

30 AÑOS
DE LA MUESTRA INTERNACIONAL
DE FILMES DE MUJERES
DE BARCELONA

Un trayecto
por los
feminismos
fílmicos

TRADUCCIÓN
SARA BONJOCH LLAQUET

MARTA SELVA MASOLIVER
ANNA SOLÀ ARGUIMBAU

Edita:
Ayuntamiento de Barcelona

Consejo de Ediciones y Publicaciones
del Ayuntamiento de Barcelona:
Jordi Martí Grau, Marc Andreu Acebal,
Águeda Bañón Pérez, Marta Clari Padrós,
Núria Costa Galobart, Sonia Frias Rollon,
Pau González Val, Laura Pérez Castaño,
Jordi Rabassa Massons, Joan Ramon
Riera Alemany, Pilar Roca Viola, Edgar
Rovira Sebastià y Anna Giralt Brunet

Directora de Comunicación:
Águeda Bañón

Directora de Servicios Editoriales:
Núria Costa Galobart

Edición:
Oriol Guiu

Distribución:
M. Àngels Alonso

Edición y producción:
Dirección de Servicios Editoriales
Paseo de la Zona Franca, 66
08038 Barcelona
Tel. 93 402 31 31
barcelona.cat/barcelonallibres

Barcelona, 2022
© de la edición: Ayuntamiento de Barcelona
© de los textos y de las imágenes:
los autores y las autoras que se mencionan
© de la traducción al castellano:
Sara Bonjoch Llaquet
Se ha hecho todo lo posible para identificar
a los propietarios de los derechos de
las imágenes de las películas *Las resilientes*
e *Hijas del polvo*. Todo error u omisión se debe
notificar por escrito al editor y se corregirá
en ediciones posteriores.



Solo para los textos

ISBN: 978-84-9156-398-3

Versión impresa en catalán: ISBN – 978-84-9156-394-5
Versión digital en catalán: ISBN – 978-84-9156-397-6
Versión digital en inglés: ISBN – 978-84-9156-399-0

Autoras:
Marta Selva Masoliver
Anna Solà Arguimbau

Traducción al castellano:
Sara Bonjoch Llaquet

Coordinación de la edición:
Sandra Comas Anglada

Documentación:
Sandra Comas Anglada
Lourdes Labara Ferrer
Diana Mizrahi
Marta Nieto Postigo
Àngels Seix Salvat
Alba Villarrea Sancho

Revisión:
Marga Almirall Rotés
Àngels Seix Salvat
María Zafra Cortés

Diseño gráfico, maquetación
y diseño de portada:
Cristina Pastrana Salvadó

Retoque y producción gráfica:
Xavier Parejo

30 AÑOS
DE LA MUESTRA INTERNACIONAL
DE FILMES DE MUJERES
DE BARCELONA

Un trayecto por los feminismos fílmicos

MARTA SELVA MASOLIVER
ANNA SOLÀ ARGUIMBAU

TRADUCCIÓN
SARA BONJOCH LLAQUET

8 La Muestra y la Filmoteca de Catalunya:
un viaje en común hacia la diversidad

Esteve Riambau, director de la Filmoteca de Catalunya

Capítulo 1

12 Muestra Internacional de Filmes
de Mujeres de Barcelona: un espacio
cinematográfico en diálogo

Marga Almirall, Marta Nieto y María Zafra

26 Carteles de todas las ediciones
de la MIFMB desde 1993 hasta 2021

Capítulo 2

32 En los debates feministas

34 I. El hacer colectivo

50 II. Pensar en la representación

62 III. Identidades

88 IV. Cuerpos

98 V. Ciclos vitales

112 VI. Tiempo, historia y memoria

128 VII. Economía y trabajos

156 VIII. Violencias

174 IX. Espacio

190 X. Perspectivas descoloniales

202 El legado de una genealogía de cineastas

214 Extractos de artículos y de entrevistas
publicadas en la prensa a lo largo de las treinta
ediciones de la MIFMB

Capítulo 3

220 Más allá de las pantallas

Capítulo 4

256 Equipos

266 Anexo

268 Índice de películas

282 Agradecimientos

Índice

La Muestra y la Filmoteca de Catalunya:

un viaje en común
hacia la diversidad

La sesión inaugural de la primera edición de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona, que se celebró en la Filmoteca de Catalunya, lo dice todo con su contenido: *A House divided* (1913), *Suspense* (1913) y *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926). Tres pioneras —la francesa **Alice Guy-Blaché**, la norteamericana **Lois Weber** y la alemana **Lotte Reiniger**— para reivindicar desde los orígenes la presencia de mujeres directoras en un espectáculo que nació hecho por hombres, dirigido a hombres, y también a mujeres, pero siempre desde una mirada masculina. Este ha sido uno de los *leitmotifs* de la Muestra desde aquella primera edición programada la segunda quincena de junio de 1993 en la sala de la avenida de Sarriá de Barcelona, el antiguo cine Aquitania. Siguiendo con la observación del programa de aquellos días, con tres sesiones diarias los siete días de la semana, se encuentran filmes de la directora húngara **Márta Mészáros** (*Diario para mi padre y mi madre*), de la directora chilena **Valeria Sarmiento** (*Amelia Lopes O'Neill*), de la directora alemana **Helma Sanders-Brahms** (*Apfelbäume*) y de la directora belga **Chantal Akerman** (*Le déménagement*). Estos nombres han estado vinculados repetidamente a una programación que siempre ha puesto mucha atención

a la hora de seguir sus trayectorias y de revisar los escasos ejemplos anteriores a los años setenta, tal y como ya entonces se hizo con las directoras experimentales **Germaine Dulac** y **Maya Deren**, la directora catalana **Rosario Pi** —que había trabajado en Madrid y en Barcelona antes de huir de los anarquistas— y una aislada incursión de **Dorothy Arzner** al muy masculino Hollywood de los años treinta. En ese momento, yo me lo miraba como historiador y desde la junta directiva de la Asociación Catalana de Críticos y Escritores Cinematográficos, que en aquella primera edición organizamos una mesa redonda con la presencia de **Rosa Vergés**, **Gracia Querejeta**, **Ellin Hare**, **Lorna Powell** y **Valeria Sarmiento**, muy amiga de **José Luis Guarner** a través de **Raúl Ruiz**.

La coherencia es otro de los *leitmotifs* de la Muestra, aunque no siempre haya estado de acuerdo con las organizadoras y con las programadoras. Recuerdo que coincidí con **Marta Selva** y **Anna Solà** en la Berlinale. Yo cubría el festival como periodista y ellas corrían a ver cualquier película que estuviera dirigida por una mujer con el objetivo de presentarla en la Muestra. También tengo presentes las discusiones que ya teníamos entonces sobre la identificación del cine de mujeres con el criterio exclusivo de que estuviera

dirigido por mujeres. Hace años que abjuré de la teoría de los autores de los que surgió la Nouvelle Vague y emprendí la misión de reivindicar a guionistas y a productoras como figuras clave de la creación cinematográfica. En el terreno que nos ocupa, **Frances Marion**, **Jeanie MacPherson**, **Anita Loos** y **Elinor Glyn** jugaron un papel fundamental a la hora de establecer literariamente los perfiles de los personajes femeninos del Hollywood de los años veinte. **Clara Bow**, de *It*, es un ejemplo de esto con su tránsito de *femme fatale* a *flapper*. Más contemporáneamente, *Daddy Nostalgie* es un filme más próximo a la guionista **Colo O'Hagan** que al realizador **Bertrand Tavernier**; mientras que *En tierra hostil*, el filme con el que **Kathryn Bigelow** se convirtió en la primera mujer que ganó un Oscar como directora, parte de un guion de **Mark Boal**.

Cierro este debate y vuelvo a la coherencia de la Muestra, fiel a sus principios a lo largo de las treinta ediciones que ahora celebra. La mayoría de estas ediciones han tenido la Filmoteca no solo como sede sino también como cómplice en una época en que el cine dirigido por mujeres ha dejado de ser una excepción para ganar terreno. Un terreno que tal vez sea insuficiente, pero que es significativo. La Muestra ha actuado como termómetro de este presente mutante pero no ha

dejado de mirar al pasado. Ha llevado a Barcelona filmes presentados en otros festivales, también ha explorado la producción local sin dejar de rendir homenaje a grandes nombres: **Ida Lupino**, **Cecilia Mangini**, **Liv Ullmann**, **Ulrike Ottinger**, **Yvonne Rainer**, **Barbara Hammer**, **Lizzie Borden**, **Danièle Huillet**, **Anne-Marie Miéville**, **Sally Potter**, **Věra Chytilová**, **Larisa Shepitko** y **Margarethe von Trotta**. Recuerdo muy especialmente, ya con la sede en el Raval, la presencia de la realizadora alemana, **Von Trotta**, para presentar su magnífico filme sobre **Hannah Arendt**. Y por supuesto no me olvido de **Agnès Varda**, una de las cineastas que más hizo por el cine de mujeres. Aunque ella nunca quiso que se la encasillara en el cine dirigido por mujeres.

Cuando empecé a dirigir la Filmoteca, la Muestra nos acompañó en el traslado al Raval, el cine dirigido por mujeres ya no tenía la urgencia reivindicativa de las ediciones anteriores, pero seguía siendo necesaria. Aportaba una mirada identitaria, con voz propia y siempre en deuda con las pioneras. De puntales del cine feminista, como **Laura Mulvey**, que dialogó con **Giulia Colaizzi** en la 25ª edición de la Muestra; o de las pioneras españolas, que se pueden contar con los dedos de una mano: **Margarita Alexandre**, **Ana Mariscal**, **Josefina Molina**, **Cecilia Bartolomé** y **Pilar**

Miró. En los últimos años, la colaboración con la Filmoteca de Catalunya también se ha ampliado a la restauración de las obras militantes de **Helena Lumbreras** y de **Mercè Conesa**, las obras artísticas de **Eugènia Balcells**, o los cortometrajes de **Emma Cohen**, en colaboración con la Filmoteca Española. De la Euskadiko Filmategia nos llegaron los cortometrajes de la pionera **Mirentxu Loyarte**, así como los filmes digitalizados de **Helena Taberna**, presentados por las respectivas directoras.

Si, como decía **Joaquim Jordà** en el título de uno de sus filmes, veinte años no son nada, las treinta ediciones de la Muestra empiezan a imponer respeto. Si las fundadoras tenían un objetivo, van por buen camino y sus continuadoras lo siguen. Si se trataba de llevar a Barcelona películas excelentes desde una perspectiva selectiva, las hemerotecas —y las memorias personales de miles de espectadoras— lo corroboran. Desde la Filmoteca, únicamente podemos expresar la satisfacción de haber tenido tan buenas compañeras de viaje en la difusión de un cine de calidad que responde a la diversidad cultural y a la pluralidad de miradas.

por **Esteve Rimbau**
Director de la Filmoteca de Catalunya

MUESTRA INTERNACIONAL
DE FILMES DE MUJERES
DE BARCELONA:

un espacio cinemato- gráfico en diálogo



Los aniversarios son, en cierto modo, agujeros de gusano: oportunidades para viajar en el tiempo, como si fuera un atajo hacia el pasado conectado con la valoración del trabajo bien hecho, los hitos conseguidos y las anécdotas vividas, aunque también son atajos hacia el futuro. O hacia la fabulación de un futuro.

Pasado: un relato de los inicios

En el mes de junio de 1993 se celebró en Barcelona la primera edición de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres (MIFMB), fruto de la complicidad con los espacios y los debates del movimiento feminista de la ciudad y del aprendizaje de iniciativas referentes, tanto a nivel internacional como estatal, que son precursoras en la difusión del cine hecho por mujeres. En la primera edición, sus fundadoras, Marta Selva y Anna Solà, que formaban parte de la cooperativa audiovisual Drac Màgic, asentaron las bases programáticas: el rescate de las pioneras del cine, la atención a cinematografías de latitudes y autoras diversas, el seguimiento de la huella del feminismo en el arte cinematográfico, la búsqueda de diversidades formales y de formatos y una vista panorámica de las creaciones recientes en clave feminista. Treinta ediciones después, la MIFMB mantiene activo su espíritu fundacional y continúa orientando su tarea a la difusión de la cultura cinematográfica y al enriquecimiento de los debates feministas en la sala.

Durante los años ochenta del siglo XX, confluyeron los deseos y las oportunidades de varios grupos de mujeres de todo el mundo para impulsar festivales que celebraran, de manera específica y especializada, el cine feminista y hecho por mujeres. Drac Màgic se inspiró en el trabajo de las organizadoras del Festival de Films de Femmes de Créteil (1979-actualidad), el Festival de Films et Vidéos des Femmes de Montréal (1985-1992), el Internationales Frauen Film Festival Dortmund+Köln (1984/1987-actualidad) y el Festival Internazionale Cinema e Donne de Florencia (1988-actualidad), además del trabajo de otras asociaciones, distribuidoras feministas y redes internacionales. La participación en el encuentro de la red KIWI (Kino Women

Internacional), que tuvo lugar en Montreal en 1987 y que fue liderado por la cineasta Lana Gogoberidze, significó uno de los momentos fundacionales de la MIFMB. En el mes de junio de 1990, en el marco de la IV Feria Internacional del Libro Feminista de Barcelona —impulsada, entre otras, por LaSal. Edicions de les dones— Drac Màgic programó, en la sede de la Filmoteca de Catalunya, la Semana del cine hecho por mujeres. Tres años después, la MIFMB inauguró su primera edición. Este primer paso lo hizo con la proximidad y la colaboración del Festival de Cine y Vídeo Realizado por Mujeres de Madrid y de la Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona. Estos dos proyectos habían abierto el camino en España a la atención y a la difusión del cine de las mujeres.

Las aportaciones de autoras de estudios culturales y de la crítica cinematográfica feminista revelan que en los espacios vacíos de la historiografía oficial se valoraban las aportaciones de las cineastas. Los paradigmas que se introdujeron a través de esta línea de pensamiento delataban los mecanismos con los que se había construido la normativización del género, las clases sociales, las identidades, las etnias y las culturas en el terreno de la representación visual. En este contexto analítico, la autoría cinematográfica femenina aparece, de acuerdo con estos modelos interpretativos, como un enriquecimiento del universo cinematográfico porque aporta visiones que amplían el repertorio temático. Pero sobre todo por las contribuciones particulares a la experimentación y la innovación. De esta forma, la MIFMB se incorporó a la corriente de este ideario.

Imagen: Reunión de Trama (Coordinadora de muestras y festivales de cine, vídeo y multimedia realizados por mujeres).
Mireia Gascón y **Àngels Seix** (MIFMB), **Concha Muñoz** (Muestra de Cine realizado por Mujeres de Huesca),
Elena San Julián y **María Castejón Leorza** (Muestra Internacional de Cine y Mujeres de Pamplona), **Asun Santesteban**
 (Muestra de Cine de Mujeres de Zaragoza) y **Consuelo Borreguero** (Muestra de Cine de Mujeres de Córdoba).



Imágenes (de izquierda a derecha y de arriba abajo)
 I. Cartel de la 1ª edición de la Muestra de cine realizado por mujeres de Madrid (1985).
 II. Cartel de la 19ª edición de la Muestra de Cine y Mujer de Pamplona (2005).
 III. Cartel de la 14ª edición de la Muestra de Cine realizado por Mujeres de Huesca (2014).
 IV. Cartel de la 11ª edición del Festival International de Films de Femmes de Créteil (1989).

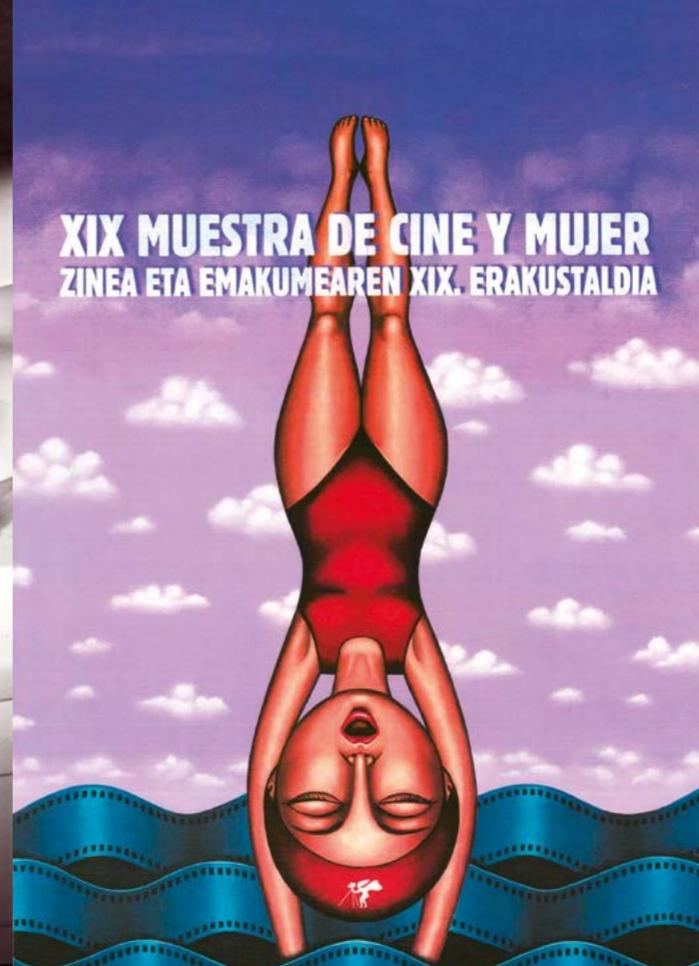




Imagen
Foto de equipo de *Drac Màgic*, 2010. De pie: **Mireia Gascón, Montse Pellicer, Mercè Coll, Mireia Corbera, Núria Campreciós y Blanca Almendáriz**. Sentadas: **Àngels Seix, Lourdes Labara, Divina Huguet, Anna Morero y Júlia Fisas**.

Presente: un espacio de encuentro

La MIFMB se ha constituido como un espacio de encuentro para compartir experiencias cinematográficas, es decir, como un espacio de recepción abierto a lecturas poco previstas, a hackeos feministas a la historia "oficial" del cine y a desafíos experimentales a las narrativas androcéntricas que cambian el imaginario personal y colectivo.

La MIFMB ha dibujado un mapa cinematográfico singular. Lejos de establecer una lista general y desposicionada del cine de las mujeres, el catálogo de esta MIFMB está construido a partir de la acción de espigar año tras año las producciones audiovisuales más significativas y urgentes, sugerentes, arriesgadas, rupturistas o memoria-lísticas. Las cineastas que se invocan en el nombre del festival, en el epígrafe *Filmes de Mujeres*, estas *mujeres*, en plural, constituyen un sujeto autoral inalcanzable, igual como lo es el sujeto político feminista, en transformación y transformador. La capacidad contenedora e inagotable de este plural es uno de los motores de exploración comprometida de las programaciones de la MIFMB. La cartografía cinematográfica dibujada a lo largo de los años se desmarca de la lógica única del algoritmo. Y no solo se programa por afinidad. Además, liberar las programaciones de las tiranías industriales, del año de producción de las películas y de las dinámicas competitivas de los festivales normativos ha permitido buscar otras conexiones auscultadoras de los debates sociales pendientes y capaces de penetrar en el cuerpo colectivo de una forma, tal vez, más significativa.

La libertad de programación también tiene relación con ofrecer acceso a una variedad de formatos. La MIFMB valora la mezcla, defiende el eclecticismo y se divierte con la bastardía. En las pantallas de la MIFMB conviven programas de televisión, filmes experimentales y piezas de *net.art* con producciones documentales y de ficción más convencionales. El espacio excéntrico que habitualmente ha ocupado la creación audiovisual femenina/feminista hace que la MIFMB sea habitadora de otras centralidades, caminadora de fronteras, programadora centrífuga. La pensadora Annette Kuhn lo explica desde el concepto de la "marginalidad" con una descripción sencilla y lúcida de la industria del cine: "La lógica de las instituciones cinematográficas clásicas se esfuerza, en última instancia, en la producción de significados clásicos. Las instituciones que dominan la producción, la distribución y la exhibición de películas no pueden, en su mayoría, acomodar prácticas textuales alternativas o de oposición"¹. La MIFMB ha sido, y es, un canal de visibilidad para aquellas producciones que no "podían" seguir los caminos clásicos de distribución y exhibición.

Notas

1. Kuhn, Annette,
Cine de mujeres: feminismo y cine.
Madrid: Cátedra,
1991.

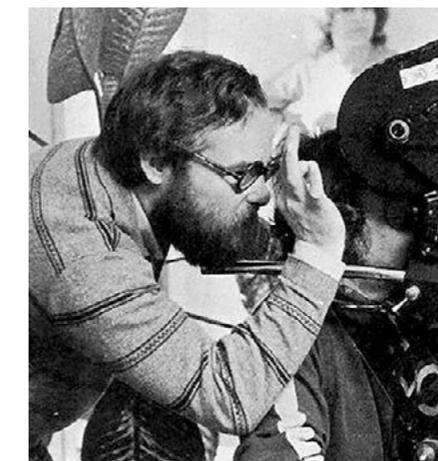


Imagen
El cineasta **Pere Vila**,
operador de proyecciones
al aire libre de la MIFMB.

La revisión del trabajo creativo de las mujeres del pasado es un acto de supervivencia². Contra las narraciones de excepcionalidad o de “valor añadido” a la historia oficial, la escritura de un continuo de existencias, de itinerarios profesionales y de creaciones audiovisuales hechas por mujeres sigue siendo hoy en día una de las prioridades políticas de la MIFMB. Es una manera de contribuir a la reescritura de la historia del cine huyendo de la “ficción de aquello genéricamente humano, monóticamente universal o de cualquier otro mito androcéntrico, racista, sexista o de edad, de la cultura imperial occidental y de sus discursos”³. Recuperar las obras de las cineastas pioneras, visitarlas, ponerlas en diálogo con su contexto, y con el espacio de recepción actual, y establecer conexiones con los públicos y las creadoras de la actualidad es un pilar fundamental

Para el espectador exigente, la Muestra de Filmes de Mujeres representará lo que al buen lector un libro interesante, aunque de consumo minoritario, con una selección de textos rigurosa y profunda, con una lógica de edición, en un formato respetable y una aportación digna desde el punto de vista artístico.

Rosa Vergés
cineasta (del libro
Diez años de la Muestra
Internacional de Filmes de
Mujeres de Barcelona)

de la práctica de reescritura de los enunciados historiográficos. La MIFMB participa de una mirada caleidoscópica sobre la creación cinematográfica que también presta atención a los procesos creativos, que no están necesariamente vinculados a la dirección, refofocalizando el concepto (y los trabajos) de las cineastas: colectivos de producción, guionistas, montadoras, sonidistas, etc. Así, el lugar de las autoras no es un escenario aislado, sino que conecta con los públicos heterogéneos en las conferencias, en los talleres y en las plazas o en la salida de las salas de cine. Por este motivo, la evolución de los formatos de programación, el calendario y la ubicación de las pantallas han cambiado y se han ampliado en el tiempo.

La MIFMB ha extendido la “mancha de aceite” por toda la ciudad de Barcelona, y más allá, gracias a la red de colaboraciones con diferentes espacios, colectivos, asociaciones de barrio, ayuntamientos y otras instituciones. También busca poner en práctica una política relacional de escucha, de trabajo conjunto y de colaboración. El concepto biológico del mutualismo simboliza esta práctica profesional. Es una relación a largo plazo entre individuos de diferentes especies en la que las dos partes se ven beneficiadas como, por ejemplo,

Imágenes
(de arriba abajo)

I.
La cineasta y artista visual Eugènia Balcells, con motivo de la retrospectiva y de la recuperación de su obra cinematográfica por parte del Centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca de Catalunya, 1999.
© Pere Selva.

II.
El profesor y crítico de cine Mirito Torreiro, Marta Selva, codirectora de la MIFMB, y el profesor y crítico de cine Josep M. Català, en la 11ª edición de la MIFMB, 2003.
© Pere Selva.



Capítulo 1

→ Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona:
un espacio cinematográfico en diálogo

Notas
2. Esta bonita fórmula de explicar la importancia de los imaginarios y las genealogías femeninas se la debemos a la poeta estadounidense **Adrienne Rich**.

3. **Pollock, Griselda**, *Generations and geographies in the visual arts: feminist readings*, Reino Unido: Routledge, 1996.

es el caso de los líquenes, la flora intestinal de los herbívoros o los arrecifes de coral. Esta relación se pone en práctica en espacios como la Filmoteca de Catalunya, el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, La Bonne - Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison, Ca la Dona, Casa América Cataluña, los cines Girona, la cooperativa de cine Zumzeig, Tabakalera de Donosti y las salas de todas las poblaciones que acogen las programaciones de La Muestra se mueve y de Conocidas (también) en casa, además del gran apoyo de la plataforma de cine en línea Filmin, tan importante en plena convulsión pandémica. Estos son algunos de los hilos que tejen esta red de encuentro, de transferencia, de diálogo y de relación y que comparten con la MIFMB el deseo de mantener producciones cinematográficas en activo que podrían estar fuera de cualquier posibilidad de circulación. Al desafío de las dinámicas de silencio se le suma la velocidad a la que la industria del cine expulsa las creaciones alternativas antes de que lleguen a sus públicos. La MIFMB se resiste a ello y por eso genera circuitos culturales imbricados, cohesionados y comunicados, con programaciones itinerantes y con la construcción de un catálogo de películas bajo el nombre de Muestra Distribuciones, que ha reunido, en diez años, más de cuarenta títulos que están a disposición de asociaciones e instituciones. Y no lo hace en un mundo global baldío, sino que sigue el modelo de difusión de cultura feminista de entidades internacionales como Women Make Movies (EUA), Circles/Cinenova (Reino Unido), Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir (Francia) y Kinothek Asta Nielsen (Alemania), entre otras.

Imagen
Plaza Salvador Seguí.
Xavier Massó,
operador de proyecciones al aire libre
de la MIFMB, 2017.



Gente que quería conocer cómo era el cine dirigido por mujeres, la había. Había curiosidad, además, era una curiosidad vindicativa. [...] Mujeres compositoras, mujeres pintoras y mujeres artistas las ha habido siempre y siempre han sido ignoradas. En el cine, en Cataluña, también ha habido siempre técnicas detrás de las cámaras y en los laboratorios... pero nunca las habíamos conocido.

Antoni Kirchner
delegado de cinematografía y vídeo del Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya (1982-2001)
y director de la Filmoteca de Catalunya (1983-2000)
(entrevista "50 años de Drac Màgic")

Futuro: intenciones

Para imaginar el futuro se debería intentar responder a la siguiente pregunta: ¿Qué sentido tiene lo que hacemos? O más cerca del precipicio: ¿Qué tiene sentido que hagamos?

A día de hoy, algunos deseos: seguir con la voluntad de generar un espacio cultural que preste una atención especial a la creación femenina para escribir un relato feminista de las historias del cine; seguir con el compromiso de rescatar a las pioneras, las filmografías olvidadas, perdidas o desactualizadas y a las mujeres precursoras de la experimentación formal y de la radicalidad enunciativa; seguir con el deseo de generar un pensamiento colectivo sobre las imágenes y los diálogos especulativos sobre el cine que necesitamos; seguir creyendo que es importante defender los formatos no competitivos, fomentar los encuentros —formales e informales— y crear programaciones significantes; seguir deseando la sedimentación de nuevos imaginarios, transformadores y regenerativos; encontrar un lugar de enunciación más amable y menos beligerante; seguir con ganas de sorprender y de cuestionarlo todo, de deambular por las periferias; seguir entendiendo como necesaria la creación de espacios específicos para la recepción cinematográfica posicionada, comunitaria y feminista, para el diálogo, la lectura y la interpretación, para la vivencia compartida. El tiempo y el espacio importan.

A punto de llegar al otro lado del agujero de gusano, se vislumbra un reto clave, el de consolidar la información y el activo cultural movilizado a lo largo de los años y evitar que se pierda. Y todavía otro más, el reto de preservar la historia social del propio festival. Estos son dos desafíos que pasan necesariamente por garantizar la pervivencia de los archivos y por poder hacer un uso comunitario de estos, un legado colectivo.

por **Marga Almirall,**
Marta Nieto y **María Zafra**

Una mostra de cinema fet per dones, a la Filmoteca

Drac Màgic posa en marxa aquesta nova iniciativa

BARCELONA
ELVIRÀ ALTÉS

La primera Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona portarà a la Filmoteca durant la setmana vinent trenta-dues produccions, entre curts, migmetratges i llargmetratges, dirigides per dones. Si el cinema és el reflex de la realitat i la mentalitat del moment, resulta del tot insòlita l'absència de dones realitzadores en la indústria cinematogràfica. Aquesta constatació ha impulsat el col·lectiu del Drac Màgic, especialitzat en la divulgació del cinema a les escoles, a organitzar aquesta primera mostra.

El programa s'estructura en tres apartats dedicats a les cineastes actuals, a les pioneres, i a donar una perspectiva de la cinematografia britànica, que des del seu aïllament ofereix produccions originals, fora dels costums comercials habituals.

A la secció *Panorama* s'oferirà un espectre ampli del cinema que fan les dones actualment (tots els films són dels anys noranta) a Europa i als Estats Units. S'hi inclouen produccions de circuit normalitzat com *Amèlia López O'Neill*, de la xilena Valeria Sarmiento, o la comèdia *Desmaquilla't*, de l'alemanya Katja Bonn Garnier, que la seva autora considera que "és com una mosca a la paret d'un vestidor de senyores".

Reportatges i entrevistes

També es projectaran films reportatge com el de la israeliana Michal Aviad *Les dones de la porta del costat*, on s'explica com viuen les dones el conflicte de l'Intifada, o l'entrevista a Alice Walker, l'autora d'*El color púrpura*.

La secció *Memòria* es dedica a la recuperació de les obres que van aportar les dones a la gènesi

del cinema, algunes de les quals s'inscriuen en l'avantguarda surrealista, tal com les de Germaine Dulac, autora de *La petxina i el mossèn*, realitzada amb Antonin Artaud.

A la secció *Monogràfic* dedicada a les realitzadores britàniques es podrà veure des d'una adaptació d'un Shakespeare al temps contemporani fins al primer llargmetratge d'una dona de 73 anys. També s'hi exhibiran els resultats de les experiències del col·lectiu Amber Films, que des dels anys setanta ha estat enregistrant imatges dels canvis ambientals que es produeixen en la vida de la classe treballadora del nord-est d'Anglaterra.

Tot un repertori de registres creatius que expressen una manera de fer i d'entendre la realitat que segurament és més oberta i complexa que el que s'adjudica, des d'un maniqueisme patriarcal, als interessos tradicionals de les dones.



Recuperació d'una pionera

Memòria recupera el melodrama dirigit per Rosario Pi *El gato montés*. Rosario Pi és una cineasta que va treballar com a directora, productora i guionista a la productora catalana Star Films i que es va convertir en la pionera de les realitzadores espanyoles.

