siruela, (1994) 2005, p. 15.

⁷⁹ Daniela MONTOYA, “17ª Mostra internacional de films de dones de Barcelona (2): balance. Un espacio de referencia”, *Encadenados. Revista de Cine*, 11 de octubre de 2009, consultado el 21 de marzo de 2017, <http://www.encadenados.org/rdc/cinema-paradiso/1668-170-mostra-internacional-de-films-de-dones-de-barcelona-2-balance>.

⁸⁰ Anna Solà y Marta Selva han sido nombradas miembros de honor de la Academia del Cine Catalán en el 2014.

inscripción temporal del cine la reivindicaba ya otra minoría refractaria a la sumisión: los cineastas palestinos del Manifiesto de 1973⁸¹.

Asimismo, el bullicio intelectual que hace de la Mostra la gran pantalla del feminismo cinematográfico y viceversa, parece estar al servicio de una “antisubordinación”⁸² tanto estética como política. La Mostra se parece a una fiesta tal y como la define Antonio Ariño cuando escribe que es “un campo de significación. En la fiesta [...] un grupo de seres humanos se constituyen en comunidad, cuando entran en contacto con los fondos últimos de su identidad y sentido.”⁸³. La Mostra ha sabido constituir a esta comunidad en proceso de empoderamiento cultural.

⁸¹ “Manifeste des cinéastes palestiniens” (1973), *Revue Écran*, n° 18, 1973, consultado el 20 de enero de 2017, <http://revuemanifeste.free.fr/numeroun/palestine.html>.

⁸² Owen M. FISS, “¿Qué es el feminismo?”, *THEMIS: Revista de derecho*, n° 32, 1995, p. 214.

⁸³ Antonio ARIÑO, “Festa i ritual: dos conceptes bàsics”, *Revista d’etnologia de Catalunya*, n° 13, 1998, p. 17.