NOU DIARI

NOU DIARI - Barcelona

10/06/93

SEXO: MUJER; PROFESIÓN: DIRECTORA TRAS LAS CÁMARAS

M. TORREIRO

Llevábamos ya tres años sin festival de cine en Barcelona que echarnos a los ojos cuando de improviso, sin alharacas ni estridencias, a la gente del colectivo Drac Màgic se le ocurre proponer uno, especializado, bien pensado: la primera muestra de filmes de mujeres que se inicia el próximo lunes en la Filmoteca. ¿Qué es Drac Màgic? Para quien nunca haya asistido a ninguna de las proyecciones del colectivo, conviene recordar que nació en otros tiempos, allá por 1971, con una loable voluntad de resistencia cultural: para impulsar la proyección de películas de niños en catalán.

Con el correr del tiempo, y sobre todo con la entrada de nueva sangre, las actividades del colectivo se ramificaron también hacia el terreno de la pedagogía, la introducción del cine en los colegios y en la enseñanza media, la orientación profesional a los docentes que se interesan por el empleo de audiovisuales como complemento didáctico. La última etapa de Drac Màgic ha volcado buena parte de los esfuerzos de las profesionales del colectivo, sin dejar de lado ninguna de las actividades anteriores, hacia el estudio del papel de la mujer en los medios de comunicación, y muy especialmente en el cine.

De todo el mundo

Fruto, pues, de esta dedicación y de ese interés es esta I Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona, que nace bajo el paraguas protector de la Filmoteca y que se desarrollará en los locales de la avenida de Sarrià entre el lunes 14 y el domingo 20. La programación se divide en tres secciones claramente diferencia-



Afolladume, de la directora alemana Helma Sanders-Brahms.

das: la principal, llamada *Panorama*, incluirá películas dirigidas por mujeres entre 1990 y 1993, con una buena selección de procedencias: desde la chileno-francesa Valeria Sarmiento, cuya *Amèlia López O'Neill* es uno de los platos fuertes del festival, hasta la húngara Márta Mészáros, la alemana Helma Sanders-Brahms o la belga Chantal Ackerman. Es segura, además, la realización de mesas redondas y conferencias que contarán con la presencia de varias de ellas, desde Sarmiento a nuestra Gracia Querejeta, cuya *Una estación de paso* tanto éxito tuvo en Madrid... y aquí está aún por estrenar.

La segunda sección es un monográfico dedicado a cineas-

tas británicas, entre ellas las que componen el colectivo Amber - algunos de cuyos filmes ya se han podido conocer por la macro-retrospectiva que dedica también la Filmoteca estos días al cine británico. Finalmente, un plato fuerte para amantes de la historia: bajo el título genérico de *Memòria*, se esconden algunas obras maestras realizadas por mujeres pioneras en el arte cinematográfico entre 1913 y 1946, casi todas aquí desconocidas. Apuntamos algunas sugerencias: *A House Divided* (1913), de Alice Guy; *La souriante madame Beudet* (1923), de la francesa Germaine Dulac; *Mädchen in Uniform* (1931), de Leontine Sagan; o *El gato montés* (1935), de la catalana Rosario Pi. Por no hablar de los filmes de vanguardia de Maia Deren, una de las más prestigiosas realizadoras de este tipo de filmes en toda la historia del cine. Una cita, pues, para espectadoras/es despiertas/os. Y el augurio de que en un futuro próximo esta Mostra termine asentándose en nuestro depauperado universo filmico.

Imágenes

I. Artículo de **Elvira Altés** en el Nou Diari, anunciando la creación de la MIFMB, 10 de junio de 1993.

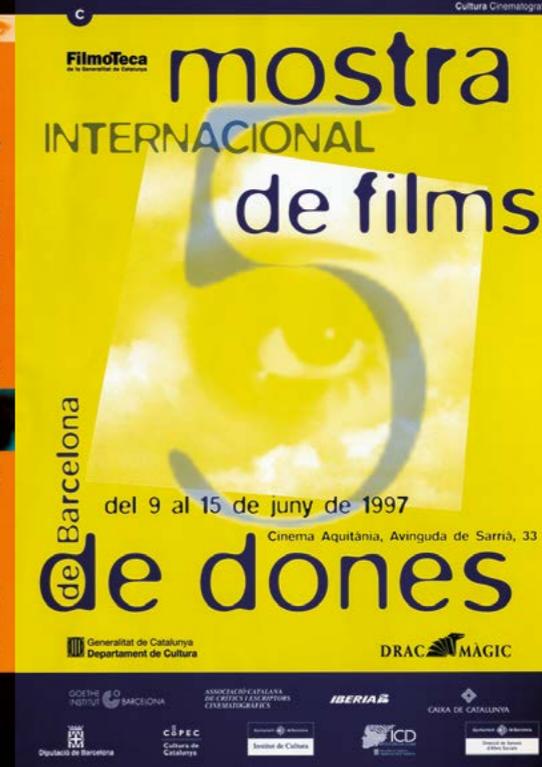
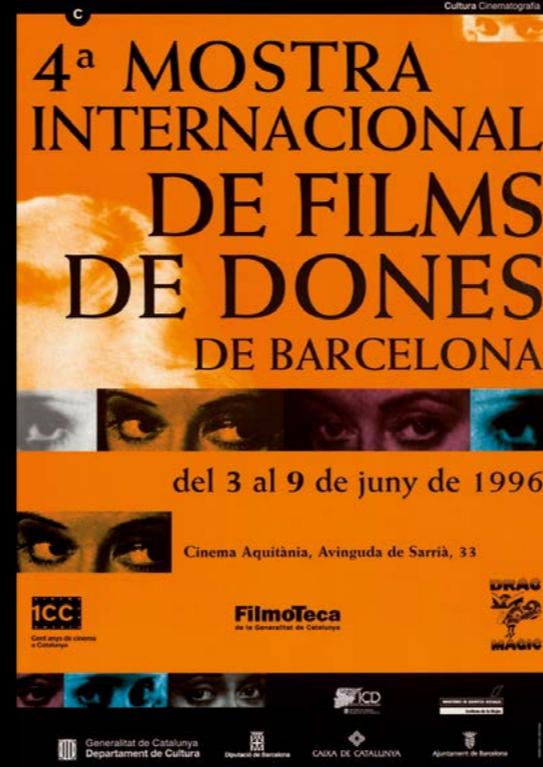
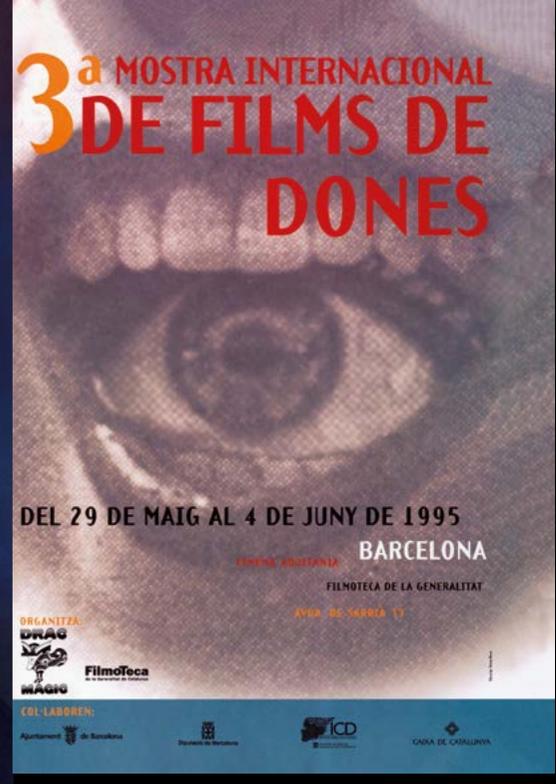
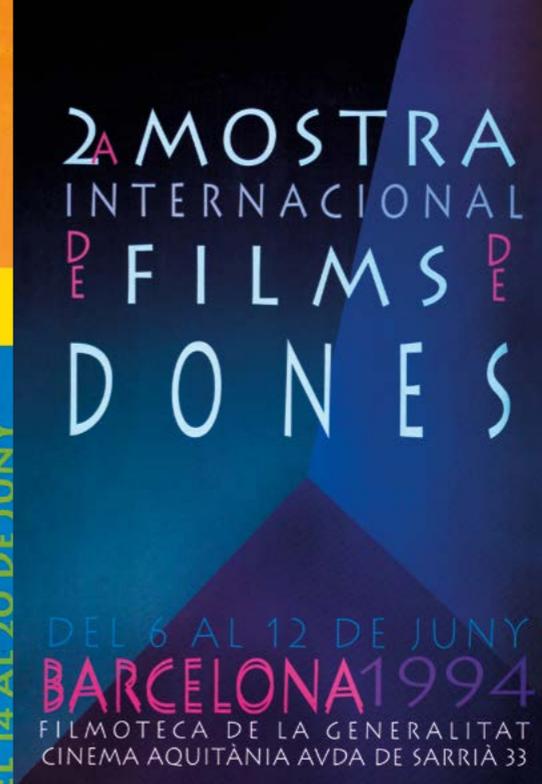
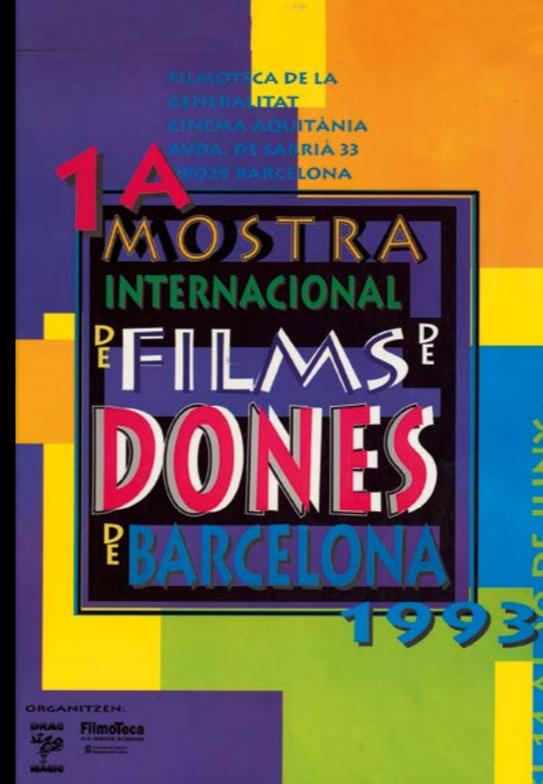
II. Artículo de **Mirito Torreiro** en El País, hablando de la creación de la MIFMB, 11 de junio de 1993.



Imagen
Equipo de la
1ª edición de la
MIFMB: Raquel
Aranda, Marta
Selva, Cristina
Albertí, Anna
Solà, Lourdes
Labara y Araceli
Rilova, 1993.
© Pere Selva.

Carteles

Carteles de todas las ediciones de la MIFMB desde 1993 hasta 2021



Los carteles de la 1ª, la 2ª y la 20ª edición de la MIFMB fueron creación del diseñador gráfico Winfried Bährle.

De la 3ª a la 19ª edición, así como los de la 24ª y la 25ª, fueron obra de la diseñadora Xeixa Rosa.

7 **Mostra Internacional de Films de Dones**
del 7 al 13 de juny 1999
www.mostra.arrakis.es

Filmoteca
DRAC MÀGIC

Cinema Aquitània, Av. de Sarrià 33 • Auditori-SGAE, Pg. de Colom 6

8 **Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona**
del 12 al 18 de juny del 2000

Filmoteca
DRAC MÀGIC

Cinema Aquitània, Avinguda de Sarrià, 33

www.mostra.arrakis.es

Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona
de l'11 al 17 de juny de 2001

Filmoteca
DRAC MÀGIC

Cinema Aquitània, Avinguda de Sarrià, 33

www.mostra.arrakis.es

1 **Mostra Internacional de Films de Dones**
del 10 al 16 de juny de 2002

DRAC MÀGIC

Barcelona - Cinemes VERDI
del 10 al 16 de juny de 2002
www.mostra.arrakis.es

11 **Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona**
del 9 al 15 de juny de 2003

DRAC MÀGIC

Cinemes VERDI PARK
DEL 9 AL 15 DE JUNY DE 2003

ABONAMENT Totes les sessions 40 €

http://mostra.dracmagic.com

12 **Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona**
Del 4 al 10 de juny 2004

Cinemes VERDI PARK
C/ Tàngora 45
Barcelona

http://mostra.dracmagic.com

30€ abonament 10 sessions

13 **Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona**
del 8 al 16 de juny 2005

DRAC MÀGIC

Cinemes VERDI PARK Tàngora, 45
FILMOTECA Cinema Aquitània, Av. de Sarrià, 33

http://mostra.dracmagic.com

14 **Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona**
del 8 al 18 de juny de 2006

Filmoteca de Catalunya
Avinguda de Sarrià, 33, Barcelona

Espai Francesca Bonnemaison
Sant Pere més Baix, 7, Barcelona

www.mostra.dracmagic.com

15 **Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona**
del 8 al 17 de juny de 2007

Filmoteca de Catalunya
Avinguda de Sarrià, 33, Barcelona

Espai Francesca Bonnemaison
Sant Pere més Baix, 7, Barcelona

http://mostra.dracmagic.cat

16 **Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona**
del 6 al 15 de juny 2008

Filmoteca de Catalunya
Avinguda de Sarrià, 33, Barcelona

Espai Francesca Bonnemaison
Sant Pere més Baix, 7, Barcelona

http://mostra.dracmagic.cat

17 **Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona**
del 11 al 21 de juny de 2009

Filmoteca de Catalunya
Avinguda de Sarrià, 33, Barcelona

Espai Francesca Bonnemaison
Sant Pere més Baix, 7, Barcelona

www.mostrafilmsdones.cat

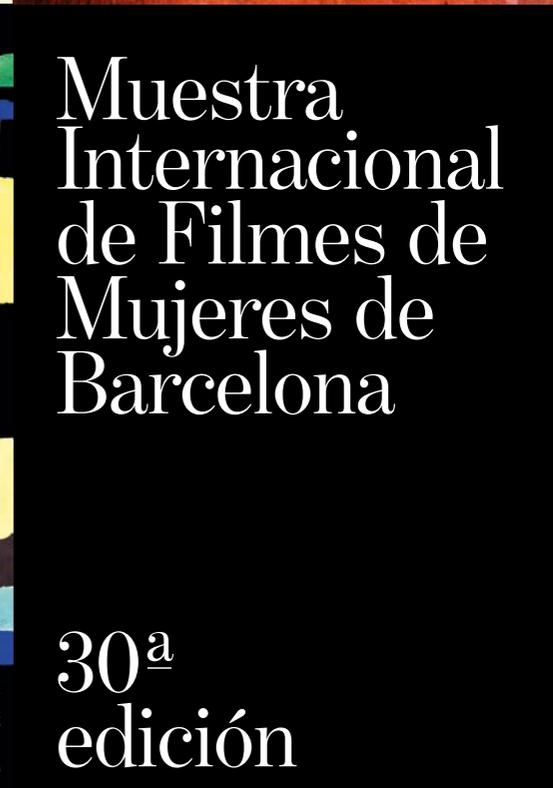
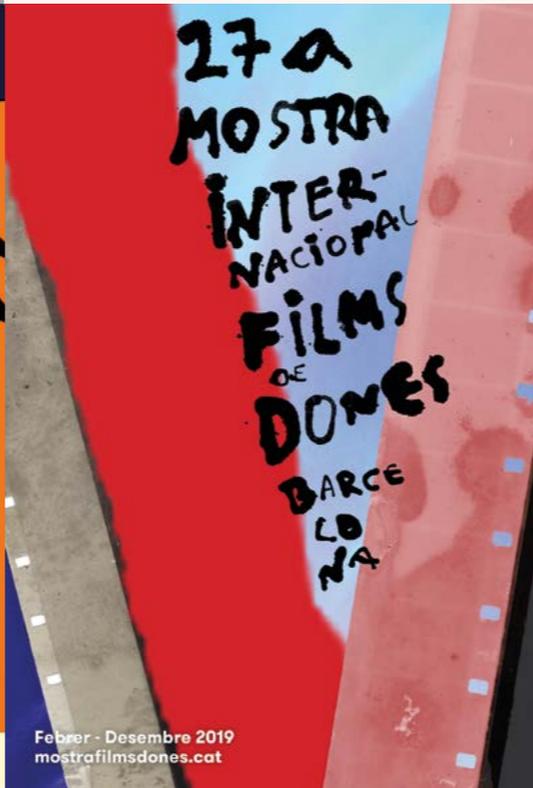
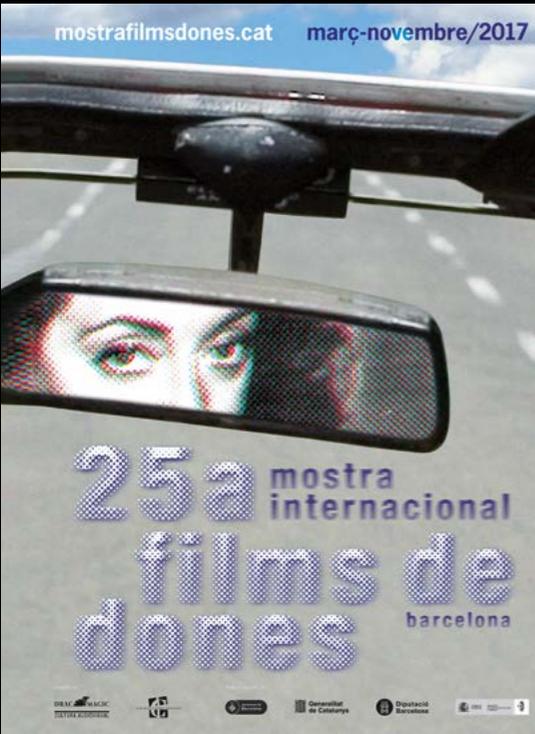
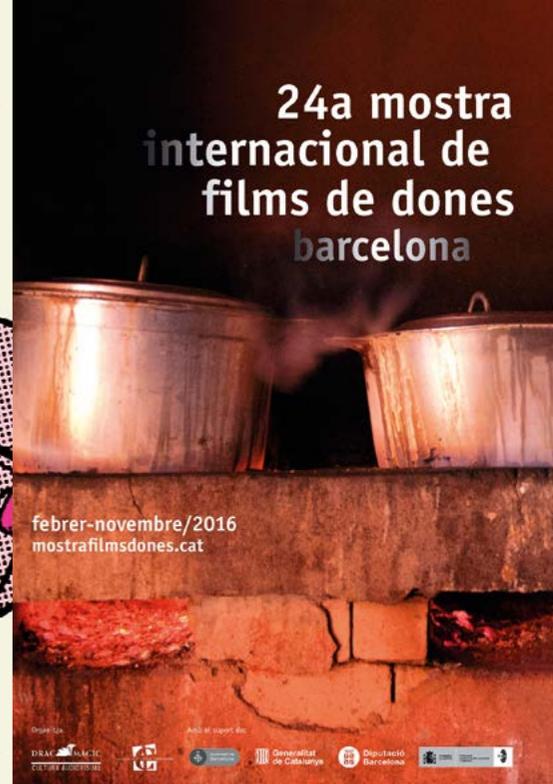
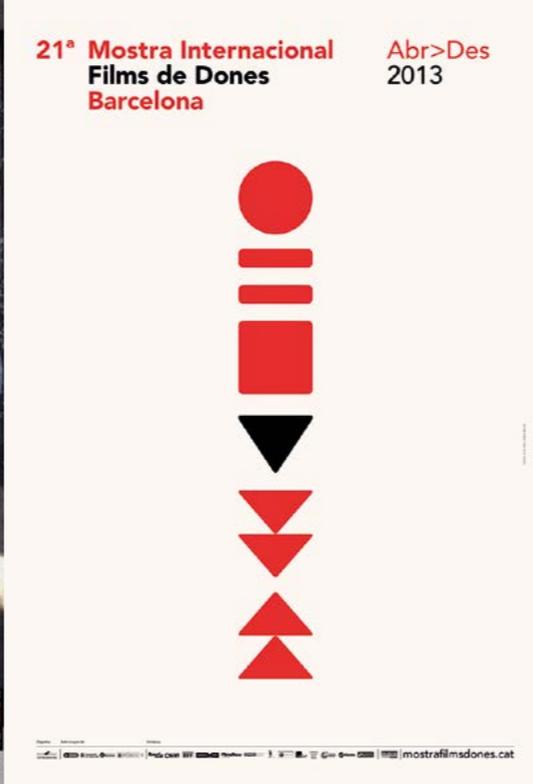
18 **Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona**
del 10 al 20 de juny de 2010 (+5 de juny)

Filmoteca de Catalunya
Avinguda de Sarrià, 33, Barcelona

Espai Francesca Bonnemaison
Sant Pere més Baix, 7, Barcelona

www.mostrafilmsdones.cat

Los carteles de la 3ª a la 19ª edición, así como los de la 24ª y la 25ª, fueron obra de la diseñadora **Xeixa Rosa**.



Los carteles de la 3ª a la 19ª edición, así como los de la 24ª y la 25ª, fueron obra de la diseñadora **Xeixa Rosa**.

Los carteles de la 1ª, la 2ª y la 20ª edición de la MIFMB fueron creación del diseñador gráfico **Winfried Bährle**.

De los carteles de la 21ª, la 22ª y la 23ª edición se encargaron los diseñadores **Javi Jaén** y **Andreu Meixide**.

A partir de la 26ª edición, la autoría de los carteles es de la diseñadora **Martina Manyà**.

En los debates feministas

El conjunto de filmes programados desde 1993 conforman un mapa de creaciones que es el resultado del deseo de explorar, entre el pasado y el presente, las manifestaciones poliédricas del cine hecho por mujeres. Compartir con el público estos descubrimientos, creando contextos de recepción adecuados, para que cada filme genere una interpretación sobre su singularidad, pero que a la vez favorezca la conexión con otros filmes y otras experiencias del pensamiento contemporáneo, ha sido el objetivo de la MIFMB desde el principio.

Con esta perspectiva, se evidencia un claro diálogo entre los filmes y los debates más relevantes de los feminismos y, por lo tanto, la intención de las cineastas de intervenir en estos debates desde la creación cinematográfica. En algunos casos, hasta casi de manera premonitoria. También se observa que la riqueza que aportan estos filmes tiene relación con la innovación y la discusión sobre los modelos cinematográficos hegemónicos que han caracterizado las prácticas de las corrientes relacionadas con los feminismos fílmicos. Es decir, la particularidad de estas aportaciones fílmicas es que señalaron que, para que las experiencias femeninas pudieran ser representadas desde la diferencia que significan, se tuvieron que forzar los lenguajes, las formas cinematográficas y los elementos de construcción audiovisual para dar paso a una subjetividad que no estaba prevista en los modelos cinematográficos de representación tradicionales. En la mayoría de los filmes presentados en los distintos programas de la MIFMB es visible el interés de las cineastas por dar forma a su punto de vista sobre la diversidad de la experiencia femenina y sobre la intersección de esta experiencia con las diversidades relacionadas con la cultura, la clase, la identidad o la etnia, entre otras. En paralelo, en su discurso aparecen con frecuencia reformulaciones específicas de los cánones de la representación: los ejercicios de deconstrucción relacionados con la descosificación y la desfeticización de los cuerpos, la articulación de nuevas formas de enunciar que comportan la hibridación de los géneros cinematográficos, nuevas jerarquías en el uso de los encuadres, la renovación de la noción de parecido y nuevas conjugaciones del tiempo y del espacio cinematográficos.

A modo de itinerario, se presenta una visión panorámica sobre este mapa. Se concreta en la articulación de diez grupos temáticos en los que se muestran los filmes más destacados por su vinculación evidente con los idearios feministas y por su particularidad en relación con las innovaciones formales que se han mencionado. A pesar de eso, ningún filme excluye una posible adscripción a más de uno de los ámbitos temáticos definidos.



Imágenes
(de izquierda a derecha)

I. Alice Guy-Blaché con una cámara de mano Kinora, un artilugio inventado por los hermanos Lumière que funcionaba como un folioscopio. © Anthony Slide y Be Natural Productions.

II. Sufragistas en el cine mudo (2003), de Kay Sloan. Por cortesía de la directora.

Desde sus inicios históricos, el cine ha mostrado interés por el debate y por las intervenciones que las diferentes modalidades del feminismo han expresado, tanto en el campo de las ideas como en el de las acciones concretas. Así, ya existen registros visuales, creados por varios cineastas, de las movilizaciones por el derecho a voto en los primeros años del siglo XX, sobre todo en el mundo anglosajón. Como, por ejemplo, *Sufragistas en el cine mudo* (Suffragettes in the silent cinema, 2003), de Kay Sloan. Es un montaje de filmes de archivo de la época muda en los que conviven filmes de sensibilización a favor del voto femenino con filmes que estaban en contra de este. Otro ejemplo es *¡Haced más ruido! Sufragistas en el cine mudo* (Make more noise! Suffragettes in silent film, 2015), un conjunto de filmes mudos del Archivo Nacional del BFI, de los años entre 1899 y 1917, que fueron compilados por Bryony Dixon. Este montaje documental establece paralelismos y disonancias entre el movimiento sufragista y las formas de las primeras producciones cinematográficas, desde noticiarios a ficciones, que recreaban desde la parodia los posibles “efectos” de los feminismos. Miradas, a menudo atónitas, ante la emergencia de un movimiento que cambiaría el sentido de muchos de los estigmas que recaían sobre las mujeres. La importancia de este filme es que además relaciona estos montajes documentales con pequeñas producciones de ficción, como ejemplo de las primeras construcciones imaginarias. Representaciones que, al fin y al cabo, pretendían exorcizar los miedos a la aparición, en la lucha política, de todo aquello que tenía que ver con las mujeres como sujetos.

Así, la breve pieza de Alice Guy, *Los resultados del feminismo* (Les résultats du féminisme, 1906) es un ejemplo de las consecuencias que tenían estas movilizaciones en la cultura popular y en las formas narrativas. Este filme ridiculiza las situaciones a las que conduce la aplicación de una igualdad en el sentido estricto, pone en evidencia los abusos que provoca el cumplimiento de los mandatos de género en el terreno del acoso sexual, el cuidado de los hijos y del hogar y la doble moral del matrimonio.

Estos dos ejemplos hablan de una tendencia constante en el cine hecho por mujeres, una tendencia visible en el hilo histórico de la programación de la MIFMB, en la que se constata la multiplicidad con la que se ha ido manifestando.

A partir de lo que se conoce como la segunda ola del feminismo —que surgió a finales de los años cincuenta del siglo XX, y que se consolidó a lo largo de los años sesenta— se hace evidente la necesidad de retomar la participación del cine en estas cuestiones.

La gran diferencia es que, a partir de ese momento, las enunciaci-ones tienen a activistas como protagonistas, entre las cuales se encuentran las propias cineastas en la mayoría de los casos. Los ejemplos tienen un alcance y un espectro prolífico y son referenciales para el futuro, tanto para la historia del cine como para los movimientos feministas.

Las raíces del androcentrismo cuestionado

El interés por las aportaciones de creadoras que de alguna forma formaban parte del debate en torno al liderazgo femenino convirtió en relevante su participación en debates de toda índole. Los escenarios televisivos también eran proclives a este tipo de hechos, pero lejos de partir de una actitud reconocedora, más bien intentaban desacreditar su relevancia. En este sentido, existe una pequeña producción rescatada de una entrevista de televisión a Susan Sontag y a Agnès Varda titulada *Agnès Varda y Susan Sontag: Leones y caníbales* (Agnès Varda and Susan Sontag: Lions and cannibals, 1969), dirigida por Merrill Brockway. En este filme se presenta la conversación que tuvieron Varda y Sontag con el crítico de cine Jack Kroll en el marco de la séptima edición del Festival de Cine de Nueva York (1969), en el que habían presentado *Amor leonino* (Lions Love, 1969) y *Dueto para caníbales* (Duett för Kannibaler, 1969), respectivamente, y en el que Kroll se muestra exacerbadamente antifeminista. Durante el transcurso de toda la entrevista, además de mostrar fragmentos de estas proyecciones, se tratan cuestiones filosóficas y de la construcción del discurso cinematográfico, así como otros conceptos de interés contemporáneo, como la percepción de lo grotesco. Se presta especial atención a las preguntas que hace el crítico sobre la libertad creativa y sexual femenina.

Las incómodas preguntas del entrevistador y las respuestas contundentes de las cineastas, de quienes se estaban cuestionando las estrategias fílmicas, permiten intuir hoy en día lo que años después, y de la mano de las mismas directoras y de otras creadoras, se consolidó como una forma de entender la creación fuera de los parámetros de la narrativa convencional androcéntrica. Tanto desde otra focalización temática en la ficción como de nuevas y desacomplejadas formas del registro documental.

El filme *Cuestión de silencio* (De stilte rond Christine M., 1982), de Marleen Gorris, fue un referente en este sentido. El debut de esta cineasta se convirtió instantáneamente en un clásico feminista. Tres mujeres, que no se conocen entre ellas, se ven involucradas en un delito. A lo largo de su procesamiento y de los exámenes psiquiátricos correspondientes, se pone en evidencia el verdadero origen de sus actos como una explosión de una irreprimible intolerancia a la vejación y al abuso de poder. Es un filme en el que no aparece ninguna sonrisa complaciente, sino que muestra estrepitosas e irreverentes carcajadas. Se proyectó muchos años después de su creación, en la cuarta edición de Manifiestos Fílmicos Feministas (2018), coproducida con el CCCB. La programación giraba en torno a la transgresión de la risa femenina. En aquella sesión se destacó la vigencia y la capacidad de conexión del filme con nuevos públicos treinta años después.

En 1992, Kim Longinotto y Claire Hunt dirigieron *La buena esposa de Tokio* (The good wife of Tokyo), un incisivo retrato del clasismo y el machismo de la sociedad nipona, que describe la sorprendente resiliencia de la madre de Kazuko Hohki, que vuelve a Tokio con su grupo de música, Frank Chickens, después de haber vivido en el Reino Unido durante quince años. Es la crónica del reencuentro de Kazuko con sus antiguas amigas, sus cuñadas, su madre y su padre. Sus amigas le explican cómo viven el aislamiento en relación con sus amigos y sus maridos. En cambio, a Kazuko le sorprende la nueva actividad de su madre como líder de una comunidad religiosa que practica terapias bastante pintorescas como, por ejemplo, sesiones diarias de risa, para mejorar la autoestima y el bienestar emocional en un espacio de extramuros de las convenciones subyugadoras.

En la misma dirección a la hora de buscar intersticios en los que se manifieste la oposición a unos modelos excluyentes de la libertad femenina, se sitúa *Comandante Arian: una historia de mujeres, guerra y libertad* (2018) de Alba Sotorra. Movida por el recuerdo de las víctimas de agresión sexual, la comandante Arian lidera una de las Unidades de Protección de la Mujer (YPJ) de la resistencia kurda. Su batallón, formado íntegramente por mujeres, se dirige a la ciudad de Kobane para liberar a su pueblo de las garras del Estado Islámico. A medida que avanza el batallón, la reivindicación del verdadero significado de su lucha va tomando fuerza, quieren exigir la libertad de la próxima generación de mujeres.

Imagen

Comandante Arian:
una historia de mujeres,
guerra y libertad (2018),
de **Alba Sotorra**.
Por cortesía de la directora.





El activismo feminista en Italia

El feminismo en Italia ha explorado con una fenomenal riqueza y con gran diversidad muchas de las aristas que los feminismos han puesto sobre la mesa. Y, junto a otras estrategias de trabajo, ha establecido una estrecha relación con el cine, que permite encontrar un escenario privilegiado para documentar sus actividades y expresar sus diferentes enunciaciones. El trabajo de Liliana Cavani en *La mujer en la Resistencia* (*La donna nella Resistenza*, 1965) es un ejemplo de esto. Más adelante, en el apartado “Tiempo, historia y memoria”, se habla de este filme. Es un testimonio de la autoexigencia y del compromiso de dar voz a las mujeres, totalmente invisibilizadas, que fueron las responsables de los diferentes momentos clave de la resistencia del pueblo italiano contra el fascismo. Un rescate testimonial claramente orientado a reescribir los parámetros historiográficos que han sido hegemónicos en los relatos sobre la participación y la relevancia de las mujeres en episodios determinantes de la historia.

En la línea de registrar los avatares de las acciones que fueron llevadas a cabo por este movimiento feminista, cabe destacar el filme *El adjetivo mujer* (*L'aggettivo donna*, 1971), del Collettivo Femminista Cinema-Roma. Que ha sido definido como el primer filme italiano declaradamente feminista. Es una creación militante dedicada a las mujeres y sobre las mujeres. El filme expone la cotidianidad politizada de diferentes mujeres que tanto trabajan en casa como ocupan fábricas en defensa de sus derechos laborales, que practican abortos clandestinos y que denuncian la educación patriarcal entre primeros planos de penes de estatuas romanas y citas misóginas de los grandes filósofos. El mismo colectivo realizó otra producción, *La lucha no ha terminado* (*La lotta non è finita*, 1973), de Annabella Miscuglio (Collettivo Femminista di Cinema), con el objetivo de atestiguar los momentos de lucha, reflexión y debate del movimiento feminista durante los años setenta. El filme subraya cuestiones del movimiento feminista como la liberación sexual, el aborto, la violencia y el trabajo, que se alternan con imágenes de las manifestaciones de 1972 y de 1973.

Con la misma intención de documentar los proyectos de intervención feminista, se produce *Escuela sin fin* (*Scuola senza fine*, 1983), de Adriana Monti, que recoge el proyecto de los llamados cursos de formación de 150 horas que se llevaron a cabo en Italia entre 1974 y

Imagen

Chicas-La vida tiembla (2009), de Paola Sangiovanni. Por cortesía de la directora.

1982. Inicialmente iban dirigidos a los trabajadores de las fábricas, a los campesinos y posteriormente se amplió la oferta a los pensionistas y a las amas de casa. *Escuela sin fin* parte como un experimento pedagógico, en el marco de unas clases impartidas a un grupo de amas de casa, a partir de la colaboración entre la realizadora, las estudiantes y su profesora, Lea Meandri. El filme se adentra en las relaciones de complicidad que se establecen entre las mujeres, los debates sobre cómo son representadas y cómo les gustaría ser representadas. En definitiva, cómo el curso se convirtió en un espacio de autoconocimiento y resignificación de los valores que dan sentido a sus vidas.



Imagen
También queremos las rosas (2007), de **Alina Marazzi**.
Por cortesía de la directora y de Mir Cinematográfica.

Dos filmes posteriores, *También queremos las rosas* (Vogliamo anche le rose, 2007) de Alina Marazzi, y *Chicas-La vida tiembla* (Ragazze-La vita tiembla, 2009), de Paola Sangiovanni, ofrecerán nuevas revisiones del papel del movimiento feminista en Italia décadas después. Desde el convencimiento de que ninguna batalla puede darse por ganada, Alina Marazzi retrata la Italia de los años sesenta y setenta a través de los profundos cambios que supusieron la revolución sexual y el movimiento feminista. A partir de los diarios de Anita, de Teresa y de Valentina, tres mujeres de diferentes regiones del país, se cuestiona la diferencia entre el pasado y el presente, tantas veces afirmada de forma concluyente. Se constata, sin victimismo, la pervivencia del modelo patriarcal y la debilidad de muchas de las conquistas que se consiguieron. El material que utilizó la directora procedía de varias fuentes y se estructura como un mosaico de imágenes y de sonidos que reconstruyen la edad de oro del feminismo en Italia y de las luchas por la reforma del derecho de familia desde una perspectiva muy personal, crítica e irónica, sin caer en el tremendismo ni en la nostalgia.

Por otro lado, en *Chicas-La vida tiembla*, Sangiovanni configura una producción centrada en la memoria de las luchas feministas en Italia, desde los inicios del movimiento, que surgió a finales de 1960, hasta los cambios que se produjeron a lo largo de la década de los setenta. Cuatro mujeres relatan sus experiencias personales y su participación en las distintas organizaciones y los distintos colectivos de mujeres que reivindicaron el derecho al propio cuerpo y a la propia identidad. Sus declaraciones se integran en las imágenes de archivo, que muestran la amplitud de las transformaciones que las mujeres propiciaron cuando salieron a la calle para reclamar sus derechos. La vida tembló realmente cuando se cuestionaron los cimientos de las instituciones que regulaban el destino de las mujeres. Una generación entera de mujeres vivió esta efervescencia del cambio que en aquellos momentos dejaba de ser una utopía para convertirse en una esperanza compartida. La visión subjetiva de las protagonistas actúa como contrapunto de la crónica de los hechos y abre una serie de interrogantes sobre la situación actual de las mujeres. Este documental trata sobre la posibilidad de transformar la memoria personal en relato histórico y muestra la necesidad de transmitir esta experiencia a las nuevas generaciones para poder determinar los problemas del presente.

En Italia, la existencia de un movimiento feminista autónomo definido como un feminismo de la diferencia es, por otro lado, objeto de reflexión en el filme *Boca arriba* (Sottosopra, 2001), de Gabriele Schärer. El milenio se acaba y, con él, también llega el final del patriarcado. Esta es la idea de fondo de este filme documental. La teóloga Marga Bührig, la enfermera Heidi Ensner, la filósofa Luisa Muraro y la sindicalista Christiane Brunner, mujeres de generaciones diferentes y que aparentemente no tienen nada en común, explican lo que ha cambiado de sus vidas a raíz de su compromiso con el movimiento feminista, con un registro que claramente se inclina hacia la poética.

Imagen
Escuela sin fin (1983), de **Adriana Monti**.
Por cortesía de la directora.



¡A Francia, alzadas!

Francia ofreció, al conjunto de las feministas, un liderazgo indiscutible en el plano de la teoría política, acompañado por la creación de una serie de dispositivos plenamente vinculados a un activismo político en el terreno de la producción cultural para impulsar de esta manera la creación de editoriales, de publicaciones periódicas y de producciones audiovisuales.

Cabe destacar como un ejemplo revelador de esta estrategia el papel esencial que, a mediados de los años setenta, tuvo el grupo de Les Insoumuses, del que formaban parte Delphine Seyrig (1932-1990), Carole Roussopoulos (1945-2009) y Ioana Wieder (1932). Entre sus producciones, de las que se habla ampliamente en este libro, destacan *Maso y Miso van en barco* (*Maso et Miso vont en bateau*, 1976), *SCUM, Manifiesto de la Organización para el Exterminio del Hombre* (*SCUM Manifiesto*, 1976) y, finalmente, una producción dirigida por Carole Roussopoulos, *¡Alcémonos! Una historia del movimiento de liberación de las mujeres 1970-1980* (*Débout! Une histoire du mouvement de libération des femmes 1970-1980*, 1999).

La primera producción es la respuesta a una entrevista que Bernard Pivot hizo a Françoise Giroud, secretaria de Estado para la Condición de la Mujer en Francia, en un programa de televisión que se titulaba *Un día más y el año de las mujeres, ¡uf!, ya se acaba* (*Encore un jour et l'année de la femme, ouf! c'est fini*, 1975). Ante el cinismo del entrevistador, la respuesta de Les Insoumuses fue este filme, que ya se ha convertido en una especie de manifiesto en el que a partir de giros cómicos y humorísticos hackean el programa de Pivot.

Otro ejemplo de videoactivismo es *SCUM, Manifiesto de la Organización para el Exterminio de los Hombres*, en el que Delphine Seyrig, libro en mano, dicta impertérrita las palabras de Valerie Solanas a Carole Roussopoulos mientras la cineasta las escribe a máquina. La televisión de fondo muestra unas imágenes de guerra que se emiten en el noticiario del día.

Por otro lado, *¡Alcémonos! Una historia del movimiento de liberación de las mujeres 1970-1980* propone una relectura de los inicios y de la consolidación del movimiento feminista en Francia. Un movimiento que, según su directora, en vez de ser reconocido por su capacidad transformadora era, a menudo, objeto de parodia en los medios de comunicación, ignorado y poco reivindicado. Y sus protagonistas, estas militantes de los años setenta, pasaron de la caricatura inicial al olvido. Enfrentándose a este olvido, la cineasta crea un ejercicio de recuerdo y de memoria a partir de la intersección de los

Cuando se reconstruyen pasados colectivos, historias colectivas, a menudo las mujeres quedan en el olvido. Hay una larguísima tradición de creadoras culturales. Se tiene que poner de relieve, cuando hablemos del pasado, esta contribución vital para el desarrollo del país. Esta línea de genealogía feminista se debe de mantener. Si no, siempre estaremos empezando de cero y eso no es cierto, hay una línea de continuidad larguísima.

Isabel Segura
historiadora y escritora
(entrevista "50 años de Drac Màgic")

materiales de la época y del testimonio directo y actual de algunas de las protagonistas que, en una serie de entrevistas, explican y valoran las experiencias de aquellos años, contrastándolas con su presente. El filme maneja con inteligencia, audacia y humor esta visita a los primeros pasos del movimiento feminista, a sus debates sobre la igualdad, la sexualidad heterosexual y homosexual, a la política y a la identidad, que significaron un nexo entre el movimiento sufragista y la lucha de las nuevas generaciones.

El filme *Soraya, Nadjet y las demás* (Soraya, Nadjet et les autres, 2004), de Béatrice Vernhes, representa un punto de inflexión con respecto a los materiales producidos en la década de los setenta. Se orienta a recoger los hechos de principios del siglo XXI, en los que la interseccionalidad de clase, de cultura y de identidad sexual irrumpen en los debates y en las movilizaciones desde distintos escenarios. La película se sitúa en el mes de enero de 2001, cuando 250 mujeres jóvenes de los barrios periféricos de las grandes ciudades francesas se reunieron en la Sorbona para denunciar la situación de discriminación y violencia que sufrían. Después de este encuentro, este movimiento no paró de crecer y alcanzó su punto álgido en la manifestación del 8 de marzo de 2003 en París, bajo el lema de “Ni putas, ni sumisas”. Este movimiento conjuga una lectura a varios niveles diferentes: el feminismo, la historia de la inmigración, las tradiciones y la globalización, entre otros. Mezcla imágenes actuales con imágenes de las reuniones feministas de los años setenta y reivindica volver a los inicios del feminismo para poner en crisis la pretendida igualdad de las mujeres en la sociedad actual.



Imagen

Maso y Miso van en barco (1976), de **Carole Roussopoulos, Ioana Wieder, Delphine Seyrig, Nadja Ringart - Les Insoumuses**. Por cortesía del Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir.

Honorando a Simone de Beauvoir

En el campo del feminismo fílmico, merecen un capítulo aparte el conjunto de producciones que se han llevado a cabo en relación con el legado de una de sus pensadoras más relevantes, Simone de Beauvoir (1908-1986). Desde varios escenarios fílmicos, su figura ha estado presente como hilo conductor de un feminismo pionero en sus formulaciones antiesencialistas con respecto al significado de ser o de sentirse mujer. Entrevistas, homenajes, impresiones y recuerdos de la magnitud de sus aportaciones han constituido un acercamiento plural y diverso a su obra que queda reflejado en sucesivas aproximaciones a su figura.

En *Dossier Simone de Beauvoir* (Dossier Simone de Beauvoir, 1967), de Max Cacopardo, Madeleine Gobeil y Claude Lanzmann entrevistan a la pensadora en su apartamento. Beauvoir habla de sus recuerdos, de su compromiso político, de la guerra de Argelia y de feminismo. Tuvo una estrecha relación con Lanzmann entre 1952 y 1959. Su amistad y su colaboración se prolongó hasta el final de su vida. Un año antes de morir, en 1985, escribió el prefacio del filme de Lanzmann, *El Holocausto* (Shoah, 1985).

Hay dos filmes que se convertirán en sentidos homenajes a la pensadora francesa poco después de su muerte. Por un lado, *Homenaje de Kate Millett a Simone de Beauvoir* (Hommage de Kate Millett à Simone de Beauvoir, 1986), de Anne Faisandier. La película condensa las impresiones de Kate Millett sobre las imágenes de las exequias de Simone de Beauvoir. Millett evoca el intenso y a veces controvertido vínculo que mantuvo con el pensamiento de la escritora francesa.

Por otro lado, el filme *Para el recuerdo* (Pour mémoire, 1987), de Delphine Seyrig. Un año después de la muerte de Simone de Beauvoir, Seyrig quiso hacer un homenaje en su memoria y recopiló el testimonio de todas las mujeres y de las organizaciones feministas que fueron a su sepelio.

Finalmente, cabe mencionar *Simone de Beauvoir, una feminista* (Simone de Beauvoir, une féministe, 2006), de Delphine Camolli, la creación más reciente de las obras proyectadas en el marco de la MIFMB. El filme construye una propuesta posicionada en un plano más analítico a partir de archivos audiovisuales y fotográficos para elaborar un retrato respetuoso y, al mismo tiempo, crítico de Simone de Beauvoir como una feminista activa y comprometida. También sitúa sin tapujos el hecho que, a pesar de su papel clave en la configuración conceptual de muchos de los parámetros del pensamiento feminista, sus vinculaciones con el movimiento fueron complejas y no estuvieron exentas de contradicciones.

A nuestro alrededor

La documentación audiovisual relativa a las actividades de los grupos feministas de Cataluña y del resto del Estado español durante los años sesenta, setenta, ochenta y noventa está descabalada. Ha sido con posterioridad que jóvenes cineastas se han encargado de documentar estas épocas con reconstrucciones documentales, a partir de varias fotografías que estaban guardadas en archivos particulares, y con entrevistas a sus protagonistas.

Uno de los primeros trabajos documentales fue *La cuadratura del círculo. Historia del Bloque Feminista de Tarragona* (La quadratura del cercle. Història del Bloc Feminista de Tarragona, 2005), del colectivo Les filles de Lilith. Este filme combina imágenes de archivo y entrevistas y es una crónica de los hechos más significativos de las luchas feministas de los años setenta en Tarragona y, por extensión, de toda Cataluña. A partir de la intersección de materiales de la época y del testimonio directo y actual de algunas de las protagonistas —que pertenecían y que eran fundadoras del Bloque Feminista de Tarragona y que explican y valoran sus experiencias a lo largo de aquellos años contrastándolas con el presente— se rescata un fragmento de la historia del feminismo de nuestro país.

En la misma dirección y en el marco del proyecto de creación documental vinculado a La Bonne - Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison, se produjo *Y muchas otras mujeres* (I moltes altres dones, 2007), de Sonia Trigo, Begoña Montalbán, María Romero, Ana Nahxeli Beas, Andrea Corachán y Marta Muñoz. Su trabajo significa la recuperación testimonial de la experiencia del bar-biblioteca LaSal y su trascendencia en la lucha de las mujeres en la ciudad de Barcelona. Había abierto en 1977, estaba ubicado en el barrio chino de la ciudad y fue el primer bar feminista de España.

Imagen

La Bonne (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison): la cineasta **Susana Koska** en la 18ª edición de la MIFMB, 2010.



Imagen

Y muchas otras mujeres (2007), de **Sonia Trigo, Begoña Montalbán, María Romero, Ana Nahxeli Beas, Andrea Corachán y Marta Muñoz**. Por cortesía de La Bonne (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison).

Capítulo 2

→ I. El hacer colectivo

la sal de las mujeres.



*Esa serie de pioneras
que (la Muestra) trajo a España,
un montón de cineastas de vanguardia,
un trabajo de divulgación que ningún
otro festival estaba haciendo.
Me parece un trabajo heroico y militante
sobrevivir todos estos años, porque
el contexto de recepción o de interés
no era el mismo que hay ahora.*

Elena Oroz
crítica cinematográfica
y profesora universitaria
(entrevista "50 años
de Drac Màgic")

Vindicación (2010), de Susana Koska, significa otra restitución de la memoria del feminismo territorialmente más cercano. Se trata de un documental que recupera testimonios del movimiento feminista en el Estado español durante la transición, centrado principalmente en torno a la revista *Vindicación feminista* (1976-1979).

Probablemente, una de las cineastas que más hizo por la documentación visual del movimiento feminista fue Cecilia Barriga que, con *Granada 30 años después: 5 000 feminismos más* (2010), documentó uno de los momentos de inflexión de las movilizaciones feministas, de diciembre de 2009, cuando se celebraron en Granada las Jornadas Feministas Estatales. Cecilia Barriga asume el encargo de la Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas de hacer un documental de las jornadas para grabar el encuentro y hacer un poco de memoria histórica.



Imagen: *Las resilientes* (2019), de **Cristina Madrid**.

Nuevos espacios de intervención y expresión feminista

Finalmente, cabe mencionar dos documentos en los que los feminismos se expresan a partir de propuestas que significan un salto notorio por encima de todas las convenciones de género, de edad, de etnia y de clase. Desde escenarios vinculados a la acción política, pero también a las artes y a la expresión en distintos lenguajes: *Las resilientes* (Les resilients, 2019), de Cristina Madrid, y *Espero tu (re)vuelta* (Espero tua (re)volta, 2019), de Eliza Capai.

Las resilientes, de Cristina Madrid, construye, a través de bandas formadas mayoritariamente por mujeres, un retrato de todas aquellas que forman parte de la renovación de la escena musical catalana: el folk de Roba Estesa, el hip-hop de Tribade, el soul de The Sey Sisters y el jazz electrónico de Clara Peya. El filme busca descubrir estos nuevos brotes culturales que dan respuesta a la ausencia histórica de mujeres en los escenarios. La nueva música que brota como las flores después de un incendio.

Eliza Capai ofrece un retrato polifónico del movimiento de protesta que ocupó los colegios de Sao Paulo, en Brasil, para pedir una educación pública a partir de un ejercicio de escucha activa y da voz a sus protagonistas. Es un documental hecho desde la lucha, y no sobre la lucha.

II. Pensar en la representación

Cuando vi Antonia's Line recuerdo lo mucho que me impresionó cómo se resolvía la situación de violencia sexual. Y pensé: Hay otra manera de verlo, y junto a esta otra manera de verlo, también hay otra manera de solucionarlo.

Beatriu Masià
fundadora y responsable de Tamaia
(entrevista "50 años de Drac Màgic")

Desde la práctica artística, el feminismo reconoce que para darle la vuelta al sistema también se tienen que cambiar los lenguajes. Esta es la manera más efectiva y eficiente para que los cambios de paradigma promovidos por las diferentes olas del feminismo impregnen y modifiquen las estructuras simbólicas y los modelos mentales, porque las prácticas artísticas y comunicativas están en la base de la reproducción de las ideologías hegemónicas. La necesidad de operar transformaciones en el cuerpo de los lenguajes ha sido asumida también por muchas cineastas que, con más o menos radicalismo, se han encarado a las formalidades y a las normativas para buscar innovaciones formales que permitan la renovación de los imaginarios. Esta reflexión aparece en muchos de los filmes de estas cineastas y presentan puestas en escena transgresoras y sorprendentes que dan forma a un nuevo mapa en el terreno de la creación cinematográfica. Si bien el posicionamiento crítico hacia los lenguajes instaurados está presente de una manera u otra en los filmes que se citan a lo largo de este capítulo, sobre todo en el caso de las cineastas referentes, a continuación se comentan aquellos filmes que por su singularidad o por su ejemplaridad merecen una atención especial.

Imagen

Casa Elizalde:
Marie Mandy,
directora de
Filmar el deseo,
un viaje a través del
cine de mujeres,
y la intérprete
Núria Pujol,
en la 9ª edición de
la MIFMB, 2001.
© Pere Selva.



El deseo en el foco

En el 2000, Marie Mandy se interesa por descubrir qué retos formales asumen algunas directoras a la hora de plantearse sus filmes y, en especial, cómo se proponen dar forma al deseo femenino. Su filme *Filmar el deseo, un viaje a través del cine de las mujeres* (Filmer le désir, voyage à travers le cinéma des femmes, 2000) hace evidente que, para muchas cineastas, su posicionamiento ético parte de una crítica previa a las normativas hegemónicas propias de la institución cinematográfica industrial. Las cineastas entrevistadas en el documental exponen sus consideraciones y la película muestra ejemplos muy explícitos de escenas en las que se encarnan sus intenciones. Los filmes que se citan a continuación surgen también de esta voluntad de hacer un viaje a las raíces de la representación para construir nuevas formas expresivas inclusivas y acogedoras de los sujetos mujer, anteriormente desplazados o invisibilizados.



Imagen

La imagen de Dorian Gray en la prensa amarilla (1984), de **Ulrike Ottinger**.
 Por cortesía de los titulares de los derechos.
 © Ulrike Ottinger.

Por el camino de las reinterpretaciones

Ulrike Ottinger, en *La imagen de Dorian Gray en la prensa amarilla* (Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse, 1984), propone un juego de dualidades y correspondencias relacionado con las identidades sexuales de los personajes en una reinterpretación del mito del doctor Mabuse y de Dorian Gray. Ottinger rechaza los códigos sociales y cinematográficos establecidos y transforma, a la manera de Mabuse, cualquier forma de identidad. Subvierte los patrones hegemónicos y cualquier forma de categorización haciendo que mujeres encarnen a los personajes masculinos. Como es el caso de Delphine Seyrig, una modelo destacada de los años sesenta y una actriz emblemática del cine feminista, que se convierte en el joven Dorian Gray. También hizo que un mismo actor o una misma actriz interpretara a más de un personaje, de manera que muchas veces no fijaba la identidad sexual de estos personajes de forma definitiva. Ottinger crea unas imágenes complejas y sutiles, capaces de provocar emociones contradictorias y despertar, al mismo tiempo, el extrañamiento y el reconocimiento de los espectadores y de las espectadoras. Nunca podremos mantenernos indiferentes frente a sus propuestas. Siempre sorprenden sus imágenes, que se mueven y hacen girar la rueda de las significaciones aprendidas.

En el terreno de la reflexión sobre el mismo medio desde el tratamiento ensayístico, a continuación se mencionan varios filmes que se centran en este tema.

Imago mundi (2007), filme-ensayo de Lisl Ponger que propone una nueva organización de los signos que construyeron la visión del siglo XVII a partir de la naturaleza muerta y que relaciona la crítica simbólica de las estructuras de poder religiosas y seculares de la época con las del mundo poscolonial, neoliberal y globalizado del presente. Plantea un paralelismo entre las formas de representación y el discurso cultural con el objetivo de releer de la misma manera la representación de la política y la política de la representación. A través de un itinerario que atraviesa diferentes estratos simbólicos, distintos procesos de trabajo y varias formas artísticas procedentes del cine, de la fotografía, de la danza, del teatro, de la música y de la literatura, el filme desvela los parámetros normativos que dan forma a la "invisible jaula cultural" en la que invertimos la mayor parte de nuestro tiempo. Situado en la interacción entre el debate político, las formas del arte y los niveles de significado, el filme se convierte en un texto que se puede leer como parte de un discurso sobre el activismo político del arte.

Por otro lado, *Encantadora Andrea* (Lovely Andrea, 2007), de Hito Steyerl, muestra la investigación iniciada por la cineasta en su filme *Noviembre* (November, 2004) sobre las nuevas formas que las tecnologías de la información imprimen en la construcción de símbolos y de iconos sexuales. El filme parte de la búsqueda de una fotografía que fue tomada en Tokio en torno al año 1987, que muestra a la artista Hito Steyerl atada y medio desnuda. Una imagen de esclavitud al estilo Nawashibari, caracterizado por mujeres atadas con una cuerda y suspendidas en el aire. Esta representación cultural se desarrolló en las artes marciales a través del Hojōjutsu, que utiliza una cuerda para capturar, transportar y torturar a criminales. Un acto estético que adquirió una dimensión erótica a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX. Actualmente, este tipo de representaciones están presentes de forma habitual en el género pornográfico de Japón. En *Encantadora Andrea*, "la cuerda para tener a alguien en cautividad al estilo japonés" se transforma en una metáfora universal que enfatiza cómo las imágenes producen realidades que evidencian relaciones de poder. La búsqueda de Steyerl de su propia imagen en cautividad es un *tour de force* de analogías y de correspondencias en las que el mundo aparece en toda su complejidad y su interconexión.

Imago mundi y *Encantadora Andrea* formaron parte de la sección Etnografías experimentales. Narrativas de género y tecnologías globalizadas. Esta sección fue programada por Virginia Villaplana y Montse Romani en la 16ª edición de la MIFMB.

El factor colectivo

Las alternativas fílmicas feministas no incluyen solo la creatividad personal de las cineastas, sino que también se refieren a las condiciones de producción y de distribución, además de las tecnológicas. Los posicionamientos en relación con estas estructuras han aparecido como resultado de impulsos y de compromisos colectivos. Este es el caso de los ejemplos que se comentan a continuación, en la sección *Real TV. (Contra)representaciones mediáticas desde los feminismos*, también programada por Virginia Villaplana, María Ruido y Montserrat Romaní, para la 12ª edición de la MIFMB.

Lo dejaba escrito, nos destruirá. Entrevista a Clara G. Sopht (Have script, will destroy. Interview with Clara G. Sopht, 2000), un proyecto de Cornelia Sollfrank. El filme presenta una entrevista a Clara G. Sopht, una activista y hacker muy influyente en el contexto de la época. Sopht aceptó hacer la entrevista con la condición de que el material se editara para preservar su anonimato. Rechazó contestar a casi todas las preguntas personales. Solo dijo que fue educada en Bélgica por sus padres norteamericanos y que en aquel momento vivía en el área de la Bahía de San Francisco, donde trabajaba como programadora y administradora de sistemas.

Videocartas de mujeres. Mensajes sobre la guerra y la globalización (Women videoletters. A second text on war and globalization, 2004) es un proyecto colectivo que recopila vídeos cortos o “cartas” que enviaron activistas, realizadoras y artistas de varios países como reacción a las consecuencias bélicas después de los atentados del 11 de Septiembre de 2001 —la guerra de Afganistán y la de Irak— y a las medidas de control racistas impuestas en Alemania y EUA. *Videocartas de mujeres. Mensajes sobre la guerra y la globalización* quiere hacer visibles los efectos de la guerra sobre las jerarquías de género o sobre las normas heterosexuales y cómo estas jerarquías pueden llegar a ser la base de la misma guerra. El filme incluye declaraciones de mujeres de EUA y de Irak, de Israel, de los Países Bajos, de Argentina, de Chiapas, de Palestina, de Pakistán, de Turquía, de Uruguay y de Alemania.

Venganza en Tampa (Avenge Tampa, 1994) es un programa de Dyke TV en el que Dee Deberry, activista queer y seropositiva que vivía en Tampa, Florida, explica cómo su casa fue objeto de un incendio provocado por un grupo de fanáticos. Muestra cómo comunidades de activistas queer de todo el país se dirigen a Tampa y organizan ac-

ciones públicas de apoyo. Paralelamente, la activista de Nueva York Phyllis Lutsky describe el proceso de organización que acompaña a estas acciones. Dyke TV nació en 1991 en Nueva York y fue la primera televisión por cable creada y gestionada por activistas queer.

Encerrados fuera (Fenced out, 2001), producida por Paper Tiger Television, muestra el proceso para recuperar el embarcadero de St. Christopher, uno de los pocos sitios de Nueva York frecuentados por jóvenes negros, personas en riesgo de exclusión, personas sin hogar y colectivos LGTBI+. Entre el año 2000 y el 2001, se colocaron barreras para construir un parque nuevo con la finalidad de desalojar a la población que vivía en la zona. Frente al aumento del control policial y a la amenaza que suponía perder este espacio público, un grupo de jóvenes hizo este documental, que incluye una serie de entrevistas a todos aquellos que habitualmente frecuentaban el lugar y en el que expresan todo lo que significaba para ellos. También entrevistaron a antiguas activistas LGTBI+ para profundizar en la historia local y hablar de su conexión con el movimiento de liberación gay de los años sesenta.

Contra el imperio (Resisting the empire, 2003), de Paper Tiger Television, es un documento que fue concebido como una herramienta crítica a los medios de comunicación que cubrieron la guerra del Golfo con el testimonio de diferentes grupos activistas como DRUM, Peace Williamsburg, The Green Party, Corporate Lawyers Against the War, Fairness and Accuracy in Reporting, Colombia Social Justice, Labor Against the War, Riot Grrrl NYC, Nodutdol, High School Students, A Long Island Resident y Father of 4, entre otros. Al mismo tiempo, el documental revisa la historia militar de EUA en relación con su política exterior y la difusión sobre los movimientos de resistencia contra la guerra en los medios de comunicación. También propone algunas instrucciones sobre cómo participar en acciones activistas a favor de la paz en las comunidades.

El último documental de este programa, *Nueva York: La televisión de la gente* (2001), de Alicia Reginato, estaba dedicado a las experiencias de la televisión de acceso público en Nueva York, en particular a las de Paper Tiger Television, IMC, Deep Dish TV y Manhattan Neighborhood Network.

Transversales en el tiempo

El interés por abordar desde distintas perspectivas las reconfiguraciones audiovisuales del feminismo sigue presente en producciones más próximas presentadas también en las últimas ediciones de la MIFMB, como es el caso de los filmes de María Ruido. El eje vertebrador de la obra de esta cineasta es la reflexión sobre los lenguajes y, muy a menudo, los aspectos vinculados a la memoria de las imágenes. En *Lo que no puede ser visto debe ser mostrado* (2010) construye un discurso sobre la memoria de la transición a partir de ciertas producciones del cine militante, que contradicen a las imágenes oficiales con las que se ha elaborado nuestra memoria del final del franquismo y del inicio de la democracia. Su aproximación no se basa en la verdad del testimonio grabado, sino en la constatación de la falta de imágenes sobre determinados hechos o problemáticas. María Ruido basa su trabajo en mostrar lo que no puede ser visto y que, por lo tanto, no está presente en la representación que se ha transmitido como la oficial y sobre la que se ha construido nuestra memoria colectiva. De esta forma, se enfrenta al engaño y a los olvidos impuestos por las narrativas del poder.

También con una actitud desafiante, Carolina Rimini y Gustavo Galuppo elaboran *Binaria* (2016), un ejercicio de investigación audiovisual, con la superposición de textos y un off sonoro explícito que contiene buena parte de los debates que los feminismos han encarado a partir de la refundación del modelo patriarcal. Es un manifiesto que se atreve a fusionar la corrección académica con filigranas estéticas y discursivas cargadas de un espíritu kitsch que surge del trato irreverente de las imágenes de archivo.

Sobre el papel testimonial de las imágenes y de la capacidad liberadora del relato memorialístico, la portuguesa Susana de Sousa Dias elabora el documental *48* (2014) a partir de fotografías de las detenidas por la policía de la dictadura, es decir, a partir de imágenes producidas por el propio régimen. Su filme se convierte de esta manera en una radiografía de los cuarenta y ocho años de dictadura de António de Oliveira Salazar, la más larga del siglo XX, a través del relato oral de algunas de sus víctimas. Y como único apoyo visual, las fotografías de sus fichas policiales. Un posicionamiento estético de una osada valentía en un filme lleno de elocuencia y de significado político. La también portuguesa Salomé Lamas, en un ejercicio de estilo tan arriesgado como sugeridor, realiza *Extinción* (Extinção, 2018), un filme alejado de las convenciones formales que da forma

a un posible imaginario soviético, así como al desconcierto y a la incomodidad de las fronteras a propósito del supuesto deshielo del territorio soviético. También habla sobre la experiencia de Kolya, un chico de nacionalidad moldava, que se declara habitante de un país no reconocido, Transnistria. El uso del blanco y negro enfatiza la realidad, sombría y nublada, que rodea al protagonista y su territorio, y dota el filme de un carácter casi parabólico.

Desde un aspecto formal también osado y a partir de la resignificación de materiales documentales confrontados con los relatos de los habitantes de un pueblo del sur del Líbano, la cineasta Alaa Mansour presenta *Aïnata* (2018). Se trata de una mirada atenta a la distancia entre las experiencias de vida en el Líbano en plena guerra y los imaginarios contruidos desde los discursos políticos y mediáticos. La directora propone dar forma a una vida cotidiana marcada por el horror, las invasiones, las ejecuciones, los recorridos de los obuses en medio de la calma y la indiferencia, que también considera propia de su país. Su reflexión deambula por el carácter fantasmagórico que caracteriza las imágenes de la memoria, con la confluencia de mitos, rituales, espacios desaparecidos y piezas perdidas, como si fuera un yacimiento arqueológico.

Imagen
48 (2014),
de Susana de
Sousa Dias.
Por cortesía de
Kintop.



La cineasta Narges Kalhor, en una demostración de ruptura total con las normas narrativas, con *En nombre de Scheherazade o el primer beergarden de Teherán* (In the name of Scheherazade or the first beergarden in Teheran, 2019), ofrece un conjunto de historias deconstruidas, en un ejercicio que se podría definir como punk decolonial. Kalhor sigue a cuatro personajes que se han trasladado a Alemania para huir de la nefasta situación de sus países de origen. Un chico joven gay de Siria que teme ser deportado, una chica iraní que sueña con abrir una cervecería en Teherán, una joven estudiante que intenta acabar la película de fin de carrera y Scheherazade, que sigue narrando historias noche tras noche.

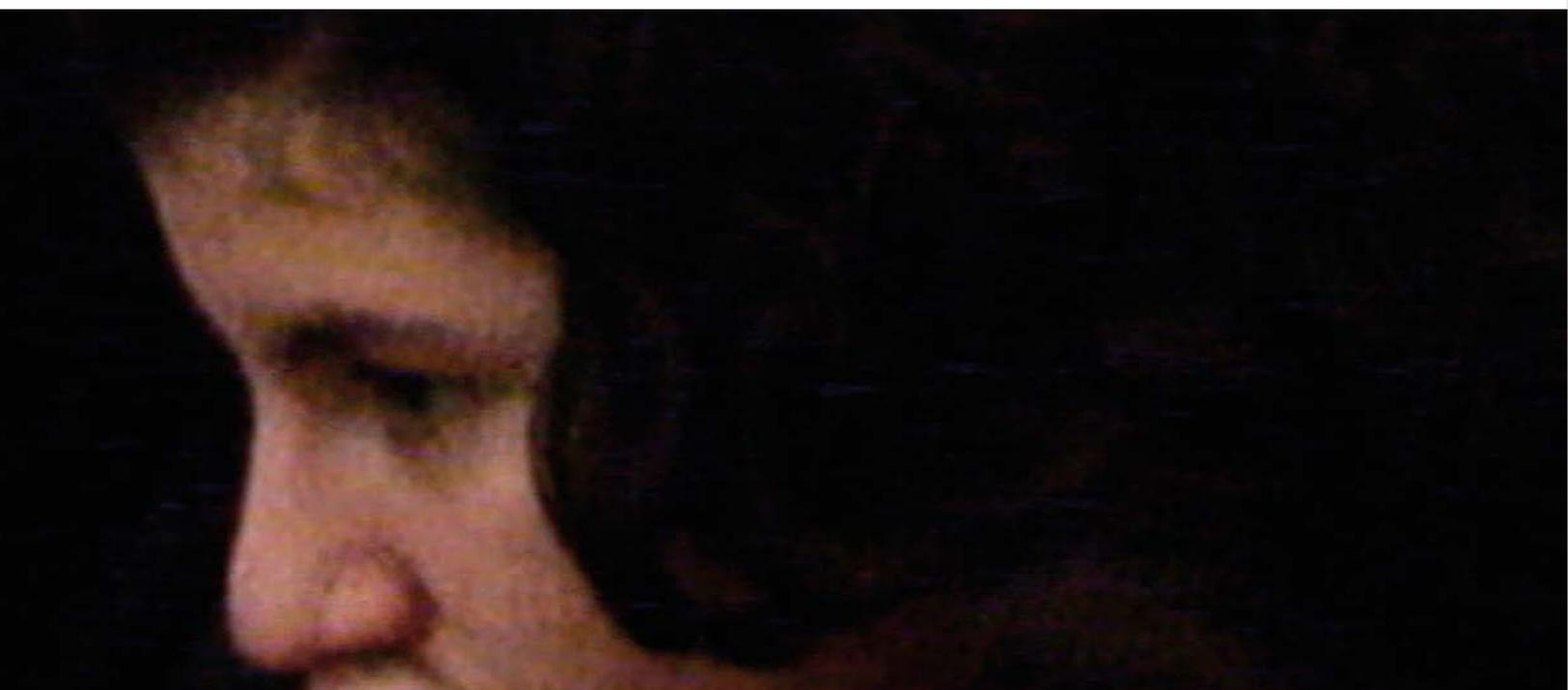
Por su parte, Marta Grimalt, en *Desierto en tu mente* (2017), desarrolla, bajo una estructura de *road movie* entre California, Barcelona y Mallorca, una narración genuina e irreverente, próxima al surrealismo y al protopunk cinematográfico, en torno a un escritor sin inspiración, el misticismo de la ayahuasca y de los desiertos americanos.

La MIFMB, con su interés por dar a conocer la creación internacional y seguir y acompañar el trayecto de las cineastas más cercanas, se ha acercado a los ejercicios creativos de Virginia García del Pino. De sus obras emerge de forma habitual una inclinación a interrogar las imágenes y, por lo tanto, a preguntarse sobre su propio posicionamiento como cineasta. En sus filmes, la atracción hacia cada uno de los temas elegidos es inseparable de la solución formal que adopta para aproximado a ellos. A continuación se comentan dos de sus obras, *El jurado* (2012) e *Improvisaciones de una ardilla* (2018). En la

Imagen
El jurado (2012),
de Virginia
García del Pino.
Por cortesía de
la directora y de
Hamaca.

primera, la cámara —que enfoca a los miembros de un jurado popular que se enfrentan a un juicio por asesinato de violencia machista— está tan perdida como ellos en un laberinto de pruebas, imágenes y testigos, incapaz de grabar nada que no sea su propia descomposición. De las dificultades reales de grabar imágenes en una sala de audiencias, que se muestran con la textura pixelada del zoom digital y de los rostros borrosos que capta, la cineasta hace un elemento enunciativo, una condición de la visión como la clave de la interpretación de los hechos que se dirimen. En *Improvisaciones de una ardilla*, las palabras improvisadas del filósofo Josep Maria Esquirol persiguen a las imágenes silentes de representantes políticos, de cámaras, de micrófonos y de periodistas que no se sabe qué esperan. Estas grabaciones de la primera línea de la política española documentan la fe de quienes votan, el tedio de los y de las periodistas y, en definitiva, un espectáculo mediático que convierte los discursos políticos en puro nihilismo.

Para acabar este apartado, cabe citar dos obras producidas para el programa Soy cámara, del CCCB: *La carcajada de la medusa* (2018), de Marga Almirall y Marta Nieto, y *Otra receta para el mismo mal* (*Una altra recepta per al mateix mal*, 2020), firmada por el Colectivo Al Dente. *La carcajada de la medusa* plantea los efectos culturalmente desestabilizadores de la risa de las mujeres. Recuerda que en un contexto de discursos sociales, económicos e históricos eminentemente falocéntricos, la crítica cinematográfica feminista y el cine dirigido por mujeres han sido y son herramientas políticas para reivindicar otra historia del mundo —y del cine— desde una perspectiva feminista, liberadora, divertida, irreverente, desobediente y, sobre todo, con mucho espacio para el placer. *Otra receta para el mismo mal* se explaya sobre el carácter provocador de los feminismos, que practican una incomodidad perpetua, de difícil asimilación y a contrapelo de los sistemas clasificatorios de la historia. Esta obra audiovisual pone en evidencia que una de las prácticas más reiteradas por las cineastas, desde los inicios del medio hasta hoy en día, es la creación en colectividad, y plantea la posibilidad de la existencia de un cine fuera de la ley androcéntrica y competitiva, mientras explora iniciativas colectivas que desde la cinematografía feminista se han activado históricamente para hacer frente —y reírse— del “mismo mal”. Al fin y al cabo, seguir dando vueltas a los retos de la representación.



Imagen

Filmoteca de Catalunya:
público en la 5ª edición
de la MIFMB, 1997.
© Pere Selva.





III. Identidades

La puesta en cuestión de los ordenamientos identitarios que se imponen por encima de las experiencias reales de las personas forma parte de un amplio espectro de los debates feministas. Es lo que la citada Virginia García del Pino plantea como presión social y que desarrolla en uno de sus filmes, *Lo que tú dices que soy* (2017), y hace referencia a los prejuicios asociados al tipo de trabajo que ejercemos.

Desde todos los campos del pensamiento feminista se despliegan y expanden cuestionamientos relativos a las identidades y opciones sexuales, a las pertinencias étnicas, culturales, sociales y económicas. Los debates han dado lugar a nuevos marcos de definición que precisamente tienen en común su antítesis, tal y como expresó Remedios Zafra en la conferencia que impartió en la 29ª edición de la MIFMB, para celebrar el 30º aniversario del *Manifiesto ciberfeminista para el siglo XXI: una desacomplejada indefinición* (Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century, 1991).

Esto es precisamente lo que se encuentra en los diferentes modelos de indagación y de representación del amplio abanico de producciones cinematográficas que la MIFMB ha programado a lo largo de los años. Cada una de ellas ha permitido reflejar y visualizar, desde la ficción y desde los registros experimentales y académicos, la discusión de los cánones identitarios. De forma implícita y explícita, el cine ha sido uno de los lugares en el que, desde varias posiciones enunciativas, las cineastas —ya fuera desde el activismo o desde una reapropiación de los estándares clásicos— han construido espacios para exponer las contradicciones de los modelos identitarios vinculados al binarismo sexual, la fijación de los roles derivados de la clase, de la etnia y de la cultura universalizados desde la hegemonía androcéntrica. Desde el cine, la participación en esta discusión significó la aparición de propuestas que implosionaron en escenarios visuales fuera de la constricción y, en algún caso, reubicaron imaginarios latentes, negados y perseguidos.

La selección de referencias que a continuación se comentan es una muestra del trabajo de las cineastas en el marco de una búsqueda continua en torno al proceso de creación de nuevos imaginarios e identidades.

Imagen

Juana de Arco de Mongolia (1989), de **Ulrike Ottinger**.

Por cortesía de los titulares de los derechos.

© Ulrike Ottinger.

Darle la vuelta al modelo: precursoras

Las fugas de la heteronormatividad y las expresiones disidentes subsiguientes son evidentes por primera vez en *Chicas en uniforme* (*Mädchen in Uniform*, 1931), de Leontine Sagan. Definido como el primer filme de temática lésbica, y basado en la obra de teatro *Ayer y hoy* (*Gestern und Heute*, 1930) de Christa Winsloe, recibió un amplio reconocimiento del público precisamente por la temática que presentaba. La recuperación, por parte de las cinematecas, del filme y de la figura de su directora han permitido una relativa pero necesaria difusión de esta obra pionera. El lesbianismo ya había tenido una presencia notoria en el cine de los inicios, entre el conjunto de producciones de carácter pornográfico destinadas a la recreación voyerística masculina y al consumo de las élites burguesas y aristocráticas. En *Chicas en uniforme* aparece por primera vez la atracción y la pasión lésbica, enunciada —he aquí su importancia— desde una óptica totalmente alejada de la cosificación y de la genitalización propia de la pornografía. Siguiendo el mismo camino, Jacqueline Audry dirige *Olivia* (1950), un filme de ficción, también precursor, en el que se describe la relación lésbica entre una alumna y su profesora en el marco de un internado femenino.

En el terreno del documental, cabe mencionar *Ficción y otras realidades: un filme sobre Jane Rule* (*Fiction and other truths: a film about Jane Rule*, 1994), de Lynne Fernie y Aerlyn Weissman, que a través de la combinación de imágenes de archivo y de dramatizaciones reconstruye el trayecto vital y creativo de la escritora y activista norteamericana Jane Rule y pone en valor su importante contribución al debate público sobre sexualidad y representación.

La expresión de la desobediencia va tomando forma y será el motivo de interés argumental y estético para las cineastas emergentes, que muestran con una determinación inequívoca la disconformidad, sobre todo por parte de las mujeres jóvenes de los años sesenta y setenta, con los cánones de domesticidad y dependencia asociados a una feminidad ya insostenible. De esta forma, en *Las margaritas* (*Sedmikrásky*, 1966), Věra Chytilová pone en evidencia la hipocresía de unas morales anacrónicas y sectarias que suelen aceptarse como indiscutibles. A partir de dos auténticas antiheroínas, Maria 1 y Maria 2, que se comportan de forma desvergonzada frente a la rigidez total de cualquier ejercicio de poder, se muestran una serie de situaciones absurdas e inconexas que tienen como objetivo desvelar la arbitrariedad y

el autoritarismo. Chytilová presenta una puesta en escena con muchos efectos visuales, inconformismo y provocación y juega de una manera muy coherente con la desarticulación de las convenciones del lenguaje y la desaparición de las categorías lógicas de continuidad lineal. Este filme fue censurado por el régimen checoslovaco por su irreverencia y su espíritu transgresor. A Chytilová le fue prohibida cualquier actividad cinematográfica hasta 1975. Su filmografía es un exponente de la vanguardia y de la nueva ola checoslovaca de la década de los sesenta. En 2014 se proyectó el filme, remasterizado, en el marco del programa Cine fuera de lugar, en la plaza de la Virreina del barrio de Gracia de Barcelona, y fue un éxito rotundo que demostró su capacidad de reconexión con los públicos jóvenes.



Imagen
Las margaritas
(1966), de Věra
Chytilová.
© Czech Film
Fund, fuente:
Národní filmový
archiv, Praga.

En *Yo, tú, él, ella* (*Je, tu, il, elle*, 1974), Chantal Akerman hace una de sus primeras incursiones en el terreno de la representación del deseo entre mujeres que tendrá una continuidad intermitente a lo largo de su trayectoria como cineasta. En este caso, pone en escena el deseo y la relación de un personaje, que interpreta ella misma, con otra mujer. El filme es una exploración llena de audacia sobre el tiempo, la palabra, el espacio, la espera de un movimiento o de una acción, la presencia de un cuerpo y las urgencias del deseo.

En 1981, Ulrike Ottinger, cineasta vinculada a la nueva ola de creadoras alemanas que fueron promotoras de una revuelta estética y temática contra las fijaciones identitarias, dirige *Orlando monstruoso* (Freak Orlando, 1981), inspirada por la obra de Virginia Woolf. A partir de su Orlando, la directora introduce al público en la vida de Freak City, una ciudad dentro de unos grandes almacenes, en la que habitan y se relacionan varios personajes estafalarios que se burlan de su aspecto y que convierten la normalidad en excepción.

De un refinado ejercicio estilístico, aparece otro *Orlando* (1992). En este caso es el de la cineasta británica Sally Potter, que adapta la novela trasladando a la pantalla de forma exquisita al conocido personaje andrógino e inmortal, que vive la fluidez del género con la misma naturalidad que el paso del tiempo, de siglo a siglo. *Orlando* se convirtió en un clásico feminista para el gran público, en parte por lo que destacó la propia directora: "La película reconoce la complejidad de la sexualidad y de la identidad, la mayoría de nosotras hemos sentido que hemos sido empujadas a un rincón reduccionista".

Al otro lado del Atlántico, en el contexto norteamericano, *Nacida en llamas* (Born in flames, 1983), de Lizzie Borden, constituye una particular utopía visual, llena de sugerencias, en el orden de la discusión política. Considerado también un clásico del cine feminista independiente, la primera obra de la cineasta combina técnicas del documental con el rápido ritmo de la música y ofrece una resolutive visión crítica de las líneas que delimitan las categorías de etnia, de clase y de género en los relatos mediáticos.



Imagen
Nacida en llamas (1983), de **Lizzie Borden**.
Por cortesía de la directora.

Pensadora: Kate Millett

La MIFMB ha dedicado varias programaciones a figuras destacadas por sus aportaciones al pensamiento feminista. Kate Millett (1934-2017), autora del libro *Política sexual* (1970), escultora y cineasta, que estuvo muy involucrada en la lucha por el reconocimiento de los derechos LGTBI+, fue revisitada a partir de tres producciones: *Tres vidas* (Three lives, 1971), dirigida por Kate Millett, *Homenaje de Kate Millett a Simone de Beauvoir*, de Anne Faisandier, comentada en otro apartado de este capítulo, y *Poder gay* (Gay power, 2012), que codirigió con Sharon Hayes.

Tres vidas fue una producción de la Women's Liberation Cinema Company. El título es un pequeño homenaje a la obra homónima de Gertrude Stein y gira en torno a las experiencias cotidianas de tres mujeres consideradas "poco relevantes" en el ámbito del reconocimiento social que exponen las circunstancias vitales desde las que afrontaron la reescritura de su autoimagen. En *Poder gay* las autoras parten del metraje de prueba que se había grabado durante la preparación de *Tres vidas* y de una de las primeras *performances* del movimiento por los derechos de los y de las homosexuales. Y ofrece una serie de reflexiones en off sobre las experiencias en los primeros actos públicos de este movimiento.

Pionera: Barbara Hammer

En 1974, Barbara Hammer (1939-2019), pionera del cine queer, se graduó en estudios fílmicos y rompió dos moldes: fue la única mujer en titularse y lo hizo presentando el primer filme dirigido por una directora abiertamente lesbiana que explora la identidad, el deseo y la sexualidad lésbica. Fue toda una declaración de intenciones a favor de la construcción de una estética lesbiana que orientó toda su carrera profesional y su actividad política.

En aquel primer trabajo, *Bollotácticas* (*Dyketactics*, 1974), Barbara Hammer irrumpió con la explícita representación de varias mujeres amándose, con un trabajo de cámara en el que la sensualidad borra toda cosificación. La ironía y el humor, junto con su compromiso con el lesbianismo, son los vectores que atraviesan gran parte de la obra de esta activista. Así, *Historia del mundo según una lesbiana* (*History of the world according to a lesbian*, 1988) abarca desde el mito de la caverna de Platón al postpunk e interconecta varias referencias al lesbianismo, desde la prehistoria hasta el mundo contemporáneo, con el acompañamiento musical y sarcástico del cuarteto lésbico de los años cincuenta *Sluts from Hell*.

Consciente de que el género de la autobiografía lésbica es históricamente extraordinario, Hammer construye en *Historias de juventud* (*Tender fictions*, 1995) el relato de su vida, para el que utiliza imágenes de archivo y en el que hace un uso irónico de las “voces de la autoridad”. Declaró que tenía la voluntad de construir su propio relato antes de que alguien lo hiciera por ella. Junto con *Besos de salitre* (*Nitrate kisses*, 1992) y *Lecciones de historia* (*History lessons*, 2000), los tres filmes conforman una trilogía en torno a la historia de la representación LGTBI+ antes del surgimiento de los estudios queer. *Historias de juventud* está construida a partir de una vasta cantidad de material crudo: filmes domésticos, fotografías, textos académicos, entrevistas, programas de televisión, reminiscencias de la propia Hammer, de su familia y de sus amistades y de una sucesión de exparejas. Esta labor de reescritura historiográfica inspira también su trabajo en *Lecciones de historia*. Parte de una recontextualización de las imágenes que pretendían definir el comportamiento de las lesbianas como ilícito y que las presentaban como neuróticas, “hombretonas” y marginales.

Una de las inquietudes de la cineasta fue la conexión con las nuevas generaciones. Y a partir de aquí surgió el trabajo conjunto que hizo con Gina Carducci en *Generaciones* (*Generations*, 2010), una obra de

cine experimental. El parque de atracciones de Astroland, en Coney Island, Nueva York, a punto de cerrar, representa el inevitable paso del tiempo. Este se refleja en la arquitectura decadente y deja entrever el hecho particular de dos generaciones, la de Carducci, de 33 años, y la de Hammer, de 71 años. Carducci y Hammer se inspiraron en el revolucionario filme de la directora americana Shirley Clarke, *Los puentes de Nueva York* (*Bridges, go round*, 1953), en el que aparece la misma secuencia dos veces con dos bandas sonoras diferentes. Carducci y Hammer rodaron en 16 mm el mismo material y, posteriormente, editaron por separado las imágenes hasta que cada una de las dos obtuvo un filme de 14 minutos y 30 segundos. Hammer lo editó de forma digital, en un ordenador, y Carducci lo montó de la forma tradicional, cortando y pegando. Hay una inversión de roles en lo que según el estereotipo correspondería a cada una de las generaciones.

Imagen

Lecciones de historia (2000), de **Barbara Hammer**.
Por cortesía de Barbara Hammer Estate y Electronic Arts
Intermix (EAI), Nueva York.



Reescrituras y archivos

Una de las estrategias en la lucha por el reconocimiento de la diversidad sexual lesbiana y queer en el ámbito del cine ha sido rastrear archivos para localizar su visibilidad, escondida o insinuada en muchos filmes que no la mostraban abiertamente a causa de la censura, y rescatar los trabajos de las cineastas que hicieron de esta lucha el motor de sus creaciones.



Un referente de este trabajo es *Antes de Stonewall* (Before Stonewall, 1985), de Greta Schiller, documental que fue rodado en 1984 y que analiza los orígenes de la eclosión pública de los movimientos de liberación de gays y lesbianas en EUA. El filme indaga sobre el punto de inflexión que significaron los disturbios de Stonewall cuando, a finales de junio de 1969, la policía asaltó el Stonewall, un bar gay de Nueva York. El filme recuerda momentos clave: la primera reunión clandestina de la Sociedad Mattachine, en 1950, o la fundación de la primera organización de lesbianas, Les Filles de Bilitis, en 1955. Además, recoge el testimonio de Allen Ginsberg, Barbara Grier y Harry Hay, entre otros, que dan fe de un período repleto de contrastes, desde una cierta aper-

Imagen
Antes de Stonewall
(1985), de **Greta Schiller**.
© Greta Schiller.
Por cortesía de
SND Films.

tura durante la década de los años veinte hasta la represión puritana y la persecución criminal de los gays en la época de McCarthy, pasando por la Segunda Guerra Mundial. Se trata de una crónica personal e histórica de los pioneros y las pioneras del activismo gay. Por su parte, en *Momentos robados* (Stolen moments, 1987), de Margaret Wescott, se presenta un sofisticado ejercicio de captura de los “momentos robados” de la historia lésbica en el París, el Berlín y el Amsterdam de preguerra, las experiencias de las mujeres en los campos de concentración nazi y los espectáculos lésbicos del Nueva York de los cincuenta. En el filme también aparecen testimonios de escritoras como Joan Nestle, Leslie Feinberg y Audre Lorde, además de otros escenarios culturales contemporáneos como los clubes de mujeres motoristas, los pubs, las comedias lésbicas, el Festival de Música de Mujeres de Michigan y atletas que participaron en los Juegos Gay de Vancouver.

En la estela de la relectura y de la reapropiación de filmes, existen dos producciones emblemáticas que se han convertido en referentes de la reinterpretación del legado del lesbianismo en el cine. En primer lugar, *Encuentro de dos reinas* (1991), de Cecilia Barriga, una ingeniosa operación de montaje a partir de fragmentos de algunas de las películas interpretadas por Greta Garbo y Marlene Dietrich —*La reina Cristina* (Queen Christina, 1933), *Ana Karenina* (1935), *La Venus rubia* (Blonde Venus, 1932), entre otras— que convierten a las dos actrices en amantes virtuales en una narración especial sobre el deseo y el destino. En segundo lugar, *Un poco de escarlata* (A bit of scarlet, 1996), filme en el que Andrea Weiss hace una observación aguda y llena de humor de las representaciones gays y lesbianas en el cine británico desde los años cincuenta hasta nuestros días. Construido únicamente con fragmentos muy bien seleccionados, a menudo suscita hilaridad con la divulgación de escenas antológicas de distintos filmes. Así, contribuyó de forma aguda en la historia de la representación de los sexos y de las sexualidades en pantalla.

Además, en *Amor prohibido: vidas lesbianas sin tabús* (Forbidden love: The unashamed stories of lesbian lives, 1992), Aerlyn Weissman y Lynne Fernie recuperan las vivencias de nueve mujeres que hablan de la experiencia de tener que vivir de forma clandestina su orientación lesbiana en los años cincuenta y sesenta. El filme incluye también imágenes de archivo con algunos ejemplos de portadas de novelas y de fragmentos de ficción de la época sobre el amor entre mujeres.

Finalmente, el riesgo de la desmemoria, los silencios y el olvido motivó a Deborah Edel y a Joan Nestle a fundar Lesbian Herstory Archives. Recopilar esta historia era el objetivo de *Las archivistas* (The Archivettes, 2018), de Megan Rossman, un documental que explora la forma en la que este grupo de mujeres creó un espacio de autoafirmación lesbiana.

Documentar los activismos

Grabar para que quedara constancia del hecho colectivo, evitar el olvido y, sobre todo, invitar al público a participar de las experiencias de lucha por el derecho a una vida fuera del estigma. Estos eran algunos de los aspectos más relevantes para las cineastas comprometidas con el ejercicio de la libertad y el derecho a una sexualidad fuera de la normatividad de género, en defensa de y desde los colectivos LGTBI+. Entre los documentos que se produjeron en este sentido, la MIFMB ha acogido a lo largo de las ediciones varias producciones, entre las que destacan las siguientes:

El F.H.A.R., Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (F.H.A.R., Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire, 1971), de Carole Rous-sopoulos, es un filme en el que aparece la primera manifestación homosexual dentro del tradicional desfile del Primero de Mayo y la discusión que hubo, semanas después, en la Universidad de Vincennes, en el marco de un seminario de filosofía.

Por el bien de las criaturas (In the best interest of the children, 1977), de Frances Reid, Elizabeth Stevens y Cathy Zheutlin y producido por Iris Films, un colectivo de producción y de distribución cinematográfica feminista. El filme documenta el día a día de las maternidades lésbicas y muestra, de forma innovadora, la intersección de las desigualdades de etnia y de clase a partir de los comentarios de varias madres y de sus hijos e hijas.

Gracias a Dios que soy lesbiana (Thank God I'm a lesbian, 1992). Con este provocativo título, Dominique Cardona y Laurie Colbert articulan una visión positiva sobre la diversidad del mundo lesbiano a partir de las definiciones de la propia identidad y de las aportaciones de las mujeres entrevistadas, tanto en el ámbito privado como en el público.

No era amor (It wasn't love, 1992) y *El poder femenino* (Girl power, 1992), de Sadie Benning, que propone poner en cuestión desde perspectivas complementarias los estereotipos mediáticos, que se muestran como en un catálogo de identidades para elegir, relacionados con el hecho de ser mujer. Evidenciando así su rebelión personal contra la escuela, la familia y las convenciones sociales.

El baile de las gatas salvajes (Katzenball, 2005), de Veronika Minder, es un documental que hace un recorrido por la historia de varias lesbianas en Suiza. Sus vidas, sus amores, las redes internacionales creadas, la búsqueda de una identidad y los encuentros en locales clandestinos forman un *collage* de experiencias personales y circunstancias históricas a través de una serie de imágenes de archivo y de anécdotas personales.



Imagen

Dolo Pulido, curadora artística de *Ca la Dona* y activista, **Carme Porta**, comunicadora y activista, con **Anna Solà** y **Marta Selva**, directoras de la MIFMB, en la presentación de *Gracias a Dios que soy lesbiana*, filme que fue programado por segunda vez en la 22ª edición de la MIFMB, 2014.

Talento queer (Queer genius, 2019), de Chet Catherine Pancake. Este filme presenta un recorrido intimista por la vida de una serie de artistas queer de EUA que han inspirado a varias generaciones. Un auténtico y pintoresco árbol genealógico que abarca seis décadas de arte y activismo.

En clave de denuncia, *Agitadores* (Troublers, 2015), de Lee Young, presenta un crudo y valiente retrato de la comunidad LGTBI+ de Corea del Sur, un país en el que los discursos que fomentan el odio colocan la vida queer al límite de la vida soportable.

La vida y la obra de la poeta norteamericana Audre Lorde son el tema central de *El cuerpo de una poeta. Tributo a Audre Lorde* (The body of a poet. A tribute to Audre Lorde, 1995), de Sonali Fernando. Un filme que ofrece una visión original de aspectos clave para entender su trayectoria. Como, por ejemplo, su etapa escolar, el racismo, el erotismo, la maternidad y su actividad social.

Como homenaje póstumo, *Letanía por la supervivencia: vida y obra de Audre Lorde* (A litany for survival: the life and work of Audre Lorde, 1995), de Michelle Parkerson y de Ada Gay Griffin, presenta varias entrevistas con poetas y activistas que tuvieron relación con ella, como Adrienne Rich, Sapphire y Sonia Sánchez. También aporta un conjunto de información relevante sobre la influencia ejercida por Lorde en sus trabajos.

IN THE BEST INTERESTS
OF THE CHILDREN



A film by
Frances Reid, Elizabeth Stevens and Cathy Zheutlin

WMM A WOMEN MAKE MOVIES RELEASE

Imagen

Por el bien de las criaturas (1977),
de **Frances Reid, Elizabeth Stevens**
y **Cathy Zheutlin**.

Por cortesía de Women Make Movies.



Imagen

Hemos salido a comer (1997), del colectivo Leeds Animation Workshop.

Por cortesía de Leeds Animation Workshop.

La complejidad es una riqueza

El debate sobre las identidades ha ampliado las perspectivas para poder observar otros aspectos relativos a los condicionantes normativos sobre la diversidad sexual y afectiva y ha facilitado abordajes de carácter interseccional que tienen en cuenta las diversidades de clase, de cultura y de procedencia.

Así, *Hemos salido a almorzar* (Out to lunch, 1997), del colectivo Leeds Animation Workshop, propone una reflexión sobre cómo el lenguaje y el espacio para expresar el universo de las mujeres están condicionados por las expectativas masculinas. A partir de una conversación entre mujeres y hombres en una cafetería, varios incidentes relacionados con mujeres negras, mujeres gordas y mujeres lesbianas indican claramente los tópicos y la estandarización de los roles sexuales impuestos. Por su lado, *La mujer sandía* (The watermelon woman, 1996), de Cheryl Dunye, es un filme referencial de los feminismos negros y presenta una reflexión sobre la representación de la sexualidad y de la racialización en el cine, y es una invitación estimulante para especular sobre los límites entre la ficción y la realidad.

Otro ejemplo en que se puede ver esta integración de perspectivas es *Etiquetando el sexo* (Sexing the label, 1997), de Anna Broinowski, un documento sobre las personas trans durante la década de los noventa. Este filme dibuja un amplio paisaje de historias íntimas relacionadas con las categorías sexuales habituales y las etiquetas convencionales de femenino y masculino, gay y heterosexual.

Es posible que uno de los materiales más osados con respecto a la implosión de la visibilidad trans sea *Generonautas* (Gendernauts, 1999), de Monika Treut. A partir de significativas experiencias sobre la movilidad de los géneros a finales del milenio anterior, Treut hace una incursión en las discrepancias frente a las fijaciones arquetípicas de la construcción social de la sexualidad y reconoce la disfunción entre las vivencias personales y el orden de las convenciones.



Imagen
La directora
Cheryl Dunye
y familia en la
6ª edición de la
MIFMB, 1998.
© Pere Selva.

Relacionado también con este tema, *Pashke y Sofia* (Pashke and Sofia, 2003), de Karin Michalski, es un documento excepcional que demuestra que la asignación de roles de género tiene un carácter arbitrario, es decir, que se trata de una construcción social. El filme habla de una práctica propia de Albania, donde solo basta con no casarse ni tener hijos para que las mujeres sean consideradas hombres.

En esta misma línea, dos filmes de Argentina aportan todavía más diversidad a este conjunto de visiones sobre las complejidades del debate. Es el caso de *Camila, desde el alma* (2010), de Norma Fernández, que pone en escena un riquísimo juego de relaciones, analogías, dobles lecturas y sugerencias implícitas sobre las identidades entendidas también como un acto performativo. *Playback. Ensayo de una despedida* (2019), de Agustina Comedi, explica la historia de un grupo de amigos y amigas, travestidos y transformistas, que a finales de los años ochenta crearon el grupo Kalas en Córdoba, Argentina, y convirtieron los playbacks y los vestidos improvisados en su arma y su trinchera.

Al otro lado del espejo de las drag queens, que son conocidas y ocupan los escenarios de los cabarés desde hace tiempo, los drag kings todavía son poco visibles. La cineasta Chriss Lag, en *¡Palabra de king!* (Parole de King!, 2015), se adentra en los mecanismos que

La Muestra nos ha dado ocasión de comprobar cómo las mujeres que hacen cine traen una voz inexplorada y necesaria. Gracias a ellas hemos podido empezar a remediar en algo esa amputación del conocimiento, de la palabra y de la mirada que ha sufrido la mitad de la humanidad y que, desde luego, ha lastrado y degradado a toda la humanidad en su conjunto.

Pilar Aguilar
escritora y crítica
(del libro *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona*)

utiliza esta comunidad para deconstruir su propia vivencia de la feminidad de la mano de los pensamientos de Monique Wittig, Michel Foucault, Judith Butler y Beatriz Preciado. Desarticulan y utilizan la reproducción de los códigos sociales de la masculinidad para poner en evidencia el dominio del hombre blanco heterosexual.

Ilka Franzmann aporta luz sobre el caso de las personas intersexuales con *Hermafroditas. Un significado-dos significados* (Hermaphroditen. Eindeutig-zweideutig, 2002). En este documental, Franzmann profundiza en la vida de tres intersexuales y enseña la represión, las mentiras, la marginación y los sentimientos de vergüenza que han dominado sus vidas y que hacen poner en duda la aplicación de la cirugía plástica.

La intersexualidad vista desde su despatologización es el punto de vista de Floriane Devigne en *Ni de Eva ni de Adán, una historia intersex* (Ni d'Eve ni d'Adam. Une histoire intersexe, 2018). La cineasta, junto con algunas personas intersexuales, se adentra en las posibilidades de compartir nuevas palabras y nuevas representaciones en Youtube para liberarse de las definiciones médicas que acaban culpabilizándolas.

La explosión de significados directos y figurados sobre la experiencia de una sexualidad desbordada y totalmente alejada de la posesión y del dolor es el motivo del filme de Albertina Carri, *Las hijas del fuego* (2018), una *road movie* porno-lesbo-feminista que sigue el trayecto de un grupo de mujeres que se dedican a acompañar a otras mujeres en la búsqueda de su propio erotismo.

Junto a estas producciones que han tenido un cierto reconocimiento internacional, se han seleccionado, en el contexto de nuestro país, un conjunto de filmes que indagan sobre los condicionantes que los determinismos culturales asociados a los roles de género y a los mandatos de una heterosexualidad estandarizada imponen a los cuerpos, a las vidas y a los entornos disidentes. En el terreno de los cortometrajes, hay ejemplos de propuestas fructíferas que van desde la poética y desde el experimentalismo hasta la animación, la comedia y el *thriller*.

Es el caso de *Biorxa* (1995), de Lydia Zimmermann; *La acera de enfrente* (1991), de Panchita; *Besos en Nueva York* (Kisses in New York, 1997), de Gemma Sala; *¿Con qué la lavaré?* (2003), de Clara Trénor; *Sueño de una mujer despierta* (2003), de Azucena de la Fuente; *Las bañistas* (2004), de Rose Kowalski; *Papeles* (2005), de Eliazar Arroyo; *Y otro año, perdices* (2013), de Marta Díaz de Lope Díaz Martín; *Probaturas* (Tryouts, 2013), de Susana Casares; *De-Generación* (2012), de Marta Onzain y Alberto Rodríguez; y *Vida y reflejo* (2015), de Julia García.

Imagen

Las hijas
del fuego (2018), de
Albertina Carri.

Por cortesía de
M-appeal.





Imagen

Laura Lanuza, intérprete, la cineasta **Deepa Mehta** y las actrices **Shabana Azmi** y **Nandita Das**, en la 5ª edición de la MIFMB, 1997.
© Pere Selva.

Hacia el *mainstream*

Los filmes de temática LGTBI+ programados en la MIFMB han tenido una incidencia indiscutible en los públicos afines, propios de las comunidades gay, lésbica, trans y queer. Pero algunos de estos filmes han trascendido este escenario y también se han convertido en referentes para públicos más amplios. Este es el caso de *Costa Brava (Family Album)* (1995), de Marta Balletbò-Coll; de *Fuego (Fire)*, 1996), de Deepa Mehta; y de *¡A ligar! (Go fish)*, 1993), de Rose Troche.

Costa Brava (Family Album), el primer largometraje de Marta Balletbò-Coll, destaca por su puesta en escena especial —abiertamente no voyerística— sobre el mundo de las relaciones lesbianas. *Fuego* es una exploración de las contradicciones y del caos entre lo viejo y lo nuevo. También se puede considerar una metáfora sobre las transiciones más importantes que ha conocido la India —país que prohibió la exhibición de este filme— causadas por el cambio de valores entre la juventud y sobre todo por la reconsideración del papel atribuido a las mujeres desde hace siglos. *¡A ligar!* ofrece una visión muy positiva de la homosexualidad femenina más allá de los arquetipos clásicos literarios y cinematográficos y pone de relieve la ironía y el humor sobre este tema. El filme transmite un clima de satisfactoria vitalidad y además se convierte en una alegre demostración de diversidad.

Culturas

En el terreno de los debates sobre las identidades culturales y étnicas, estas han tenido un protagonismo relevante desde la perspectiva de su tratamiento, ya sea desde la ficción o desde el documental. Configuran un panorama lleno de vitalidad que recorre transversalmente gran parte de las filmografías de muchas de las cineastas contemporáneas, el trabajo de las cuales será motivo de atención en el apartado de este capítulo dedicado a los discursos descoloniales.

A continuación se recuerdan algunos títulos que se han programado en la MIFMB relacionados con las diversidades culturales:

Mi viaje, mi islam (My journey, my Islam, 1999), de Kay Rasool, es un documental sobre las mujeres islámicas a partir del viaje que hizo la directora por varios países (Pakistán, la India, Inglaterra y Australia) para buscar sus orígenes y su fe musulmana. Indaga sobre el concepto occidental de pensar por uno mismo, en vez de seguir los dictados de la comunidad, a partir de diferentes situaciones que suceden en el contexto global de la sociedad islámica.

Cabezas parlantes: mujeres musulmanas (Talking heads: Muslim women, 2010), de Fathima Nizaruddin, ofrece una visión satírica de cómo los medios de comunicación construyen la identidad de las mujeres musulmanas como víctimas uniformes, sin ninguna identidad propia.

Imagen
Filmoteca
de Catalunya:
presentación de
la película *Lo que
dirán* (2017), con la
presencia de una de
sus protagonistas,
Aisha Butt
Shaeen, su direc-
tora **Nila Núñez**,
el teórico y crítico
de cine **Josep M.**
Català, la directora
de la MIFMB,
Marta Nieto, y
Jorge Tur,
director y tutor del
proyecto en el Máster
en Teoría y Práctica
del Documental
Creativo de la UAB.
26ª edición de la
MIFMB, 2018.



Los imames van a la escuela (Les imams vont à l'école, 2010), de Kaouther Ben Hania, es un documental que aborda las contradicciones y las paradojas a las que se tienen que enfrentar los aprendices de imam que se están formando en París y se aproxima, casi de manera orgánica, a la esencia de las dificultades del diálogo intercultural e interreligioso. Este filme se convierte en un *patchwork* que da sentido a una particular mirada sobre las sesiones formativas en las que los imames reciben clase de laicidad y de republicanismo.

En el contexto de Cataluña, *Lo que dirán* (2017), ópera prima de Nila Núñez, pone en escena las conversaciones de dos adolescentes que sin ningún tipo de inhibición destrozaron los prejuicios islamófobos de su entorno.

En *Ojos occidentales* (Western eyes, 2000), de Ann Shin, se explora la búsqueda de la belleza y de la identidad a través de los ojos de Maria Estante y de Sharon Kim, dos mujeres descendientes de Filipinas y de Corea, respectivamente, que recorren a la cirugía estética para borrar sus rasgos faciales, especialmente los de los ojos. A su vez, el filme pone de relieve el verdadero conflicto subyacente: la definición de su lugar en la sociedad norteamericana.

Imagen
Ojos occidentales
(2000), de **Ann**
Shin. National Film
Board of Canada.





Las marcas familiares

Las normativas familiares, con su carácter oculto, sutil o indirecto, tienden a determinar la configuración de las identidades desde los primeros años de vida. La negociación entre estas identidades y los deseos individuales es un elemento que está siempre en juego frente a los proyectos de vida de cada persona. Las influencias e incluso las presiones sobre las identificaciones sexuales y de género son el objetivo de estos dos filmes. En un caso, la transmisión de los roles de género a través de los juegos infantiles en *De pequeña quiero ser* (When I'm young I want to be, 2014), de Raquel Marques y de María Romero, uno de los cinco cortometrajes realizados en La Bonne y que forman parte del proyecto europeo She-Culture. En el otro, en *Todos queremos lo mejor para ella* (Tots volem el millor per a ella, 2013), de Mar Coll, se describe la experiencia de una mujer que se está recuperando de un grave accidente y hace el esfuerzo para iniciar una nueva vida libre de la red de los afectos familiares que la protegen, a la vez que la asfixian.

Junto a estas obras, dos más que dan forma a aquello que representa el legado cultural de las tradiciones familiares cuando estas están marcadas por los procesos migratorios. Por un lado, *I de Irán* (I come Iran, 2016), de Sanaz Azari; por otro, *Arroz cantonés* (Riz cantonais, 2015), de Mia Ma. La primera obra evoca el momento en el que la cineasta aprende a leer y a escribir en persa, su lengua materna, en un colegio de Bruselas. En estas clases accede a las claves de su lengua, la puerta de entrada hacia la historia y la cultura de Irán. El filme constituye un relato personal delicado y emotivo sobre la experiencia del reencuentro de la cineasta con su lengua materna. Es la lengua de su origen y desde donde se ha articulado su historia, que le permite comprender el entorno a partir de su musicalidad, de las imágenes que dibujan y evocan los sonidos, las grafías, la lengua de su casa y, finalmente, la poesía. El encuentro con su cultura familiar la familiariza también con el mundo.

En *Arroz cantonés*, Mia Ma expone el que será el sentido de su indagación familiar: "Yo tengo ojos asiáticos, pero no hablo ni una palabra de chino. A mi abuela le encanta el queso, pero no sabe francés. Las dos vivimos en París. Nuestro intérprete es mi padre. Es por esta razón por la que salgo a conocer a otros inmigrantes chinos, gente con lenguas y culturas diferentes. Eso me ha permitido dar algún sentido al hecho de no conocer la lengua materna de mi padre". El filme proyecta una mirada irónica sobre el hecho de vivir a caballo entre dos culturas y, al mismo tiempo, hace visible la voluntad de comprender la cultura de los antepasados y las historias familiares que nos construyen.

Imágenes
(de arriba abajo)

I. *Filmoteca de Catalunya: público en el estreno de Costa Brava en la 3ª edición de la MIFMB, 1995.*
© Pere Selva.

II. *Equipo y apoyos de Costa Brava con Marta Balletbò-Coll en la 3ª edición de la MIFMB, 1995.*
© Pere Selva.

Capítulo 2
→ III. Identidades



DE UN CUERPO A ESTA PARTE

Imagen
De un cuerpo a esta
parte (2019), de
Marga Almirall
y Marta Nieto.
Por cortesía de las
directoras.



Imagen

Cléo de 5 a 7 (1962),
de **Agnès Varda**.
Liliane de Kermadec.
© Ciné-tamaris.

IV. Cuerpos

El trabajo sobre el cuerpo femenino ha sido una actividad común en la creación artística de las mujeres en general, así como entre las cineastas en particular. Entre los filmes integrados en las diferentes ediciones de la MIFMB, esta tendencia se observa en muchas producciones. En algunas, este no es el motivo central. Pero, otras sí que giran exclusivamente en torno a este tema. Con estas distintas aproximaciones surgen nuevos registros representativos que contribuyen a la construcción de un conjunto, cada vez más amplio, de ejemplos referidos a los cuerpos vistos y definidos por las propias mujeres. El territorio de la representación se amplía con la perspectiva feminista incorporada por las cineastas, desde la denuncia a la ironía, desde la insolencia a la admiración: la carnalidad, la indefinición, las identidades diversas de los cuerpos, la observación sobre sus transformaciones y la exhibición sin eufemismos de los placeres, etcétera.

El canon en disputa

Los cánones estéticos que históricamente establecieron la normativa sobre el cuerpo de las mujeres son el trasfondo de muchas de las propuestas fílmicas presentadas en las distintas programaciones. En algunas, estos cánones aparecen desde una visión crítica. En otras, se demuestra sin rebozo la autoridad de nuevas enunciaciones que confirman —igual cómo lo hicieron las prácticas artísticas feministas que afloraron en la década de los setenta del siglo XX— las posibilidades infinitas del cambio de paradigma en el terreno cinematográfico.

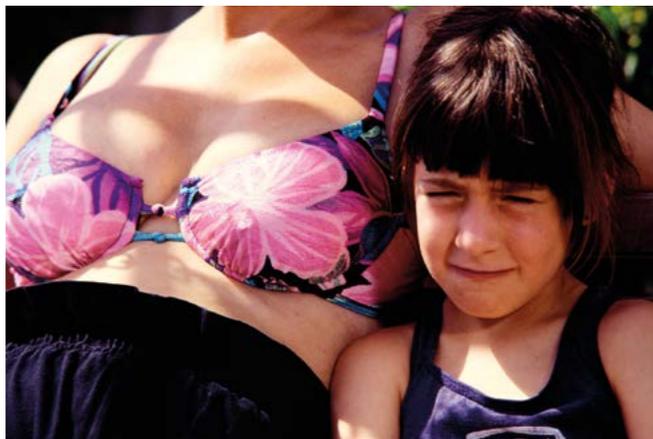


Imagen
Senos en la cabeza
(1994), de **Mireille Dansereau**.
National Film
Board of Canada.

La réplica a las obsesiones transmitidas por los sesgos androcéntricos de la cultura iconográfica aparece claramente en dos filmes que se proyectaron en las primeras ediciones. Uno de estos filmes es *Senos en la cabeza* (Les seins dans la tête, 1994), de la directora canadiense Mireille Dansereau, que parte de la pregunta: “¿Para qué sirven las tetas, mamá?”. Las respuestas se entrecruzan en la arena de una playa, en un entorno con una atmósfera de vacaciones, y crean un retrato espontáneo y cautivador de la relación de las mujeres con sus pechos. Apéndices pesados, maternos y a su vez eróticos, familiares y misteriosos al mismo tiempo, son objeto de placer y causa de quebraderos de cabeza. Desde las expectativas de una niña has-

ta la repercusión psicológica de una mastectomía, pasando por los complejos de las adolescentes, el filme despliega una mirada amplia y sugerente sobre la relación de las mujeres con uno de sus signos de identidad. El otro filme, *Curvas graciosas* (Naisenkaari, 1997), de Kiti Luostarinen, también aborda la convivencia de las mujeres con las características de su cuerpo. Con un afinado sentido del humor y un punto de vista muy personal, la directora trabaja con más de cincuenta mujeres de todas las edades y tallas que ceden su imagen y se convierten en los objetos de estudio de este particular ensayo fílmico que contiene momentos de una calidad poética cautivadora.

La fascinación relacionada con la representación visual del cuerpo femenino es un tema que también aparece como motivo central de uno de los cortos seleccionados por la MIFMB, producido en 1999. Como es el caso de *Lencería de ocasión*, de Teresa Marcos. Esta fascinación también aparece en *Las muertes chiquitas* (2010), de Mireia Sallarès, que recoge las declaraciones de varias mujeres mexicanas sobre sus orgasmos; unas declaraciones que formaban parte del material filmado por esta creadora en el marco de un proyecto interdisciplinario que inició en 2006. Estos son algunos ejemplos más del interés, por parte de las cineastas, de proyectar desde sus creaciones tempranas una visión propia sobre el campo abierto del cuerpo y de las sexualidades, un aspecto que se desarrolla más profundamente en el apartado dedicado a las identidades.

Con un lenguaje experimental cercano a la abstracción, la cineasta Barbara Hammer, citada en apartados anteriores, describe un cuerpo que busca su posible, o imposible, definición en el sorprendente documental *Estanque y cascada* (Pond and waterfall, 1982). En este filme, las algas, las larvas y todo tipo de criaturas viscosas de un entorno acuático circulan delante de la cámara que, guiada por el cuerpo de la cineasta, se convierte en nadadora-anfibia e insinúa la íntima conexión de los cuerpos con el ecosistema natural. Una creación audiovisual que parece evocar a los nenúfares de Monet y, al mismo tiempo, convoca *ex ante* al espíritu del Manifiesto Ecosex de Annie Sprinkle y de Elizabeth Stephens.

Martha Colburn se encara a las normativas sobre el cuerpo femenino por medio de la animación en *stop motion* en *Cosmética de emergencia* (Cosmetic emergency, 2008). A partir de varios filmes en super-8, 16 y 35 mm, este cortometraje explora una serie de imágenes que transitan del musical al campo de batalla, de la idea de belleza a la guerra, de la intervención de los cuerpos a la ocupación colonial del espacio, y remite al peso y al abuso ejercido por los dictados sexistas y androcéntricos

sobre los cuerpos femeninos. Así mismo, Camila Kater ofrece en *Carne* (2019), otro cortometraje de animación, la experiencia de cinco mujeres en relación con su cuerpo, desde la infancia hasta la vejez.

Por otro lado, Marga Almirall y Marta Nieto, en otra obra producida para Soy cámara, realizan un falso documental con un aire de complicidad irónica titulado *De un cuerpo a esta parte* (2019). Se sitúa en el año 2069, época en la que los coches todavía no vuelan, pero que el movimiento feminista ha conseguido hitos insólitos. El filme habla de la actividad de una guerrilla audiovisual feminista que zarandea el sistema cinematográfico con su particular forma de reivindicar la representación diversa de los cuerpos de las mujeres, sus saberes y su memoria.

A continuación se mencionan dos filmes planteados desde un registro más convencional, pero que igualmente participan de la determinación de hacer visible la normalidad diversa de los cuerpos. *Cromosoma cinco* (2013), dirigido por Maria Ripoll y Lisa Pram, pone en escena el proceso de indagación sobre el cariotipo genético de la hija de Lisa Pram, que nació con el síndrome del maullido del gato. En *¡Down n'hi do! La cámara bailarina* (*Down n'hi do! La càmera ballarina*, 2018), Mireia Ros describe la experiencia de un taller de cine impartido a ocho jóvenes, seis de los cuales tienen síndrome de Down y otros dos tienen una discapacidad intelectual. El filme es el punto de partida de un trabajo de dos años con los y las participantes y está rodado desde el frescor y la espontaneidad que ofrece una improvisación respetuosa.

Imagen

Mercè Coll, codirectora de la MIFMB, **Judith Colell**, cineasta, **Núria Bou**, profesora de la UPF, **Eulàlia Iglesias**, crítica y profesora, **Mireia Ros**, cineasta, y **Montse Alcoverro**, actriz y programadora de *La Bonne* (*Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison*), en la 15ª edición de la MIFMB, 2007.



A corazón abierto

Las narrativas femeninas sobre el propio cuerpo acogen lógicamente los trastornos patológicos y las enfermedades asociadas a las mujeres. Hablan claramente de las intranquilidades y de los miedos. Incorporan los puntos de vista más íntimos y vivenciales, pero también el sentido del humor y el posicionamiento crítico de los estigmas culturales creados sobre los cuerpos femeninos. Estos estigmas han tendido a tejer todo tipo de tabús y de tópicos sobre las manifestaciones de su idiosincrasia. A continuación se destacan una serie de filmes significativos sobre las incursiones de las cineastas en este terreno que se han exhibido a lo largo de las diferentes ediciones de la MIFMB.

Cléo de 5 a 7 (1962). Este filme de Agnès Varda pone en escena la experiencia de Cléo, una joven cantante que espera los resultados de unos análisis médicos. Tiene miedo de tener cáncer. Desde la rue de Rivoli hasta el Café du Dôme, desde la coquetería a la angustia, desde su casa hasta el parque Montsouris, Cléo vive unos noventa minutos —la duración exacta de la película— muy particulares. Durante este tiempo mecánico, Cléo experimenta la duración subjetiva del tiempo, que se ralentiza o se para. Vive esta inquietud como una respiración alterada, con sus contradicciones y sus dilataciones. La clave del filme viene dada por la película cómica que Cléo está viendo —interpretada por Jean-Luc Godard, Anna Karina, Sami Frey, Jean-Claude Brialy, Eddie Constantine, Danièle Delorme, Yves Robert y Alan Scott. Para ver las cosas como son, solo hay que sacarse las gafas negras. Efectivamente, para afrontar la realidad, Cléo se tiene que sacar las gafas de su egoísmo, de su insatisfacción, de su frivolidad. Hace falta encontrar el interés en los demás y abrirse a la vida. Gracias a su carácter precursor, el filme sigue siendo un referente ineludible a la hora de hacer evidentes las innovaciones aportadas por las mujeres al patrimonio cinematográfico.

En el mismo contexto del cine francés, Sólveig Anspach también se acerca a la experiencia de la enfermedad en *¡Arriba los corazones!* (*Haut les coeurs!*, 1999). El filme se construye sobre el relato de Emma, una mujer que vive su embarazo con normalidad hasta que recibe la noticia de que tiene un cáncer de pecho. En ese momento tiene que decidir sobre un futuro entre los dos procesos en los que está inmersa y que los especialistas le plantean como antagonicos.

En esta encrucijada decide que convivan las dos opciones frente a la incomprensión de mucha gente. Este filme trata el conflicto con tal delicadeza que lo ha convertido en un magnífico manifiesto sobre las razones de identidad de las opciones de las mujeres frente a las imposiciones médicas y sociales.

En otro registro, la realizadora Lana Lin, a la que le fue diagnosticado un cáncer de mama en 2010, es la autora de *Los diarios del cáncer revisitados* (The cancer journals revisited, 2018). Su experiencia vital fue el detonante que la llevó a recuperar el manifiesto *Los diarios del cáncer*, publicados en 1981 por Audre Lorde. El filme presenta la relectura que hacen de este texto veintisiete escritoras, activistas, sanitarias y pacientes. Y construye una dramatización colectiva entre el comentario crítico, la oración y la reflexión poética en torno a la salud, la precariedad y la enfermedad.

El cáncer también está presente en *Arreta* (2016), un filme de María Zafra y de Raquel Marques. Las directoras recogen la experiencia de Ainhoa que, después de vivir una mastectomía, decide reconstruir su cuerpo con un tatuaje, un proceso con el que busca empoderarse de su cuerpo trans. Es un documental que se centra en los cuerpos, los cambios que estos experimentan, la enfermedad y la muerte, que también forma parte de la vida. Precisamente, la muerte de Mireia a causa de un cáncer, una de las integrantes del equipo de realización del filme y amiga íntima de Ainhoa, interceptó el proceso de realización del documental. Este hecho inesperado, integrado en el filme, lo dota de un significado todavía más trascendente.

Por su parte, Sanna Lenken también se adentra, con *Mi perfecta hermana* (Min lilla syster, 2015), en el terreno de la enfermedad. En este caso, la de los trastornos alimentarios. Esta es una ficción inspirada en su propia experiencia, que habla de la relación entre dos hermanas y la interferencia que la anorexia de una de ellas provoca en su entorno familiar y social.

El abordaje de los trastornos psicológicos femeninos está presente asimismo en *Ainhoa, yo no soy esa* (2017), de Carolina Astudillo. El filme está construido a partir de los diarios de la protagonista. Escritos desde su adolescencia, revelan una infinidad de temáticas relacionadas con la experiencia femenina y sobre las que han escrito otras mujeres a lo largo de la historia. El filme constituye también una crónica alternativa a la historia oficial de la España de los noventa, explicada desde la identidad de una mujer.

Imagen
Filmoteca de
Catalunya:
Las cineastas **Ra-
quel Marques y
María Zafra** en la
presentación de su
filme *Arreta* (2016),
en la 25ª edición
de la MIFMB, 2017.
© Elena Hunter.





Imágenes
Arreta (2016), de
**María Zafra y
Raquel Marques.**
Por cortesía de las
directoras.

El derecho al propio cuerpo

El derecho al propio cuerpo está en el centro de las luchas de las mujeres por el reconocimiento de sus derechos. Se ha hecho una mirada a la presencia de este tema en el apartado dedicado a los empoderamientos feministas y a las movilizaciones colectivas. Se puede constatar que los filmes proyectados en la MIFMB a menudo hacen referencia a este debate histórico de los feminismos. Como, por ejemplo, *Cosas de mujeres* (1978), de Rosa Martha Fernández, o *Niña mamá* (2019), de Andrea Testa, por citar dos filmes sobre el derecho al aborto. Estos ponen el dedo en la llaga en el caso de situaciones de injusticia que se generan debido a la falta de libertad de las mujeres con relación a su vida sexual y reproductiva. Cierra este apartado *Los despachos de Dios* (Les bureaux de Dieu, 2008), un documental de Claire Simon sobre el funcionamiento de un centro de orientación sexual y reproductiva que, igual que muchos otros, fueron el resultado de las demandas reivindicadas por los movimientos feministas de espacios de libertad a principios de 1960. Claire Simon ofrece una visión muy alejada de la opinión común, que consideraba que eran centros asistenciales. La directora tuvo la oportunidad de conocer de cerca el trabajo que se llevaba a cabo en varios centros y, según explica, descubrió que son sitios extraordinarios en los que se produce una transmisión del saber de las mujeres como no ocurre en ningún otro sitio. Impresionada por las conversaciones que había escuchado y por las historias que pudo conocer, decidió elaborar un guion que reprodujera todo el material que había grabado. Para poder representar con la máxima fidelidad las relaciones que se establecían en las entrevistas, optó por elegir a actrices no profesionales para interpretar a las mujeres que buscaban orientación o información. En cambio, para interpretar a las profesionales, eligió a actrices muy conocidas del cine francés y especialmente destacadas por su activismo, como Nicole Garcia, Nathalie Baye e Isabelle Carré. Y dejó algunas líneas del guion abiertas a la improvisación. Así, el filme relata muy fielmente la verdad de las encrucijadas vitales con las que a menudo se encuentran las mujeres en relación con su sexualidad.

En el sistema androcéntrico, la experiencia femenina ha estado sujeta a un modelo de feminidad cerrado, presentado como único y universal, que ha silenciado toda diversidad. De esta manera, la cultura patriarcal ha condicionado, o incluso negado, las vivencias plurales de las mujeres a lo largo de su recorrido vital. En este sentido, es innegable y significativo el papel que los imaginarios cinematográficos han jugado en la construcción de esta negación de la diversidad mediante la proliferación de unas feminidades fílmicas estigmatizadas y con una inclinación clara hacia la idealización objetualizada de las mujeres, sea a la edad que sea.

Las cineastas han tenido la tendencia a expresar su oposición a esta invisibilidad y a esta homogeneización. Han subvertido recurrentemente el modelo tradicional y han articulado nuevos escenarios de representación de la diversidad femenina en relación con los ciclos vitales que la acompañan. Han creado personajes de mujeres mayores activas que lideran su proyecto de vida, niñas incómodas con el destino que se les impone y jóvenes con aspiraciones inesperadas. También han introducido cambios en el orden de las jerarquías a la hora de determinar protagonismos, en la ruptura con el destino punitivo otorgado a personajes femeninos disidentes y en los giros que han practicado en el registro documental para recoger aspectos de la vida de las mujeres en todas sus etapas y experiencias vitales. Estas estrategias se han manifestado en los filmes que la MIFMB ha ido programando a lo largo de sus ediciones.

Imagen
Corriente de amor
(2013),
de **Ágnes Sós.**
Por cortesía de
la directora.



Poner nombre a las incomodidades

Cuando Kate Millett, junto con muchas otras teóricas del feminismo, defendía que “lo personal es político”, desmantelaba la convención a partir de la cual las vivencias femeninas eran responsabilidad personal exclusiva de las mujeres y que se tenían que quedar escondidas en el espacio privado que se les había asignado. No tenían que trascender al espacio público, ni podían hacerlo, los aspectos relativos a la salud, a la sexualidad, a las relaciones, a la economía y a la cultura. Esta divisa heredada de Millett creó un nuevo escenario conceptual y estableció el reconocimiento de la interrelación entre el espacio privado y el espacio público y, por lo tanto, dotó de dimensión política a las experiencias y a los saberes de las mujeres. *La luna en ti* (2010), de Diana Fabianova, es uno de los ejemplos más emblemáticos de la trascendencia de este cambio de paradigma. El filme cuestiona una cosa tan sencilla como el porqué no se tiene en cuenta, en ninguno de los aspectos de la vida social y económica, el hecho de que todas las mujeres en edad reproductiva viven cada mes la menstruación. Y mu-



Imagen: *La luna en ti* (2010), de **Diana Fabianova**.
Por cortesía de la directora.

chas de ellas la viven con dolor. La realizadora ofrece el resultado de su indagación, a partir de referencias personales, colectivas, históricas y científicas, sobre el conjunto de tabús creados en torno a la menstruación. Sobre estos se había edificado la idea de que era un tema que en ningún caso podía trascender el espacio íntimo y personal.

Con la intención de hacer emerger expresiones de unas realidades silenciadas, también merece una mención especial el trabajo de Athina Rachel Tsangari. En *Attenberg* (2010), construye, desde un minucioso formalismo estético, una narración próxima a las propuestas del distanciamiento dramático para dar forma a los enigmas y complejidades que envuelven el universo de dos chicas griegas que viven en un barrio obrero, que es la contraimagen del paisaje de postal tópico de aquel país. Tsangari utiliza herramientas alternativas para dar la vuelta a las formas establecidas por la ficción cinematográfica rutinaria cuando se encara a la representación de las mujeres en su juventud. En el mismo año 2010, Elena Trapé presenta una particular representación de la adolescencia con *Blog* (2010), un filme en el que describe la incubación de los proyectos vitales de un grupo de chicas que buscan emociones y experiencias intensas.

Al límite (Sur la planche, 2011), ópera prima de la directora marroquí Leïla Kilani, construye la historia de dos chicas jóvenes que de día trabajan en una planta de envasado de gambas en Tánger y por la noche hacen pequeños robos en Casablanca. Siguiendo la tradición de las narraciones en círculo, *Al límite* describe un entorno inestable y ambivalente, a medio camino entre dos culturas y dos mundos económicos, y las vicisitudes de dos jóvenes que viven su futuro con inquietud.

La brecha entre expectativas, posibilidades reales y desconciertos es el tema que aparece en *Como un adulto* (Comme une grande, 2014), de Héloïse Pelloquet. A partir de un formato que hibrida documental y ficción, la realizadora sigue durante un año la vida de Imane, una adolescente de 13 años. Con actrices y actores no profesionales, el filme ajusta su estética a las imágenes creadas por los propios protagonistas con sus dispositivos móviles en un intento de grabar la vida de una adolescente y, al mismo tiempo, ponerla en relación con su propuesta de autorrepresentación.

En el mismo contexto francés, Claire Simon, una de las cineastas recurrentes de la MIFMB, ha manifestado un interés especial por el universo de la infancia y de la adolescencia. En *Primeras soledades* (Premières solitudes, 2018) presenta los intereses, los espacios de relación, las dudas y las aspiraciones de un conjunto de chicas y chicos adolescentes de la periferia de París, así como la desatención que viven en sus entornos educativos y familiares.



Imágenes

I. *La Bonne* (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison): clase magistral de **Claire Simon** en la 27ª edición de la MIFMB, 2019.

II. *La Bonne* (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison): **Marta Nieto**, directora de la MIFMB, presentando a **Claire Simon** con motivo de la clase magistral que esta cineasta impartió en el marco de la 27ª edición de la MIFMB, 2019.

III.

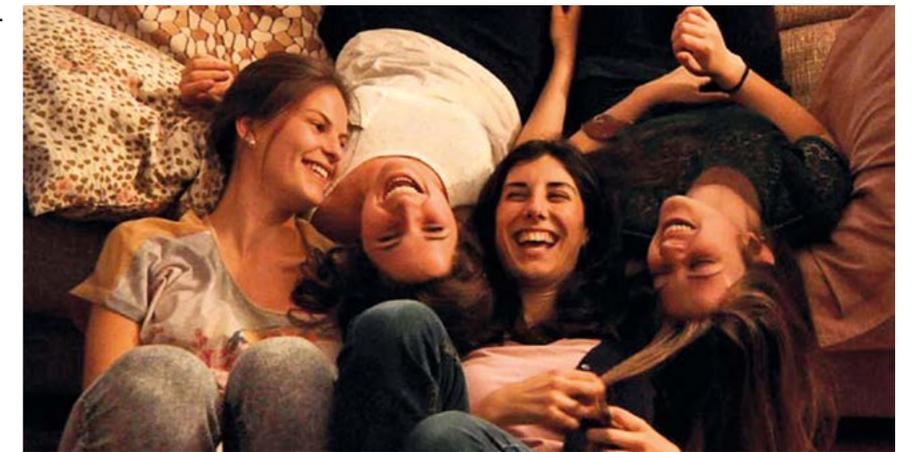


Imágenes
(de arriba abajo)

III. *Primeras soledades* (2018), de **Claire Simon**. Por cortesía de la directora.

IV. *Las amigas de Ágata* (2015), de **Laia Alabart, Alba Cros, Laura Rius y Marta Verheyen**. Por cortesía de las directoras.

IV.



Las amigas de Ágata (Les amigues de l'Àgata, 2015), filme colectivo realizado por Laia Alabart, Alba Cros, Laura Rius y Marta Verheyen, describe desde el punto de vista de Ágata las inestabilidades emocionales y vitales de cuatro chicas, amigas desde el colegio, durante el primer año de carrera. Su mundo de recuerdos, intimidades y bromas se diluye en las aguas de los nuevos escenarios que les ofrece la universidad.

En el marco del desarraigo y de la periferia rural, cabe destacar dos filmes que se exhibieron en las últimas ediciones de la MIFMB: *Ojos negros* (2019), de Marta Lallana e Ivet Castelo, y *La inocencia* (La innocència, 2019), de Lucía Alemany. El primero relata la confrontación con la realidad adulta de una chica de 14 años que pasa el verano en el pueblo de Ojos Negros, en la provincia de Teruel, con su tía y su abuela, a las que apenas conoce. El segundo describe los efectos de la irrupción de un embarazo inesperado en la despreocupada vida de una chica. Tendrá que luchar para seguir adelante con sus fantasías desde una independencia que solo acaba de empezar. La ciudad, a kilómetros de distancia, será el horizonte de las nuevas oportunidades.

Maternidades

La experiencia de la maternidad y la trascendencia vital que comporta ha sido otra de las grandes vivencias silenciadas. Las convenciones han tenido siempre la tendencia a reducirla a cifras y a fotografías que han impedido que aflorara el trasiego personal, social, emocional, físico, cultural y económico que produce cuando ocurre. Las cineastas se han acercado de forma directa o indirecta a este momento vital desde diferentes perspectivas. Naomi Kawase lo hizo en *Nacimiento/madre* (Tarachime, 2006), a raíz del nacimiento de su hijo Mitsuki. En este filme, Kawase rompe cualquier noción de temporalidad lineal, pone en diálogo las imágenes de su propio parto —rodeada de su familia— con otras imágenes sobre sus orígenes, tema que es, por otro lado, el motivo principal de su filmografía, en la que vida y creación cinematográfica se entrelazan en un todo inseparable.

Los archivos de la maternidad (The motherhood archives, 2013), de Irene Lusztig, aborda el tema desde un análisis de las estrategias de las comunidades médicas y científicas y de la industria de productos relacionados con los y las bebés. Unas estrategias que introducen nuevas nociones y prácticas relativas a la maternidad en beneficio de una industria dirigida al consumismo y a las ganancias económicas de las empresas, que se superponen de forma abusiva sobre el saber y el conocimiento que se transmite entre las mujeres, de generación a generación. Lusztig crea este documental a partir de una investigación intensiva en los archivos de varias instituciones y saca a la luz un tipo de documentación reveladora y poco conocida sobre las maniobras que han querido imponer como incuestionables una normativización sobre los cuerpos y los deseos de las madres.

En el otro extremo, la experiencia de la maternidad como una vivencia sanadora, se sitúa el filme *A Violeta* (1998), de María Salgado. Un cortometraje brillante que se puede relacionar con el trabajo indagatorio de María Cabo y de Silvia Guiducci en *(Re)tales* (2010), filme en el que las realizadoras recogen los posicionamientos de diferentes mujeres que deciden no ser madres, madres que desean sentirse mujeres, mujeres con madres demasiado presentes e hijas de madres ausentes. *(Re)Tales* se convierte en un tejido de vivencias y de caminos que reflejan las perspectivas abiertas, plurales y liberadas de las mujeres frente a la maternidad y sus connotaciones.

Por su lado, la cineasta Raquel Marques filma, en *Tiempos de deseo* (2020), el embarazo de Bea, que ha querido ser madre sin pareja desde su identidad lesbiana. Mientras su cuerpo se transforma, la cámara de la realizadora se mueve entre la proximidad y la distancia hacia la evolución del deseo de Bea durante su tiempo de espera. Al mismo tiempo, Marques convoca imágenes y reflexiones sobre su propio proceso de cambio con relación a este deseo, no compartido con Bea, interrogándose sobre la familia, el amor, la amistad y todos los deseos que desbordan los límites de la intimidad.

Imágenes
(de arriba abajo)

I. Los archivos de la maternidad (2013), de Irene Lusztig.
Por cortesía de Women Make Movies.

II. Tiempos de deseo (2020), de Raquel Marques.
Por cortesía de la directora.





Imagen

Luisa no está en casa (2012), de **Celia Rico Clavellino**. Por cortesía de la directora.

Las caras de la vejez

Las edades se utilizan como señales que marcan la posición de las mujeres en el mercado del sexo y de la procreación dentro del modelo de pensamiento androcéntrico y patriarcal. La vejez es donde se concentra el número máximo de discriminaciones e invisibilidades. En el trabajo de algunas de las cineastas que se han enfrentado a esta cuestión hemos visto un verdadero interés por mostrar las desobediencias necesarias en el terreno formal, el argumental y el documental y para poder construir un espacio de representación claramente dislocado de este orden invisibilizador. Efectivamente, en muchos de los filmes que se han proyectado en la MIFMB hay un trabajo de resignificación de las enunciaciones tradicionales que permite la aparición de mujeres en la vejez vitalmente activas y a menudo desobedientes, que manifiestan abiertamente su deseo y su dignidad.

Marianne Ahrne sigue el hilo del ensayo *La vejez*, de Simone de Beauvoir (1970) para realizar *Paseo por el país de la vejez* (Promenad i de gamlas land, 1974). La cineasta reclama la visibilidad de la gente mayor y, en diferentes puntos de Francia, graba experiencias sobre este momento de la vida, que a menudo giran en torno al amor y a la sexualidad. Esta visión abierta a nuevas perspectivas rebeldes y compartidas por muchas mujeres aparece en otros filmes como *Mi rosita* (1999), de Ángeles Diamand-Hart, sobre una mujer que quiere superar la tiranía de su pareja con la ayuda de un grupo de amigas, y *Luisa no está en casa* (2012), que es un filme en el que Celia Rico Clavellino conduce a su personaje, una mujer mayor que también está atrapada en la tiranía de un matrimonio, hacia una resolutiva acción de liberación.

Por su lado, Elena Frez construye una metáfora explícita sobre la invisibilidad de las mujeres mayores en *Fe de vida* (2013). Pone a su protagonista en una situación kafkiana en la que tiene que deambular por las oficinas del Registro Civil para conseguir la documentación que certifique que está viva.

En el filme titulado *He amado tanto* (J'ai tant aimé, 2008), dirigido por Dalila Ennadre, se pone en valor el saber femenino adquirido con la edad. La directora presenta a Fadma, una mujer de 77 años, exprostituta, que ofrecía sus servicios a los soldados marroquíes del ejército francés durante la guerra de Indochina y que fue herida con una bala de mortero. El filme muestra el orgullo y la dignidad de Fadma, que se expresan a contracorriente del silencio impuesto sobre su trabajo, así como su reclamación para que Francia la reconozca como veterana de guerra. En un sentido parecido, el filme *Lo que yo he vivido no lo ha vivido nadie* (Ce que j'ai vécu, personne ne l'a vécu, 2010), de Fatima Yefsan, hace una defensa radical de las mujeres que participaron en la guerra de Argelia y que nunca han sido tenidas en cuenta en el relato cronológico y discursivo de los hechos vividos. O sea, que han sido eliminadas del relato histórico.

La sexualidad en la vejez, otro de los grandes tabús, también ha sido el tema de un conjunto de filmes memorables. Por un lado, el cortometraje *Atocha 70* (2012), de Irlanda Tambascio, en el que tres ancianas se reúnen cada tarde para charlar de sus cosas delante de un *sex shop* y tienen una conversación trivial que deriva en una catarsis emocional de donde surge la represión sexual del franquismo. Por otro lado, *Corriente de amor* (Stream of love, 2013), de Ágnes Sós, es un documental magistral que es un ejemplo de este cambio de perspectiva que las cineastas introducen en la representación de la vejez femenina. La realizadora sigue los avatares de unas mujeres de un

pueblo de Rumanía de habla húngara. El amor y los deseos sexuales son el centro de sus conversaciones. Divertido y sorprendente, muestra la cara alegre y sensual de la vejez femenina y capta la franqueza y el encanto de estas mujeres y la gracia de sus cuerpos, tan generosos como sus risas.

En el caso de *Menopausia rebelde* (Rebel menopause, 2014), Adele Tulli recoge las palabras con las que Thérèse Clerc describe la experiencia de hacerse mayor: “¡La menopausia es el inicio de la vida!”. Con 85 años, esta militante feminista y del movimiento LGTBI+ puso en marcha la Casa Baba Yaga. Se trata de un proyecto innovador de convivencia para mujeres mayores de 65 años, con un régimen cooperativo, para poder vivir un tiempo de completa libertad, sin tutelas. El filme también muestra la forma festiva con la que la protagonista y sus amigas viven el deseo y la sexualidad.

Por su lado, *Reina Lear* (Queen Lear, 2019), de Pelin Esmer, refleja la alegría de vivir la vejez de manera compartida y con un proyecto común relacionado con el teatro de Shakespeare por parte de un grupo de mujeres de una zona rural de Turquía.

Eva Vila recupera, de forma crítica pero también con ternura, la figura de la mítica Penélope en su filme homónimo, *Penélope*, (2017). Vila hibrida el ensayo con la ficción mitológica y construye una figura femenina referente del sentido primigenio y fundacional de la madre Tierra.

Finalmente, en *Casa de nadie* (Casa de ningú, 2018), Ingrid Guardiola usa el ensayo documental para sugerir un debate abierto sobre el sentido de la vejez. Pone en relación dos entornos marcados por el peso de la memoria, la productividad, el trabajo y su propia extinción: una residencia urbana de gente mayor en el barrio barcelonés de Sant Andreu de Palomar y una excolonia minera de la provincia de León, víctima de la despoblación y de la globalización económica.

Imagen
Menopausia rebelde
(2014),
de Adele Tulli.
Por cortesía de la
directora.



Conexión intergeneracional

El interés sobre el flujo continuado de conocimiento entre mujeres de distintas generaciones es uno de los aspectos que el cine hecho por mujeres ha tenido presente de forma recurrente y así lo han recogido las programaciones de la MIFMB. Este es el caso de la artista visual y cineasta Marta Vergonyós que, en el año 2011, inició el proyecto *Transmisiones* (Transmissions). Su voluntad es documentar el acto de transmisión del saber de la genealogía femenina entre abuelas y nietas. Se trata de tres episodios que crea Vergonyós. En solitario, el primero; en colaboración con la cineasta Anna Sanmartí, el segundo; y con la *performer* Denis Blaker, el tercero. En el primer episodio, rinde un homenaje con gran respeto a la gestualidad con la que las abuelas afrontan operaciones cotidianas como hacer ganchillo o envolver huevos. El segundo muestra el vínculo entre una abuela pintora —la abuela de la propia Sanmartí— y su nieta cineasta. La captura de la luz, en un medio y en otro, une los respectivos impulsos creativos. El tercero, dedicado al lenguaje de la danza, es una metáfora sobre la serenidad y el equilibrio que están implícitos en la convivencia intergeneracional.

La reescritura de sus orígenes familiares es la intención del primer ensayo fílmico de Naomi Kawase, titulado *Caracol* (Katatsumori, 1994). El filme es una obra llena de amor dedicada a su abuela, que se constituye en una crónica de su relación. La observación de las plantas del jardín y del esmero con el que lo cuida la abuela permite que la cineasta se reencuentre con la medida de todas las cosas y con los vínculos fundamentales de sus afectos. En *Nadar* (Nedar, 2008), Carla Subirana elabora asimismo una reconstrucción de la memoria familiar y colectiva. Evoca el mundo del pasado y la conexión entre las mujeres de tres generaciones, su abuela, su madre y ella misma, en una historia en la que los hombres solo están presentes como recuerdos, como es el caso de su abuelo, un anarquista de la FAI que fue fusilado en 1940.

El tema de las relaciones intergeneracionales también aparece en *Juliana* (2013), de Jana Herreros Narváez, un cortometraje que recrea una situación de complicidad entre una nieta y su abuela para conseguir que esta no acabe en una residencia.

Los conflictos derivados de la desconexión y la incomprensión entre madres, padres e hijas han estado presentes en los filmes de las diferentes programaciones de la MIFMB. Este es el caso de *La novia moderna* (La núvia moderna, 1995), un cortometraje de Carmen

Fernández que describe la intolerancia de una hija frente a la decisión de su madre de casarse, que ronda los sesenta años. También cabe citar *Viaje al cuarto de una madre* (2018), de Celia Rico. Este es un filme que afronta el conflicto entre una madre aislada en un pequeño pueblo y una hija que va de fracaso en fracaso, hasta que ambas emprenden un nuevo viaje —mental, pero también físico— para dejar de ser madre e hija las veinticuatro horas del día y así descubrir quiénes pueden llegar a ser por separado. En *La hija de un ladrón* (2019), de Belén Funes, el conflicto generacional se establece entre padre e hija. El filme habla de la ausencia paterna y del peso que supone para una hija la experiencia de un abandono persistente. En *Con el viento* (2018), Meritxell Colell construye un filme delicado y poético que muestra, pero sobre todo sugiere, el conflicto entre una madre y una hija que casi no se conocen cuando se reencuentran al cabo de muchos años después de la muerte del padre.

La distancia generacional es el tema central de *Por tu bien* (For your sake, 2019), un documental de Ronja Hemm, que describe el diálogo entre varias mujeres que representan a tres generaciones Tamang, del Nepal, en el momento en que dos hermanas se están preparando para irse del pueblo y así poder continuar estudiando. Para la madre y para la abuela, que no han ido nunca a la escuela, este hecho representa un cambio trascendental. Así lo demuestran sus conversaciones, que aluden a la importancia de conservar los vínculos emocionales y, a pesar de todo, preservar las tradiciones que las alimentan. Y desde una visión llena de ironía, el filme *Amor en la vejez* (Older women and love, 1987) de Camille Billops y de James Hatch, se centra en hacer visible la valoración social de las relaciones afectivas y sexuales entre mujeres mayores y hombres jóvenes. Billops y Hatch, desde los dos lados de la cámara, movilizan a un elenco multirracial con el objetivo de reunir un conjunto de declaraciones aparentemente cándidas, pero de un gran poder subversivo.

Imagen

Por tu bien (2019), de **Ronja Hemm**. Por cortesía de la directora.



Imagen: Cines Girona: charla virtual. **María Zafra**, programadora de la MIFMB, y la cineasta **Tatiana Mazú** en la 28ª edición de la MIFMB, 2020.

Un epílogo

Como cierre de este apartado, cabe recordar *Corazón de perro* (Heart of a dog, 2015), un filme inclasificable de la compositora y artista multidisciplinaria Laurie Anderson que hizo desde la consciencia de la proximidad del final de su trayecto vital. La voz de la directora es una presencia continua, mientras se despliegan historias sobre su perra Lolabelle o de su madre, fantasías de la infancia y teorías políticas y filosóficas que forman un conjunto de imágenes poéticas y musicales. Esta obra podría ser definida como un poema visual que transita por la muerte, el amor, el arte y, tal y como indica el título, los perros. *Corazón de perro* despliega una sinfonía de imágenes de grabaciones domésticas, dispositivos móviles y filmaciones ajenas recicladas y reinterpretadas. Ofrece todo tipo de asociaciones ideológicas, analogías que conducen su discurso por caminos de la reflexión filosófica y, al mismo tiempo, por el terreno de las preguntas fundamentales sobre el recuerdo de las cosas y de la pérdida de los seres queridos; sobre las emociones y su centro neurálgico, el corazón, en un intento de darle la vuelta al tiempo tal y como indica, a modo de fin, en las últimas imágenes del filme. Una sinfonía visual de despedida.

VI. Tiempo, historia y memoria

Imagen

Barcelona, antes de que el tiempo lo borre (2011), de **Mireia Ros**. Por cortesía de Promarfi Futuro.

Las transformaciones que el feminismo ha producido en la concepción del trabajo historiográfico han tenido una traslación natural en el terreno de la creación cinematográfica. Muchas cineastas se han adentrado en la construcción de relatos fílmicos que han generado aproximaciones innovadoras sobre la visibilidad o sobre la ocultación de los hechos y de la historia de las mujeres. También han creado documentos que recogen, organizan y construyen nuevas propuestas para explicar el pasado, respetar la memoria e incluir en los relatos actuales los asuntos de las mujeres con todas sus diversidades. Estas son algunas de las tendencias que se recogen en la programación de la MIFMB.





Imagen

Anna Solà, codirectora de la MIFMB, y las mujeres del 36:
Trini Gallego, Enriqueta Gallinat, Concha Liaño
y Llum Quiñonero en la 9ª edición de la MIFMB, 2001.
© Pere Selva.

Las mujeres, testigos de primera mano

No es extraño que, en una tradición visual marcada por la falta de protagonismo real de las mujeres, las cineastas hayan recogido imágenes documentales que evidencian su intervención en las dinámicas históricas, públicas o privadas. Los ejemplos, tan variados como excepcionales, son abundantes en el conjunto de la producción cinematográfica femenina. De las diferentes ediciones de la MIFMB, a continuación se destacan dos filmes representativos. Por un lado, *La mujer en la Resistencia*, de Liliana Cavani. Por otro, *Visiones del espíritu. Un retrato de Alice Walker*. (*Visions of the spirit: A portrait of Alice Walker*, 1989) de Elena Featherston. El primero es un documental que recoge varios testimonios sobre la participación de las mujeres en la Resistencia italiana durante la Segunda Guerra Mundial. Con el testimonio en primera persona de las resistentes italianas, se pone de manifiesto la experiencia política femenina, que había sido ignorada por los esquemas de la heroicidad androcéntrica dominante. Con la expresividad de los cuerpos de las mujeres y una fotografía que busca certificar más que opinar, el documental construye un relato que reivindica el relevante papel que tuvieron muchas mujeres que hicieron posible el movimiento de lucha contra el fascismo y que desafiaron los prejuicios —también de algunos compañeros— y sobre todo el silencio de la historiografía.

El segundo filme es un retrato íntimo de la escritora Alice Walker. Se rodó en su casa de California, y presenta a la autora de *El color púrpura* (1982) como madre, hija, filósofa, activista y, naturalmente, como escritora. También habla de sus orígenes y de las influencias más importantes en su formación. La visión de la escritora se complementa con conversaciones con su familia. En una larga entrevista, se hace evidente el valor documental de grabar el testimonio directo de Alice Walker y de recoger su experiencia como representante de la comunidad afroamericana y de la lucha por sus derechos.



Imagen

En retaguardia (2006), de **Marta Vergonyós**.
Por cortesía de la directora.

Habla la memoria

El trabajo historiográfico de las mujeres ha tenido en cuenta la importancia de la transmisión oral a la hora de configurar la memoria personal o colectiva. Una memoria para preservar. Una memoria también sujeta a la interpretación o a la duda pero, al fin y al cabo, valiosa para poder generar los relatos que sitúan a las mujeres en los espacios y en los tiempos históricos a los que pertenecen o pertenecían. Los relatos de la memoria, como primera manifestación de la experiencia del pasado, están presentes en estos filmes: *Ravensbrück: el infierno de las mujeres* (Ravensbrück, l'infern de les dones, 2005), de Montse Armengou, Ricard Belis y Maria Josep Tubella; *En retaguardia* (En rereguarda, 2006), de Marta Vergonyós; *Luz oscura* (2017), de Susana de Sousa Dias; y *Cuando ellos se fueron* (2019), de Verónica Haro Abril.

Ravensbrück, el infierno de las mujeres, producido por Televisió de Catalunya con motivo del 60º aniversario de la liberación de los campos de exterminio, rinde homenaje a todas las mujeres que fueron deportadas y presenta el testimonio de varias supervivientes de distintas nacionalidades, entre las que se encuentra Neus Català.

En retaguardia remite a las experiencias de trece mujeres que vivieron conflictos bélicos: desde la abuela de la directora, que habla de las mujeres en el mundo rural durante la Guerra Civil Española, hasta a aquellas que participaron en la retaguardia o de forma activa en diferentes luchas armadas del ámbito internacional.

En *Luz oscura*, Susana de Sousa Dias parte del archivo fotográfico de la PIDE, la policía de la dictadura portuguesa, y —con evocadoras grabaciones a cámara lenta— rescata las memorias a menudo truncadas de los familiares de los disidentes políticos, y revela el dolor y el vacío heredado de un país en silencio que no puede callar frente a aquello que las imágenes todavía cuestionan.

La recuperación de la memoria y su carácter huidizo es también el objetivo de Verónica Haro Abril, que sitúa su cámara en el pueblo de sus abuelos; una aldea que ni aparece en los mapas de Ecuador, en la que habitan solo mujeres mayores viudas que, con sus recuerdos, su sabiduría y sus ocurrencias, devuelven el sentido a este lugar que desaparecerá cuando ellas ya no estén.

Estirar el hilo de la propia historia

En el ejercicio de elaborar nuevos relatos sobre la historia que partan del mismo sujeto y que construyan un nuevo cuerpo narrativo que incluya la genealogía femenina, los feminismos han puesto el acento en la experiencia del ámbito privado y doméstico, en la visibilidad del disenso y de las rebeldías personales y colectivas y en los espacios oscuros de las voces silenciadas o ignoradas. Estos son algunos de los filmes seleccionados por la MIFMB inscritos en esta corriente.

Solo te quiero una hora (Un'ora sola ti vorrei, 2002), de Alina Marazzi, es un filme personal que, a su vez, se puede considerar colectivo, elaborado a partir del archivo fílmico familiar del abuelo de la realizadora. Se erige en una conmovedora elegía sobre la figura materna, así como en un ejercicio de interpretación y toma de consciencia sobre el origen del trastorno psíquico de su madre.

Superando el drama (Passing drama, 1999), de Angela Melitopoulos, traduce la imagen acústica de la historia de la migración de su familia a través de tres generaciones. Los relatos transgeneracionales se entrecruzan en este videoensayo experimental de acuerdo con la lógica abierta-cerrada propia de la historia de las personas refugiadas, marcadas por el trauma, las huidas dramáticas y la supervivencia.

La vida se derrumba tres veces, se levanta siete y nueve veces flota a la deriva (La vie sombre trois fois, se relève sept, et neuf fois flotte à la dérive, 2009), de Xuân-Lan Guyot, es un filme que se aproxima a los orígenes de su autora y a una parte de la historia de Vietnam. Lo hace a partir de la figura de sus abuelos y combinando imágenes que grabó ella misma en un viaje a Vietnam, cuando tenía 28 años, con imágenes que grabó después de la muerte de su abuela, casi diez años después.

De una manera parecida, Maya Schweizer reconstruye, con la ayuda de las grabaciones de su abuela de Lyon, el rompecabezas de su historia durante la Segunda Guerra Mundial. Su filme, titulado *Transmitiendo: Fotograma Uno* (Passing down, frame 1/Überlieferung, Bild eins, 2007), recupera la experiencia de su abuela, de origen judío, durante la ocupación alemana de Francia y plantea la tensión entre el olvido meditado de la familia y su particular resistencia, entre el tiempo histórico que las enlaza y el espacio cotidiano que las separa.



Imagen: *La vida se derrumba tres veces, se levanta siete y nueve veces flota a la deriva* (2009), de **Xuân-Lan Guyot**.
Por cortesía de la directora.

Los vínculos intergeneracionales también son el tema central de *Angkar* (2018), de Neary Adeline Hay, que documenta el viaje de vuelta de su padre al pueblo donde fue perseguido por los jemereros rojos, el régimen comunista que controló Camboya entre 1975 y 1979. Un filme íntimo y desgarrador que revela un ejercicio forzado de transmisión, una expedición transgeneracional a favor de la memoria y del compromiso histórico.

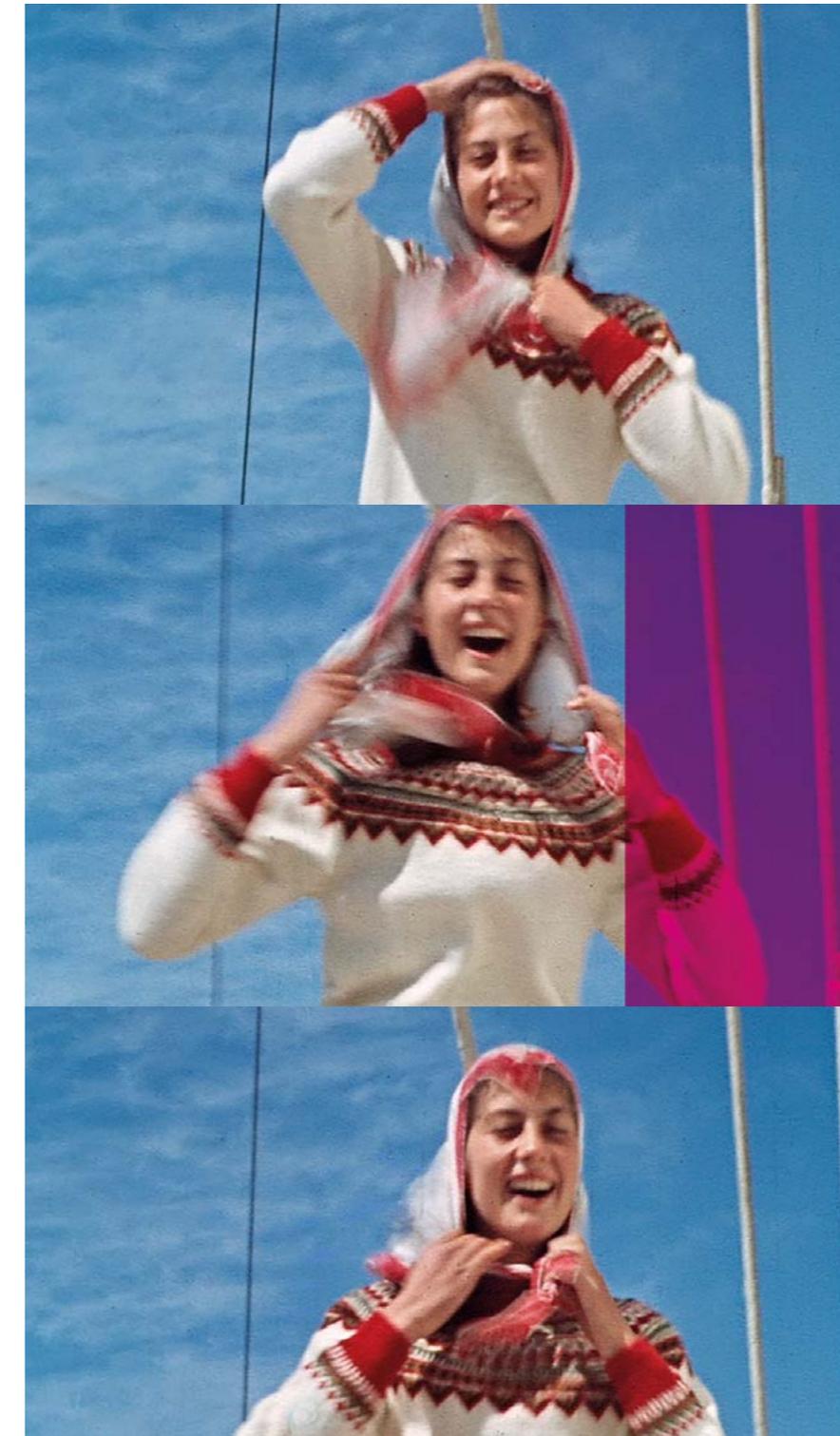


Imagen
Por una hora más contigo (2002), de **Alina Marazzi**.
Por cortesía de la directora.

La historia reciente de los países latinoamericanos ha dado pie a una producción abundante de filmes que ponen en evidencia el papel de los diferentes formatos cinematográficos a la hora de encarar las distintas aproximaciones a los rastros del pasado y a las circunstancias personales de las mujeres. Tatiana Mazú González, por ejemplo, rescata en *Caperucita roja* (2019) el trayecto migratorio de su abuela desde España a Buenos Aires. Unidas por la costura, mientras cosen un abrigo rojo con capucha, hablan de las historias y de las contradicciones relacionadas con su condición de género y de clase, mientras que las nuevas generaciones de feministas ocupan las calles.

Acompañada de su madre, María Paz González Guzmán busca en *Hija* (2011) a su padre y a su abuelo. El filme descubre el significado y el peso de los silencios familiares y enfrenta al público a los desafíos que suponen las verdades nunca contadas y difíciles de reconocer sobre la propia historia emocional.

Albertina Carri, en *Cuatreros* (2016), propone un ejercicio admirable sobre las personas desaparecidas durante la dictadura argentina. La cineasta sigue los pasos de Isidro Velázquez, el último gaucho, y se pregunta si realmente va tras este fugitivo de la justicia burguesa o si aquello que de verdad busca es su herencia personal. La búsqueda en los archivos de una película desaparecida es también una investigación sobre los cuerpos desaparecidos, el de su padre y el de su madre, que constituye un intento de encontrar justicia entre tanta desmemoria. *El pacto de Adriana* (2017), de Lissette Orozco,

Imagen
El pacto de Adriana
(2017), de **Lissette
Orozco**.
Por cortesía de
la directora.



Imagen
La flaca Alejandra
(1994), **Carmen
Castillo y Guy
Girard**.
Por cortesía de los
directores.



se enfrenta igualmente a las turbulencias de la memoria cuando la realizadora indaga sobre su tía, antigua colaboradora de la policía política de Pinochet, y constituye un relato íntimo y doloroso que se añade a la restauración de la historia de Chile. En *La flaca Alejandra* (1994), de Carmen Castillo y de Guy Girard, la búsqueda memoria- lista adquiere una dimensión especialmente perturbadora. Castillo se adentra en los efectos perversos de la represión de la dictadura chilena. En una entrevista totalmente abierta con Marcia Merino, la mujer que la delató a la policía política, intenta descubrir los entresijos de un proceso repleto de complicidades y de venganzas en el marco de un entorno en el que la reparación del dolor forma parte de la reconstrucción social.

Para cerrar esta mirada sobre Latinoamérica, es necesario mencionar *Ejercicios de memoria* (2017), de Paz Encina, un filme que recoge los recuerdos de los hijos de Agustín Goiburú, un importante opositor al régimen dictatorial de Alfredo Stroessner en Paraguay. En este filme se relatan historias de exilio y de terror e ilustra la historia casi olvidada de miles de familias y de personas desaparecidas. Un ejercicio cinematográfico que busca generar imágenes poéticas y evocadoras de un episodio sangriento, del que hay poca documentación gráfica, de la historia reciente de Paraguay.

La historia desde la mirada femenina

El interés por documentar los hechos históricos está muy presente en la cinematografía femenina. Se puede observar en la obra de dos cineastas pioneras, Esfir Shub y Germaine Dulac. El 1972, Shub dirige *La caída de la dinastía Romanov* (Padenije Dinastii Romanowych), un filme que, con diferentes fuentes documentales, analiza la caída de esta dinastía rusa desde la perspectiva revolucionaria. En 1935, Germaine Dulac, en *El cine al servicio de la historia* (Le cinema au service de l'histoire) elabora un montaje de actualidades sobre el período entre 1905 y 1935, donde resume la vida política, económica y social de su generación. Las dos cineastas han estado presentes en las programaciones de la MIFMB en diferentes secciones dedicadas a las pioneras.

Junto a estas aportaciones al relato de los hechos históricos, la mirada de las cineastas se ha orientado también a hacer visible una intrahistoria relativa a la experiencia singular de las mujeres en el sí de estos hechos. Patricia Mazuy, en el 2000, hace un ejercicio de reconstrucción histórica notable con *Saint-Cyr*, donde pone en escena el caso de la escuela homónima fundada en 1686 por Madame de Maintenon, una de las mujeres más poderosas de Francia en aquella época gracias a su relación íntima con Luis XIV. El objetivo de esta escuela era formar a las jóvenes huérfanas de guerra con una educación que les evitara el destino común de convertirse en cortesanas o en monjas y así dotarlas de una educación sólida, entre el misticismo y el hedonismo.

Sin embargo, uno de los paradigmas es *Alemania, madre pálida* (Deutschland bleiche Mutter, 1979-80), de Helma Sanders-Brahms. El filme muestra las vicisitudes de una mujer durante la Segunda Guerra Mundial y revela aquello que paradójicamente representó la guerra para muchas mujeres. Al lado de la violencia, la destrucción y el dolor, también encontraron islas de felicidad y de armonía.

En un terreno más próximo, se mencionan una serie de filmes producidos en el Estado español que también se han orientado a iluminar distintos momentos de la historia. *Barcelona, antes de que el tiempo lo borre* (Barcelona, abans que el temps ho esborri, 2011), de Mireia Ros, reconstruye la vida privada y los años dorados de la familia Baladia —representantes de la élite cosmopolita y culta que impresionó a todo el mundo con el diseño y el modernismo— a la vez que hace un retrato irónico y personal del siglo XX en Barcelona.



Imágenes
(de arriba abajo)

I. *Retrospectiva de Helena Taberna* en la 27ª edición de la MIFMB, con la presencia de la cineasta y del director de la Filmoteca de Catalunya, **Esteve Rimbau**.

II. La cineasta **Helena Taberna** acompañada del director adjunto de la Filmoteca de Catalunya, **Octavi Martí**, presentando su filme *Acantilado*, en el marco de la 27ª edición de la MIFMB, 2019.

De toda la vida, (1986), de Lisa Berger y Carol Mazer, es un documental sobre la vida de las mujeres, que forman parte del sindicato anarcosindicalista CNT, que participaron en la revolución social durante la Guerra Civil.

Mujeres del 36 (1999), de Ana Martínez y de Llum Quíñonero, es un montaje documental elaborado con imágenes inéditas de la Guerra Civil y con el testimonio de seis mujeres que participaron activamente contra el alzamiento fascista.

Han bombardeado una escuela (Han bombardejat una escola, 2010), de Mireia Corbera, Anna Morejón y Sandra Olsina, es un documental homenaje a la Escuela del Mar de Barcelona, que fue fundada en enero de 1922 y construida en la playa de la Barceloneta por el Ayuntamiento de Barcelona. Fue conocida por sus innovaciones pedagógicas revolucionarias que incluían los principios de la coeducación.

En *Cartas a María* (2014), Maite García Ribot empieza, a raíz del Alzheimer de su padre, la reconstrucción de la historia de su abuelo, un exiliado republicano, a través de sus cartas, sus fotografías y sus objetos.

Desde la ficción, *Las Perseidas* (Les Perseides, 2019), de Ànnia Gabarró y de Alberto Dexeus, pone en escena la experiencia de una adolescente que se refugia en las misteriosas leyendas de posguerra en un pequeño pueblo de Aragón. Todos los descubrimientos significarán para ella una reconciliación con su padre y la consciencia de sus vínculos familiares con la memoria colectiva del país.

Los años oscuros (Urte ilunak, 1993), de Arantxa Lazkano, construye la historia de Itziar, una niña que observa el incomprensible mundo de los adultos durante la posguerra española en el País Vasco. Y contiene una ácida reflexión sobre el papel de un sector concreto del nacionalismo vasco que no redefinió su papel con la coherencia que exigía la situación política planteada.

También desde la ficción y en el entorno del País Vasco, *Yoyes* (2000), de Helena Taberna, se aproxima a la figura de Yoyes —la primera mujer que ocupó un puesto de responsabilidad en ETA— en el momento en el que vuelve después de haber estado en el exilio en México para intentar rehacer su vida y se enfrenta de nuevo a la violencia, que sigue siendo protagonista de las primeras páginas de los periódicos.

En *Entre rojas* (1995), Azucena Rodríguez se basa en su propia experiencia en la cárcel para reconstruir aquel mundo, en recuerdo de las



Imágenes
(de arriba abajo)

I. La cineasta **Cecilia Bartolomé** en la presentación de su filme *Después de...* Segunda parte: *Atado y bien atado* (1983), en la 14ª edición de la MIFMB, 2006.
© Núria Andreu.

II. CCCB: la cineasta **Amal Ramsis** en la 19ª edición de la MIFMB, 2011.



luchadoras anónimas que perdieron la libertad y la vida para cambiar las cosas y en homenaje a su espíritu revolucionario.

Volviendo a la posguerra, en *El gran vuelo* (2014), Carolina Astudillo narra la historia de Clara Pueyo Jornet, militante del PSUC que en los primeros años de la dictadura franquista huyó de la cárcel de Les Corts, de Barcelona, por la puerta principal. El silencio de plomo que rodeó los hechos es el punto de partida de la investigación de la cineasta. Una investigación repleta de interrogantes que este filme de ensayo deja abiertos, porque asume un reto consustancial a la búsqueda historiográfica como el que se plantea cuando se trabaja con fuentes no institucionales o, mejor dicho, cuando la honestidad del trabajo historiográfico impone la búsqueda de nuevas fuentes.

Cecilia Bartolomé dirige, en 1969, un filme fundamental que remite a la situación de la falta de libertad de las mujeres durante el franquismo. Se trata de *Margarita y el lobo*, una comedia musical innovadora y descaradamente irreverente que se centra en una mujer y su enfrentamiento a todas las convenciones, asediada por las garras del poder judicial y eclesiástico, a propósito de su separación matrimonial.

En 2013, Isona Passola realiza el documental *Cataluña-Espanya*, que recoge las reflexiones de diferentes personalidades del mundo de la política y de la historiografía para exponer las complejidades de la tensión entre Cataluña y el Estado español.

Proyectados en las secciones Memoria y registro visual y Militancias de la memoria, a continuación se habla de dos ejemplos contruidos desde la voluntad de dejar constancia de circunstancias históricas próximas: *Querida Waheeda* (Estimada Waheeda, 2001), de Lala Gomà, que muestra la situación política y social de dos mujeres, una mujer afgana refugiada en Pakistán y una mujer pakistaní que vive en Barcelona, a través de su correspon-

dencia; y *Prohibido* (Mamnou, 2011) de Amal Ramsis, que documenta, tres meses antes de la revolución del 25 de enero de 2011 en Egipto, la vida cotidiana de su país y la complejidad de los enfrentamientos en una sociedad marcada por las prohibiciones omnipresentes.

Los retos que plantea el origen de las fuentes iconográficas, o la ausencia de ellas, a la hora de encarar un trabajo audiovisual también están latentes en *Fuera del paraíso* (1999), filme de Virginia Villaplana. En este documental de creación, la autora se adentra en la recuperación de la voz y del pensamiento de la poeta Lucía Sánchez Saornil (Madrid, 1895-Valencia, 1970), fundadora del movimiento libertario Mujeres Libres, y en la relación personal que la escritora mantuvo con América Barroso, de la que fue compañera sentimental. Villaplana opta por construir un poema visual en el que se funden imágenes de distintas procedencias que, en lugar de elaborar una narración cerrada sobre la protagonista, abren la posibilidad de significaciones múltiples.

La reflexión histórica a propósito de las fuentes documentales también está implícita en estos dos filmes: *Morir de día* (Morir de día, 2010), de Laia Manresa, y *Elena Universo* (2019), de Marga Almirall. El primero significa una aproximación a una de las caras ocultas de la historia de Cataluña desde la transición hasta la actualidad: la entrada de heroína al país. Las trayectorias de personajes destacados de la contracultura y de la vida política, como Pau Malvido, Mercè Pastor, Pepe Sales o Juanjo Voltes, se hilan y se deshilan para dibujar una vida elegida, marcada por la adicción. El filme contribuye al debate social sobre la droga y es un gesto de memoria sobre las vidas de los desaparecidos. En el segundo caso, la cineasta se sumerge en la historia de Elena Rull Mur, a través de sus diarios, sobre sus sesiones de psicoanálisis y de las imágenes en super-8 de la cámara de su exmarido. Sus insatisfacciones y sus proyectos frustrados podrían ser los de tantas mujeres burguesas de la época, atrapadas entre sus deseos y las exigencias sociales sobre su comportamiento.



Imagen
La Bonne (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison): la codirectora de la MIFMB, **Mercè Coll**, y las cineastas **Virginia García del Pino**, **Montse Romaní** y **Virginia Villaplana** en la 19ª edición de la MIFMB, 2011.

Reapropiación de referentes

La creación cinematográfica de las mujeres también se ha distinguido por un conjunto de reapropiaciones de figuras femeninas significadas en contextos de consumo mayoritario o sujetas a los tópicos de la mirada androcéntrica que, a la luz de una interpretación feminista, adquieren nuevas perspectivas. Este es el caso de *París era mujer* (Paris was a woman, 1995), de Greta Schiller y Andrea Weiss; *Gala* (2003), de Silvia Munt; *Nico icon* (1995), de Suzanne Ofteringer; y *Revolución artística de las mujeres: Una historia secreta* (Women art revolution: a secret history, 2010), de Lynn Hershman Leeson. *París era mujer* se reapropia de la imagen del París de entreguerras, asociada tradicionalmente a la confluencia de escritores y de pintores famosos, para situar los trayectos de una comunidad femenina formada por las escritoras Colette, Gertrude Stein y Djuna Barnes; las pintoras Romaine Brooks y Marie Laurencin; las fotógrafas Berenice Abbott y Gisèle Freund; la periodista Janet Flanner y las editoras y librerías Sylvia Beach y Adrienne Monnier. También revela el carácter cooperativo de muchas de las alianzas y complicidades que se produjeron entre estas creadoras y destruye el tópico de la artista aislada, arrinconada y atormentada. En *Gala*, Silvia Munt afronta la controversia de la imagen de Gala Dimitrievna Diakonova. Por medio de un trabajo de indagación abierto y estimulante, piensa el personaje de nuevo y pone especial atención a su vida cotidiana y personal, desplazada de la sombra de Dalí, con quién se la ha asociado casi exclusivamente. El caso de *Nico icon* es el de la recomposición de la historia de la misteriosa musa de Andy Warhol, que también fascinó a Lou Reed, a Jim Morrison, a Bob Dylan, a Iggy Pop, y a otros tantos, con sus melopeas características de la música de Velvet Underground. Lejos de presentarla como un icono vacío de sentido, el filme describe su trayectoria como modelo y actriz, su participación en la cultura alternativa de Nueva York y en el entorno experimental de Philippe Garrel, así como su adicción a la heroína, que transformó su imagen en una representación de las tinieblas.

Finalmente, *Revolución artística de las mujeres: Una historia secreta* hace visible el trasfondo del colectivo llamado W.A.R. (Women Artists in Revolution). El filme revela las razones por las que Judy Chicago, Miriam Schapiro, Guerrilla Girls, Nancy Spero y muchas otras creadoras del panorama artístico norteamericano de finales de los sesenta y de las décadas de los setenta y de los ochenta se unieron para luchar contra las rígidas estructuras del arte, conformadas según unos criterios androcéntricos y etnocéntricos. Su directora, y también artista, Lynn Hershman Leeson grabó, a lo largo de cuarenta años, entrevistas con las artistas pioneras de esta revolución artística. La voluntad de capturar la historia del arte feminista ha hecho que el documental haya estado en proceso de producción durante muchos años y que, después de la edición final, todavía siguiera abierto para que las nuevas generaciones continuaran haciendo sus aportaciones a través de la web www.rawwar.org. Con esta estrategia, la directora reivindicaba el arte como un movimiento en constante proceso de transformación.

La voluntad de poner en el centro las aportaciones de las mujeres nos abre las puertas a un nuevo conocimiento más completo de nuestro presente. La presencia de obras de autoras de procedencias tan diversas, con una amplia variedad de preocupaciones y registros del lenguaje, nos revela las múltiples posibilidades del ser mujer y la infinidad de maneras de definirse desde un cuerpo de mujer.

Mireia Bofill
miembro de *Ca la Dona* y *LaSal*
(entrevista "50 años de Drac Màgic")



VII. Economía y trabajos

En la tradición cinematográfica, el trabajo de las mujeres ha sido objeto de una triple invisibilización. Por un lado, las actividades laborales en general parecían incompatibles con un cine concebido como espectáculo de evasión y de entretenimiento. Por el otro, la narrativa cinematográfica hegemónica, dedicada obstinadamente al uso de arquetipos femeninos y al trato objetual del cuerpo femenino, había dejado en un ángulo ciego la verdadera complejidad de las actividades laborales de las mujeres y todas sus derivadas. Y, en el terreno del documental, las imágenes de archivo relativas a la vida cotidiana y profesional de las mujeres están descabaladas, a consecuencia del menosprecio histórico que se ha dado a este tema. En cambio, las obras de las cineastas, en consonancia con los debates y los estudios feministas, a menudo han puesto de relieve la importancia de reconocer y de valorar el carácter vertebrador que los trabajos domésticos y el cuidado, llevados a cabo mayoritariamente por las mujeres, han tenido y tienen en las sociedades. Han puesto de manifiesto las disfunciones, los desequilibrios y las tensiones que surgieron a partir de la incorporación masiva de las mujeres en el trabajo productivo. Han hablado de las desigualdades entre mujeres y hombres con relación a los salarios, al acceso a los trabajos mejor remunerados, a la promoción profesional y a las posibilidades de que la vida personal, laboral y familiar sean compatibles. Se han puesto a reflexionar sobre los mecanismos de la memoria oficial y personal que intervienen en dar forma al pasado y a buscar explicaciones. Las diferentes ediciones de la MIFMB han dado prioridad a estos filmes por su excepcionalidad en el contexto de la producción cinematográfica general, pero también por las perspectivas innovadoras que ofrecen. Estas perspectivas enriquecen y amplían la reflexión y el conocimiento de las realidades diversas de los trabajos de las mujeres y de sus implicaciones en la economía y en la sostenibilidad y restituyen la visibilidad perdida.



La puerta abierta por las primeras cineastas

Las realizadoras de los orígenes del cine ofrecieron perspectivas sobre la actividad laboral y profesional de las mujeres estrechamente relacionadas con experiencias alejadas de la mitificación y la subsiguiente heroización de la figura del cabeza de familia, el llamado *breadwinner*, y de su antagonista, la presuntamente ociosa ama de casa, o *housewife*, tan frecuentes en las producciones norteamericanas de los inicios del cine. Alice Guy, la primera cineasta de la historia, es uno de los ejemplos de esta orientación. En *Comadrona de primera clase* (*Sage-femme de première classe*, 1902) aparece un personaje, interpretado por ella misma, que ejerce una profesión eminentemente femenina, la de comadro-

Imagen

Marta Armengou, crítica de cine y escritora, en la sesión del programa Archipiélago dedicada a **Dorothy Arzner**, en la 29ª edición de la MIFMB, 2021.

na. Se trata de una versión reelaborada de su primera película, *El hada de las coles* (*La fée aux choux*, 1896), considerada por muchas fuentes la primera ficción cinematográfica. Posteriormente, en el filme *Una casa dividida* (*A house divided*, 1913), la protagonista comparte el papel de esposa con el de secretaria eficiente. Dos ejemplos que ponen en evidencia la manera en que la incorporación de las mujeres a la realización altera el universo argumental de la narrativa cinematográfica a favor de la visibilidad del trabajo femenino. Así también, Lois Weber, otra cineasta precursora en el ámbito de la ficción, dirige *Zapatos* (*Shoes*, 1919). Este filme es un retrato de la tragedia de la dependiente de una zapatería y se erige en un relato en defensa del derecho de las mujeres a su autonomía económica en un contexto donde el sufragio femenino en EUA era un objetivo político todavía por conseguir. Más adelante, Dorothy Arzner, una de las pocas directoras que trabajó en la época de los grandes estudios de Hollywood, proyecta su mirada crítica sobre las barreras sociales y culturales que se interponen a las aspiraciones de independencia de las mujeres de la época. Este es el caso de *Chicas trabajadoras* (*Working girls*, 1931), *Hacia las alturas* (*Christopher Strong*, 1933) y *Baila, muchacha, baila* (*Dance, girl, dance*, 1940), filmes que se han proyectado en diferentes ediciones de la MIFMB. El primer filme describe la vida de dos hermanas que llegan a Nueva York para buscar trabajo en plena depresión económica. Es uno de los más arriesgados e innovadores de Arzner y tuvo muchos problemas con la censura por su mirada subversiva y feminista sobre el matrimonio, las relaciones sexuales, el trabajo y las diferencias entre clases sociales. *Hacia las alturas* narra la relación entre una mujer aviadora y un importante hombre público casado, de quien se queda embarazada. Significa una crítica radical a las convenciones que afectan a los proyectos de vida autónomos de las mujeres. *Baila, muchacha, baila* también plantea, con una mirada crítica, la penalización añadida al trabajo de las mujeres en la industria del espectáculo, en la que el cuerpo se ofrece como cebo para que el público, mayoritariamente masculino, proyecte sus fantasías sexuales y su impulso voyerístico. Este filme, por otro lado, es una de las primeras referencias de estudio por parte de la crítica feminista, en los inicios de su desarrollo. Los trabajos de esta directora se han considerado un ejemplo de subversión de los códigos de la representación femenina dentro de los moldes impuestos por el sistema de Hollywood.

Hasta aquí la lista de los filmes representativos de la presencia de los perfiles profesionales en el cine de las mujeres pioneras, rescatados de los archivos por iniciativa de festivales o de otras instituciones que, como la MIFMB, reconocen la importancia de mantenerlos y de divulgarlos como un legado histórico.

Condiciones, peajes y revueltas

Ser una mujer (To be a woman, 1951), de Jill Craigie, es un documental sobre la ocupación femenina realizado a partir de los comentarios de Wendy Hiller, acompañados de imágenes de grupos de mujeres en su lugar de trabajo, así como de materiales de archivo sobre las luchas de las mujeres por la igualdad en Gran Bretaña. Empieza con una mirada sobre las actitudes victorianas y acaba con el desafiador enunciado: “Es un orgullo ser una mujer”. El filme promueve los valores positivos de las mujeres como parte de la fuerza productiva, en oposición a la devaluación y a la explotación que sufren porque son consideradas “mano de obra barata”. Las cineastas también se han ocupado de hacer referencia a los mecanismos de instrumentalización y propaganda oportunista dirigidos a las mujeres durante la Segunda Guerra Mundial para que se incorporaran como trabajadoras “de primera” en la industria de la producción armamentista. Y han descrito los impedimentos para resituarse en el mercado laboral



una vez acabada la guerra, impedimentos que pretendían retornarlas al trabajo doméstico. Este es el caso de *La vida y la época de Rosie la remachadora* (The life and times of Rosie the Riveter, 1980), de Connie Field. La imagen de Rosie —que es un personaje que se ha convertido en un icono que ha llegado hasta la actualidad, aunque despojado de su significado original— quiso convertirse en el símbolo de las mujeres trabajadoras en EUA durante la Segunda Guerra



Imagen: We Can Do it!
J. Howard Miller, 1943.

Mundial. El filme, reconocido como uno de los mejores documentales de la década de los ochenta, analiza las consecuencias y los conflictos aparecidos en la sociedad norteamericana durante los años cuarenta, derivados de la ampliación del mercado laboral generada por la entrada de EUA a la guerra. Este hecho, que desmontó automáticamente los prejuicios sobre la capacitación profesional de las mujeres, se tradujo en una oferta amplia y variada de puestos de trabajo que fueron ocupados por miles de mujeres bajo el lema de “haz el trabajo que él te permita”. El filme ofrece el retrato de cinco Rosies, que recuerdan sus historias, y al mismo tiempo presenta un amplio conjunto de material visual y sonoro sobre aquella época.

Seis años después, Deborah Hall, en colaboración con el colectivo Women And The Law, crea una pieza corta muy original, a medio camino entre el documental, la comedia negra y el musical que, tal como y insinúa su título, *La vida y las dificultades de Susie P. Winklepicker* (The life and hard times of Susie P. Winklepicker, 1986), dialoga con el filme precedente y expone la forma en la que los estados, a lo largo de la historia, han puesto trabas constantemente a la independencia económica de las mujeres. Su programación dibuja las líneas de continuidad que a menudo se han hecho visibles en las diferentes ediciones de la MIFMB.

La desarticulación de los apriorismos sobre la negación del papel de las mujeres en el mundo laboral es uno de los motivos centrales de *Por amor o por dinero* (For love or money, 1984), de Megan MacMurchy, Margot Nash, Margot Oliver y Jeni Thornley. El filme recupera imágenes de cine doméstico, de ficción y documental sobre la lucha por la supervivencia económica de las mujeres australianas desde 1906 hasta 1983. Al mismo tiempo, la recopilación de material radiofónico, de canciones populares, de cartas y de entrevistas que presenta este filme lo convierten en un modelo de trabajo de investigación al servicio de la visibilidad del papel histórico de las mujeres.

En el contexto latinoamericano, *Amor, mujeres y flores* (1989), obra de la cineasta y antropóloga Marta Rodríguez y del cineasta Jorge Silva, profundiza en la industria del cultivo de flores en la región colombiana de Sabana. Un trabajo eminentemente femenino, que desarrollan mujeres de baja extracción social que trabajan en invernaderos en condiciones muy duras y expuestas a los peligros de los pesticidas. La cinta cinematográfica recoge una serie de testimonios concretos, convertidos en representativos de una situación global.

La noche eterna (1991), de Carmen Guarini y de Marcelo Céspedes, documenta las luchas de los colectivos de mineros de la cuenca del río Turbio, afectados por los errores políticos hacia la explotación industrial del carbón por parte de los gobiernos de Chile y de Argentina, que comportaron miseria y desestructuración. Este filme describe no solo la pérdida de puestos de trabajo, sino la significativa herida en la experiencia de la comunidad. El registro austero de la vida cotidiana de puertas adentro, en los espacios domésticos y en los entornos familiares, entrelaza la actividad laboral de las mujeres con el trabajo de los mineros. En 2020, la cineasta argentina Tatiana Mazú establece un hilo de continuidad con *La noche eterna* en su filme *Río Turbio*. Este nuevo documental, con elementos experimentales, intenta sacar de la oscuridad las historias de vida escondidas en la mina. Hace un seguimiento a una activista sindical en su lucha para reclamar mejoras en las condiciones de trabajo y describe también el lugar que ocupan las mujeres en el pueblo minero.

Barbara Kopple, como ya hizo en *Harlan County, USA* (1976), hace visibles, en el documental *El sueño americano* (American dream, 1991), las luchas sindicales en el contexto de la política neoliberal de Ronald Reagan y graba los debates asamblearios, las tácticas de resistencia y los testimonios de los trabajadores de la fábrica Hormel en Austin, Minnesota, que finalmente ven frustrada cualquier posible negociación.

Siguiendo con el registro documental, *Mujeres de Euskadi* (Euskal Emakumeak (Ikuska 12), 1981), de Mirentxu Loyarte, la primera cineasta vasca, recopila la mirada de varias mujeres del País Vasco y se centra en el papel y en los espacios que en los años ochenta eran escenarios del trabajo eminentemente femenino: los mercados, los parques infantiles, las fábricas de conservas de pescado y los urinarios masculinos.

La videoactivista Carole Roussopoulos también pone el foco en la realidad laboral de las mujeres en el ámbito de los trabajos desregulados y ajenos a las categorías oficiales, situados al margen de cualquiera de los derechos establecidos por la legislación francesa. Sus documentales ofrecen diferentes retratos sobre estos particulares escenarios como, por ejemplo, *Profesión: agricultora* (Profession: agricultrice, 1982), *Profesión: mariscadora* (Profession: conchylicultrice, 1985) y *Las trabajadoras del mar* (Les travailleuses de la mer, 1985).

Los filmes que se mencionan a continuación son un ejemplo de cómo algunas cineastas se posicionan desde la práctica cinematográfica en relación con las condiciones de trabajo de las mujeres y de sus casuísticas.



Imagen
Doli, Doli,
Doli,... con las
conserveras.
Registro de
trabajo (2010), de
Uqui Permui.
Por cortesía de
la directora.

Francesca Comencini lo hace con una ficción, *Me gusta trabajar* (*Mobbing*) (Mi piace lavorare (Mobbing), 2004), en la que aborda el tema del acoso laboral y de la precarización del trabajo femenino en el contexto de la economía globalizada.

Con el documental *Maquilapolis* (2005), Vicky Funari y Sergio de la Torre, en colaboración con las activistas de Grupo Factor X, exploran la situación de las trabajadoras de las *maquilas* (fábricas multitransnacionales que dominan la economía mundial) en Tijuana, México.

Por su lado, *Levantando el tejado* (Raising the roof, 2005), de Françoise Flamant y de Veronica Selver, recoge la experiencia de un grupo de mujeres carpinteras, el colectivo Seven Sisters Construction Company, que durante los años setenta y ochenta, inspiradas por el movimiento feminista, decidieron crear su propia empresa, totalmente al margen de los sindicatos oficiales y de los patrones y las jerarquías masculinizadas, con el objetivo de romper con una tradición de recelos y hostilidades hacia la autonomía económica de las mujeres.

Yolanda Olmos, en *Alba* (Shorok, 2007), se acerca a cinco mujeres marroquíes que toman la palabra para hacernos partícipes de su lucha personal y colectiva. Trabajan en la construcción, en un taller de forja, en el campo y como servicio doméstico. Y una de ellas se dedica a la atención de mujeres en una asociación. Reclaman un futuro más digno y equitativo con relación a sus condiciones laborales.

En *Doli, Doli, Doli... con las conserveras. Registro de trabajo* (Doli, Doli, Doli... coas conserveiras. Registro de trabalho, 2010), la directora Uqui Permui combina sus filmaciones con las de las mujeres que en 1989 protagonizaron un encierro en la fábrica Orosa, en la isla de Arousa. El documento es un testimonio de primera mano sobre sus condiciones de trabajo y las reclamaciones laborales que planteaban en aquel momento.

Las políticas de la vida privada

Entre todos los trabajos desarrollados por las mujeres, los que se llevan a cabo en la esfera privada —residuales en la tradición iconográfica u ocultos y falseados en la publicidad y en el cine de consumo mayoritario— durante mucho tiempo también estuvieron ausentes en la representación cinematográfica. En cambio, fueron rescatados por algunas cineastas que han construido un nuevo terreno creativo sobre la base de la trascendencia política de los asuntos personales o privados. Y la MIFMB ha contado con buenos ejemplos.

En *Casas para la gente* (Homes for the people, 1945), Kay Mander viaja, a partir de imágenes de archivo, a los suburbios de ciudades inglesas, en el año 1848, y se pregunta qué avances ha habido desde entonces. En una serie de entrevistas, cinco mujeres que trabajan en casa presentan formas de mejorar la situación en el hogar, teniendo en cuenta que muchas familias no disponían de las condiciones necesarias para vivir dignamente. El filme recuerda que la mayoría de la población estaba en la misma situación y, a pesar de que el filme es del año 1945, todavía representa claramente la situación de crisis de la vivienda que sufre Gran Bretaña, y otros países, desde los años noventa del siglo XX.

De todas las obras multidisciplinares de Martha Rosler, la MIFMB seleccionó dos de sus filmes. *La semiótica de la cocina* (Semiotics of the kitchen, 1975), en el que inventa un abecedario para los utensilios y los aparatos de cocina y los dota de un significado totalmente diferente del original. En un intento de redefinir el signo alfabético y, en realidad, el propio sistema de signos, aislados de la continuidad patriarcal. Y *The East is red, the West is bending*⁴(1977), que es una parodia inspirada en el prospecto que acompaña una innovadora creación de la cocina moderna: el wok eléctrico. El filme es una reminiscencia de los programas de cocina que se emitían en las televisiones *amateurs* locales. Utiliza varias expresiones absurdas y el lenguaje del prospecto sugiere un tono colonialista cuando intenta convencernos de que, como occidentales, con el wok eléctrico en las manos podremos transformarnos en especialistas de la cocina de países exóticos.

Por su parte, *A menudo a lo largo del día* (Often during the day, 1979), de Joanna Davis, se centra en las actividades que transcurren en la cocina. Una serie de planos fijos atraen la atención hacia los rincones familiares en los que la sociedad suele quedar atrapada, las manchas oscuras que dejan las hojas del té y los restos de comida en el plato del gato. La voz de una mujer describe las marcas dejadas en la cocina, poniendo en evidencia las labores de limpieza y

Notas

4. El título evoca un juego de palabras que hace referencia a la expansión de la multinacional norteamericana West Benb, líder del mercado internacional de pequeños electrodomésticos, y *El Oriente es rojo* (The East is red), un himno no oficial de China durante la Revolución Cultural, jugando con el color del wok, que es rojo.

Me atrevería a decir que en general esta(ba)mos acostumbradas tanto al punto de vista masculino como al ritmo de las películas hechas por hombres y hay la tendencia a tomarlo como patrón universal, con lo cual, a veces, se percibe el ritmo de las películas de mujeres, de algunas películas de las directoras (lo digo con rabia, con desazón), como propio de otra cultura, de una cultura ajena o lejana, como la música japonesa o el teatro chino.

Eulàlia Lledó
profesora y especialista en investigación sobre sexismo y lengua (del libro Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona)

de reparación, las “pequeñas tareas innecesarias”. De forma gradual, el filme proporciona una visión reveladora de los hábitos y de las rutinas que se consideran inherentes a la identidad de las mujeres.

Susan Stein explora el mundo del trabajo femenino en *Ella dijo* (She said, 1982). Filme en el que utiliza diferentes recursos formales para reflejar de qué manera el trabajo y el tiempo libre a menudo son indiscernibles. El filme empieza con una serie de fotografías antiguas y modernas, presentadas a un ritmo que transmite monotonía. Más adelante, las secuencias de acción son interrumpidas por fragmentos de diálogo, que crean un efecto de enajenación y de falta de control característico del proceso de trabajo industrial. La intención de la realizadora es evidenciar que el trabajo de las mujeres es permanente, y que el propio trabajo fílmico solo se puede ver después del trabajo o en momentos en los que no se trabaja, instantes que ella no se atreve a definir como “de ocio”.

Al lado de estas producciones, que ponen en valor el trabajo de las mujeres en el ámbito del hogar y que proyectan una mirada crítica sobre el débito impuesto de una economía invisibilizada, como lo es el trabajo doméstico y como lo son los cuidados, también hay producciones que hacen referencia a otros escenarios en los que la subrogación de este trabajo es el motivo central.

En *El deseo de civilización* (2014), la cineasta Carolina Astudillo hace un montaje de películas familiares filmadas en el Estado español durante la República, la Guerra Civil y los primeros años del franquismo. El filme subraya el papel del cine doméstico en la construcción visual de unos imaginarios que ofrecen una crónica alternativa a los grandes relatos. Astudillo revela en el filme las diferencias sociales y los estereotipos de género y, al mismo tiempo, pone en evidencia la naturaleza fragmentada, marginal o situada fuera del campo visual de las imágenes de las trabajadoras domésticas de aquellas familias burguesas que, en su tiempo de ocio, grababan su día a día.

También en *Hermana, hermana mía* (Sister, my sister, 1994), Nancy Meckler hace referencia al servicio doméstico. En este caso lo hace en relación con la historia de dos hermanas, Christine y Lea, dos criadas domésticas que trabajan para una rígida y opresiva familia de la burguesía francesa durante la crisis económica de los años treinta. Basado en una historia real, que inspiró la obra de teatro *Las criadas*, de Jean Genet (1947), el filme describe el proceso de acercamiento entre las dos y su relación incestuosa, en la que encuentran el amor y la sensualidad que siempre les ha faltado. La defensa de su universo secreto en medio de los abusos y de los caprichos de las dos mujeres de la familia las llevará a una situación insostenible. Nancy Meckler conduce el filme con intensidad y un equilibrio dramático reforzado por la magnífica interpretación de las actrices.

Imagen
Jeanne Dielman,
23 Quai du
Commerce, 1080
Bruxelles (1975),
de **Chantal
Akerman.**
Collections
CINEMATEK.
© Chantal
Akerman
Foundation.



En relación con el trabajo doméstico, hay un filme que marca un antes y un después en la historia de la representación cinematográfica. El título, *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) es, en sí mismo, una declaración de principios y una clave de la interpretación de su contenido. Con una duración de más de tres horas, es una de las obras más explícitamente reivindicativas y polémicas en cuanto a la representación de las mujeres en el cine. Conjugada de una manera minimalista, sin movimientos de cámara, con sobriedad sonora y planos fijos, los gestos mecánicos de un ama de casa, en un ejercicio magistral de representación de la enajenación del trabajo doméstico y de la descripción de la ocupación del tiempo y del espacio en un contexto cotidiano. A las tareas que hace la protagonista se le añade la de *belle de jour*, que es a lo que se dedica para completar su ínfima pensión de viudedad. Sus ocupaciones, la doméstica, los cuidados de su hijo y el trabajo sexual que desarrolla, son motivos que el cine no había mostrado nunca anteriormente de una manera tan precisa. *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* fue considerado un filme abanderado de la causa feminista y también ha sido objeto de culto por parte de la crítica, sobre todo en lo que se refiere a la puesta en escena, que rompe radicalmente con todos los códigos propios de una concepción melodramática, como querría la tradición. Su autora, Chantal Akerman, ha sido una de las cineastas programadas más repetidamente en la MIFMB por la trascendencia de sus aportaciones y por su búsqueda constante de innovaciones formales capaces de acoger las múltiples declinaciones del sujeto mujer (hija, madre, extranjera, lesbiana, de origen judío, creadora de imágenes y de relatos y cineasta).

Estresadas

En las sociedades capitalistas desarrolladas, la incorporación masiva de las mujeres en el ámbito del trabajo productivo ocurrió sin que se modificaran los parámetros de la organización social del tiempo y de las responsabilidades de cuidados y de atención a las personas. El mercado laboral tampoco incorporó fácilmente las cualidades de trabajo de las mujeres, sino que tendió a tipificarlo en las categorías salariales más bajas y lo vinculó a los roles y a los estereotipos asociados al sexo. El llamado estado del bienestar seguía apoyándose en la fuerza no remunerada, ni cuantificada, del trabajo femenino. Las reflexiones y los debates feministas desde la economía y el activismo social y sindical han insistido y todavía insisten, especialmente en el reflujó de las crisis económicas más recientes (1991, 2001, 2008, 2019), en la necesidad de establecer un nuevo pacto social que ponga en el centro la economía de los cuidados y la responsabilidad compartida de la gestión doméstica y familiar. El cine divulgado por la MIFMB ha trasladado también estas preocupaciones por medio de diferentes formatos y enfoques.

Una cuestión de elección (A question of choice, 1982), del colectivo Sheffield Film Co-op, hace un retrato documental de dos trabajadoras de la limpieza, una cocinera de escuela y una guardia urbana de un camino escolar. El filme muestra los límites de las oportunidades laborales a disposición de las mujeres inglesas con familias a su cargo a principios de los años ochenta del siglo XX.

Lulú (1996) es un cortometraje de Dàlia Rovira que pone en escena una historia vinculada a las dobles jornadas de muchas trabajadoras. Este es el caso de María, que trabaja de noche en una barra americana. El filme describe algunas de sus acciones cotidianas durante el día, la relación con su hijo y los preparativos para arreglarse cuando se acerca la noche. En la misma línea, el cortometraje *Ahora no puedo* (2012), de Roser Aguilar, es sobre una joven actriz que, después de ser madre, quiere recuperar su vida profesional.

Totalmente estresadas (All stressed up, 1997) es un cortometraje producido por el Leeds Animation Workshop que, de forma sencilla y entretenida, habla de las causas y de los efectos del estrés. La mayoría de los personajes que se presentan tienen un riesgo alto de sufrir estrés a causa de su trayectoria profesional y también porque son mujeres. Tienen que pactar con una gran variedad de problemas, como la planificación del trabajo, las malas directrices, el acoso

sexual y la presión de la doble jornada. De la misma productora británica, *A través del techo de cristal* (Through the glass ceiling, 1994) sugiere ideas constructivas sobre las barreras impuestas a las mujeres en sus aspiraciones profesionales: la discriminación, el racismo y otros prejuicios, la orientación profesional, la prepotencia sexual y las políticas familiares.

En el terreno de la ficción y en el ámbito del cine español, *Gary Cooper, que estás en los cielos* (1980), de Pilar Miró, aborda el conflicto de una joven y prestigiosa directora de televisión que tiene que ser operada de urgencia. Profesionalmente ha conseguido el éxito, pero pone en cuestión su vida sentimental y se siente profundamente sola. El filme, con elementos autobiográficos de quien también fue directora de RTVE, pone en escena las disyuntivas interpuestas por el sistema patriarcal a los proyectos de vida de muchas mujeres que, por primera vez, asumían puestos de responsabilidad o de poder, tradicionalmente destinados a los hombres.

También desde la ficción, Susan Streitfeld se inspira en la obra de la psicoanalista Louise Kaplan, *Las tentaciones de Emma Bovary* (1991), para realizar un filme muy inusual sobre un tema parecido. *Perversiones femeninas: las tentaciones de Emma Bovary* (Female perversions, 1996) describe la tensión existencial de una abogada en pleno éxito profesional, pero extremadamente frágil emocionalmente. Sus pesadillas, relacionadas con un trauma infantil, son la sombra del arbitraje patriarcal en su vida. A partir de las situaciones expuestas, las propuestas del feminismo de la diferencia se vuelven especialmente clarividentes.

Chiara Marañón, en *La chica de la fábrica de limones* (2013), ofrece, con un delicado ejercicio de minimalismo narrativo, una meditación sobre el trabajo y sobre la vida, y cómo se interrumpen y se contaminan mutuamente en la piel de una mujer.

En formato documental, *F(r)icciones entre el trabajo y la vida* (2017), de Raquel Marques, María Zafra, María Romero y Zoraida Roselló, propone una reflexión sobre las mujeres en sus espacios de trabajo; unos espacios en los que los límites entre el trabajo y la vida, la autonomía y los cuidados, que a menudo se presentan como pretendidamente reales, se muestran ficticios y constitutivos de la feminización de la precariedad. Esta obra propone hacer visible aquello que normalmente no se mira para cuestionar de qué manera la clase, el género, la procedencia, pero también los procesos de globalización del mundo, reproducen un sistema que esconde la vida, con la excusa de la productividad y de la eficiencia.

La Muestra viene a ocupar un lugar imprescindible en el momento en el que el feminismo no había eclosionado tanto como en la actualidad y no había muchos espacios para ello. Solo estaba Ca la Dona y poco más. Se veía como una necesidad que hubiera espacio en el que se pudiera mostrar todo aquello que las mujeres dirigían, que las mujeres creaban y que no llegaba a las salas de cine.

Carme Porta
comunicadora y activista cultural
(entrevista "50 años de Drac Màgic")

En otra dirección, dos filmes que descubrió la MIFMB ofrecen una mirada que también ilumina espacios de trabajo poco atendidos por la creación: los espacios construidos a partir de la relación entre mujeres que, tanto en el ámbito del ocio como en el del trabajo, tejen una cohesión social y comunitaria con su liderazgo horizontal. Se trata de *¡Soñad!* (Dream on, 1991) y de *Cazadoras del mar* (Ama-San, 2016), realizados en escenarios muy distintos y también alejados culturalmente. Los dos filmes ofrecen una observación especial sobre la fuerza que sus personajes extraen de la su singular posición social derivada del apoyo mutuo.

¡Soñad!, del colectivo Amber⁵, está ambientado en North Shields, un pequeño pueblo de la costa del noreste de Inglaterra y que está estructurado en torno a tres encuentros semanales que protagonizan un grupo de mujeres en un *pub* del municipio. En el otro extremo del mundo, el pequeño pueblo pesquero de Wagu es el escenario de *Cazadoras del mar*, de Cláudia Varejão. Un lugar donde las mujeres bucean sin la ayuda de botellas de oxígeno, a diario, sin saber qué se encontrarán. Las cazadoras del mar practican la pesca submarina desde hace más de 2 000 años y se muestran como cabezas de familia poderosas que, con el oficio que practican colectivamente, mantienen la economía y la cohesión social de su comunidad.

Notas

5. El colectivo **Amber** se constituyó en 1969 con la intención de documentar visualmente la vida de la clase trabajadora del noreste de Gran Bretaña. Sus filmes, ya sean de ficción o documentales, priorizan el trabajo colectivo sobre la autoría individual. En 1989, con motivo de su 20º aniversario, obtuvieron el premio Independent Achievement Award del British Film Institute.



Imagen

La memoria interior (2002), de **María Ruido**. Por cortesía de la directora.

Imágenes y memoria laboral

En el terreno del montaje documental —como género que se ampara en el testimonio de diferentes archivos— hay una tendencia hacia las vivencias del trabajo de las mujeres. En muchos casos, los materiales —sobre todo los que provienen de archivos familiares de las propias cineastas— aparecen resignificados a partir de diferentes manipulaciones, como el montaje y el tratamiento sonoro.

En este sentido *Memorias, norias y fábricas de lejía* (2011), de María Zafra, construye una reflexión desde el mismo dispositivo fílmico a raíz del valor testimonial de las filmaciones domésticas, producidas en el entorno confortable de la familia de la cineasta, confrontadas con la experiencia migratoria de otras vidas que, desposeídas de imágenes que las representen, solo llegan como testimonio sonoro. Desde este lugar, Zafra ejemplifica la distancia que hay entre las vidas dignas de ser representadas y aquellas que no tienen ninguna imagen que las represente y plantea interrogantes que tienen que ver con los sesgos de clase y, por derivación, con el acceso a la construcción de un relato “homologable” de la memoria.

En el mismo sentido, *La memoria interior* (2002), de María Ruido, aborda el tema de la construcción de la memoria y de los mecanismos de producción de la historia. El filme es producto de un viaje a Alemania y de una investigación personal de más de dos años. A través del relato de la historia de su familia, Ruido indaga en el recuerdo de la reciente emigración gallega a Europa y reflexiona sobre los mecanismos del olvido. Recupera la idea de la construcción de la memoria como un nexo y un diálogo, a la vez que da valor a la experiencia personal frente a la historia oficial, articulada en torno a la estatización y la desactivación de los sujetos políticos. También pone de relieve el protagonismo del cuerpo como territorio de la memoria y describe la política migratoria del Estado español de los años sesenta y setenta como una forma de biopolítica y de control sobre la población trabajadora con consecuencias profundamente desestabilizadoras para las subjetividades.

Globalización y transnacionalidad del trabajo femenino

La atención que la economía feminista, de la mano de expertas como Cristina Carrasco o Silvia Federici, ha dedicado a la internacionalización de los cuidados y a la trascendencia económica de las migraciones femeninas ha permitido definir conceptos, como la cadena global de cuidados, que han sido también recogidos en el cine hecho por mujeres. La situación de vulnerabilidad de los procesos migratorios, legalizados o no, tiene como consecuencia aquello que las autoras mencionadas describen como la apropiación de los afectos a través de la compra y de la explotación de los servicios de cuidados y la correspondiente sexualización de la economía global.

Cuando madre vuelve a casa por Navidad (When mother comes home for Christmas, 1995), de Nilita Vachani, describe la experiencia de Josephine, nacida en Sri Lanka, que se tiene que separar de sus hijos para ir a Grecia a ganarse la vida y poder mantener a su familia. Mientras que sus hijos siguen la escolaridad en las instituciones que acogen a la gran cantidad de niños y niñas hijos de madres que trabajan en el extranjero, el niño que ella cuida vive rodeado de lujos. Su ama, el prototipo de la mujer moderna atrapada por su trabajo, aparece como el contramodelo de Josephine. El filme contiene secuencias impresionantes sobre la exportación de mujeres de Sri Lanka a países compradores de mano de obra femenina en un sistema de una economía paralela particular y, al mismo tiempo, universal.

Por su lado, Ursula Biemann construye, en *Interpretando la frontera* (Performing the border, 1999), un extenso ensayo fílmico realizado en Ciudad Juárez, en la que las multinacionales se dedican al ensamblaje de aparatos electrónicos y digitales fabricados en la ciudad vecina de El Paso, Texas. Este trabajo imaginativo y experimental investiga, desde un punto de vista diferente, la creciente sexualización de la economía global y su impacto en las mujeres mexicanas que viven y que trabajan en aquella región fronteriza. La realizadora explora la desigualdad de géneros en la zona a través de la división del trabajo, la prostitución, la representación de los deseos femeninos en la industria del entretenimiento y la violencia contra las mujeres en el espacio público. Y aporta nuevas claves para facilitar la comprensión de las formas que está adoptando la explotación de género inscrita en los procesos productivos de la economía globalizada.



Imagen: Interpretando la frontera (1999), de Ursula Biemann.
Por cortesía de la directora.

La cineasta Lourdes Portillo, en *Señorita extraviada* (2001), hace un seguimiento de los abusos y de la sexualización del crimen organizado en el marco de Ciudad Juárez. Con la colaboración de la asociación *Voices without echoes* (Voces sin eco), documenta los secuestros, las violaciones y los asesinatos de mujeres, así como la implicación coordinada de las empresas, de los narcotraficantes y del gobierno, en estos asesinatos.

Por su lado, *Vida y deuda* (Life and debt, 2001), de Stephanie Black, observa el caso de Jamaica para hablar de los peligros que supone la globalización en países con un pasado colonial tan reciente como este. Lo utiliza como ejemplo de país tutelado por el Fondo Monetario Internacional y por otras instituciones crediticias y, así, este filme disecciona el mecanismo de la deuda. El texto de la voz en off, escrito y narrado por la novelista y poeta Jamaica Kincaid, es una adaptación de su célebre ensayo *Un pequeño lugar* (1987).

La producción *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina* (2003), del colectivo *Precarias a la deriva* y todas las mujeres que caminamos preguntando y preguntándonos⁶, articula a modo de narración coral el proceso de precarización de la vida de las mujeres a partir de las experiencias de las protagonistas. Sus reflexiones sobre las condiciones laborales, las cargas familiares, la situación de inmigradas, la gestión de los recursos, el aislamiento y la falta de tiempo componen una cartografía de la existencia femenina contemporánea que evidencia con crudeza los efectos de la globalización económica sobre las mujeres. Pero lejos del victimismo y del lamento, este filme de denuncia también demuestra el poder transformador de la cooperación y de las redes de mujeres en la sociedad actual.

Las entrevistas que aparecen en *Mi diploma es mi cuerpo* (Mon diplôme c'est mon corps, 2005), de Sophie Bruneau y de Marc-Antoine Roudil, ofrecen también un panorama sobre las consecuencias para las mujeres de estas formas de producción de trabajo. Entre estas mujeres se encuentra la señora Khôl, un ama de casa que expone con franqueza todo el sufrimiento frente a un equipo de psicoterapeutas. En cambio, *Faenando* (Fent feina, 2002), realizado por el equipo de *Gran Angular* de TVE Catalunya, Conxa Fernández y Magda Sampere, registra el trabajo diario de Marisol, una trabajadora doméstica que está orgullosa de su ocupación y de la independencia económica que le proporciona.

En *Made in Italy* (2006), Joanne Richardson, Francesca Bria, Tora Krogh, Cristina Petrucci y Agnese Trocchi documentan el fenómeno

de la deslocalización industrial en el eje económico Italia-Rumanía. Las realizadoras, activistas de Candida TV y de D Media, denuncian la precarización de la mano de obra femenina y confrontan el imaginario mediático, que tradicionalmente ha asociado las marcas italianas a un modelo de bienestar, con la fractura social de la “nueva” Europa.

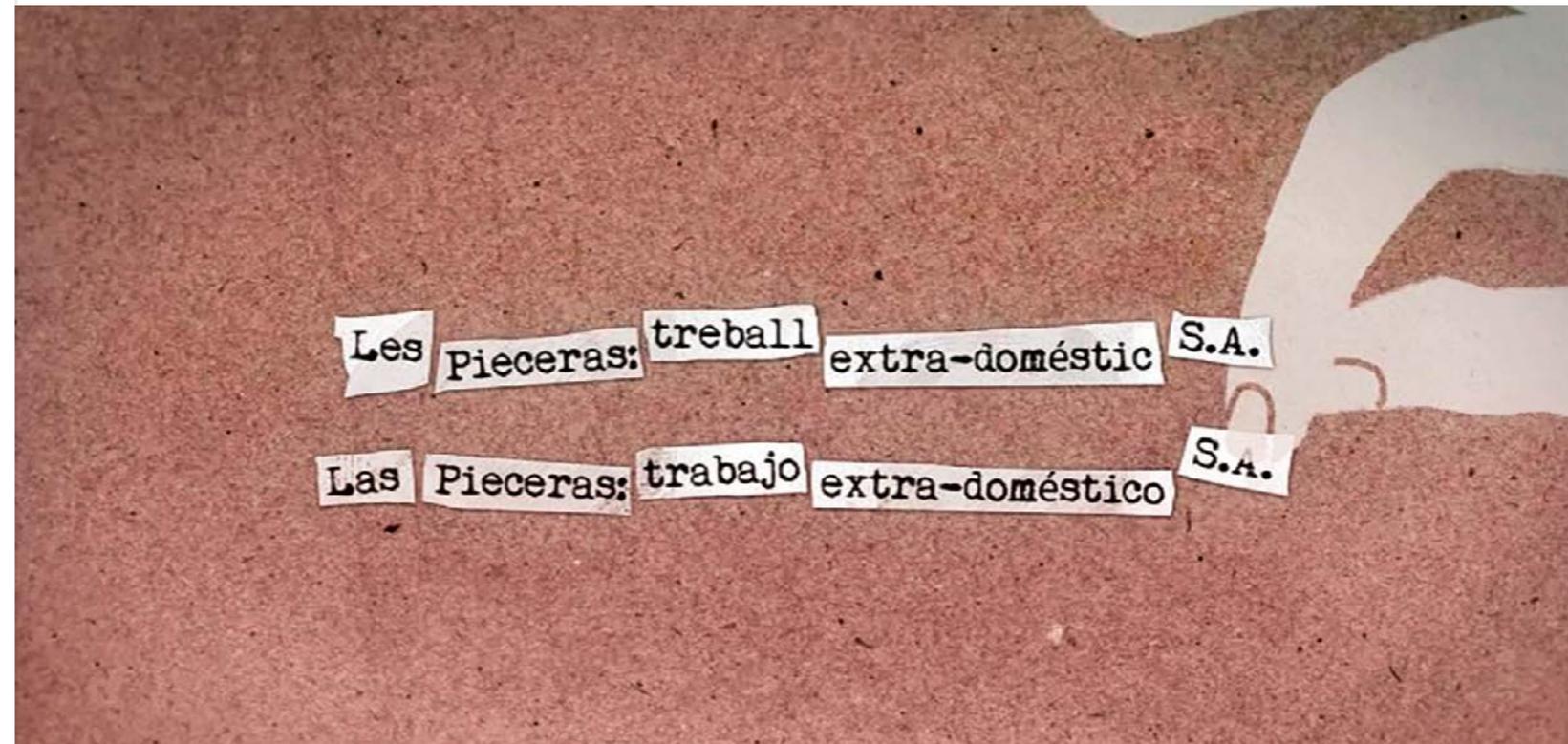
En 2014, Marta Mariño, Roberta de Carvalho, Maria Casas y Adelaida Santiró presentaron en la 22ª edición de la MIFMB el resultado de su proyecto *Las Pieceras: trabajo extradoméstico S.A.* (2013), producido por la Plataforma Territoris Oblidats. Es un documento audiovisual también centrado en la actividad económica de las mujeres, en este caso en el ámbito del hogar. La llamada economía sumergida se bautiza en este caso como “trabajo extradoméstico S.A.”. Las filmaciones recopilan testimonios de las distintas modalidades de trabajo informal que las mujeres se vieron obligadas a hacer en pleno franquismo, debido a la penalización que se ejercía sobre el trabajo regulado de las mujeres casadas. Estos trabajos, que se pagaban por unidades —el montaje de juguetes, de prendas de ropa o de circuitos eléctricos, el empaquetamiento de productos, el trabajo de plancha y un largo etcétera— aportaban un complemento económico a los salarios “oficiales” percibidos mayoritariamente por el llamado “cabeza” de familia. El conjunto de material reunido constituye un testimonio de primera mano sobre las experiencias de las mujeres en esta economía sumergida que, además, explica perfectamente la precariedad de muchas de sus protagonistas, a las puertas de la vejez, con todos sus derechos contributivos en suspenso y en una situación injusta de dependencia.

Imagen

Las Pieceras: trabajo extradoméstico S.A. (2013), de **Marta Mariño, Roberta de Carvalho, María Casas y Adelaida Santiró**. Por cortesía de las directoras.

Notas

6. *Precarias a la deriva y todas las mujeres que caminamos preguntando y preguntándonos* es un proyecto de investigación-acción de varias mujeres que gira en torno a las transformaciones sociales generadas a raíz de la precarización del trabajo. Se trata del proyecto de un grupo en el que participaron un número variable de integrantes, de procedencia muy diversa, que tenían el punto de apoyo en la casa ocupada de mujeres La Eskalera Karakola, en Madrid.



Ejercicios de representación

Uno de los motivos de atención de las cineastas es la precarización del mercado de trabajo en el actual escenario de una economía globalizada y transnacional. Las sucesivas crisis han conducido a una deslegitimación del derecho al trabajo de calidad y a una indefensión frente a los abusos de un mercado que merma las expectativas de una vida digna. Los filmes que se comentan a continuación muestran estas experiencias desde distintos ángulos y ofrecen un escenario de representación sobre el estado de incertidumbre generado por la dificultad de definirse a uno mismo cuando el sistema que nos designa no reconoce la complejidad de los trayectos vitales en su conjunto.

La heroína del trabajo postsocialista (The heroine of post-socialist labour, 2004), de Mare Tralla, es una creación videográfica que revisa el mito construido por la Unión Soviética sobre el trabajo de las mujeres. Las representaciones iconográficas de la granjera, de la obrera fabril o de la campesina eliminaron las representaciones de la vida cotidiana de las mujeres. El filme confronta el valor de las trabajadoras sacrificadas con los valores de las recientes sociedades capitalistas del este europeo, obsesionadas por el culto al cuerpo y por la belleza, a través de la contraposición irónica que el montaje visual presenta entre los dos modelos femeninos.

Lo que tú dices que soy, de Virginia García del Pino, capta las reflexiones de un operario de matadero, de un guardia civil, de un sepulturero, de una *stripper*, de un criador de cerdos y de una mujer en paro que habla de la identidad que configura el trabajo y de las repercusiones sociales que tienen sus profesiones. A partir de planos fijos, que enmarcan a los y a las protagonistas en el espacio físico en el que trabajan, su testimonio se convierte en una reflexión sobre los prejuicios sociales construidos en torno a determinadas profesiones y sobre los tópicos acerca de las personas que las desarrollan.

Imagen

Filmoteca de Catalunya:
la cineasta **Susana Nobre** en la 23ª edición de la MIFMB, 2015.



Con el trasfondo de la desindustrialización de su país, Portugal, Susana Nobre elabora en *Vida activa* (2013) un filme testimonial que recoge las narraciones compiladas a lo largo de los tres años que participó en *Novas oportunidades*⁷, un programa anticrisis. Las entrevistas de evaluación y de reconocimiento de competencias que hizo en este marco se convirtieron a la larga en la materia prima del filme. En la estela del cine social, *Vida activa* da voz a personas que el sistema productivo hace que sean invisibles y que también lo son en las formas de representación cinematográficas, que muy pocas veces ponen el foco en la diversidad humana y, en especial, en las ocupaciones y en los saberes de personas que —desde sus actividades cotidianas, profesionales o no— han hecho posible la sostenibilidad y la productividad de las sociedades. Mientras que cada persona explica su historia, particular y específica, se va revelando también que, en el fondo, esta es una historia compartida, la historia de la clase trabajadora portuguesa y, salvando las distancias, la historia de la clase trabajadora internacional de principios del siglo XXI, marcada por una de las crisis más intensas del capitalismo.

Imagen

Vida activa (2013), de **Susana Nobre**. Por cortesía de Terra Treme.

Notas

7. *Novas oportunidades* fue un programa de educación ocupacional basado en el reconocimiento y en la consiguiente certificación escolar de los aprendizajes adquiridos fuera del sistema educativo.

La economía desde el feminismo

Las cineastas, en su intercambio y su diálogo continuado con las agendas de los feminismos, han sido receptoras de las aportaciones que las investigadoras han producido en los diferentes campos de las ciencias sociales, económicas, políticas y científicas, entre otras. Este es el caso del trabajo que Terre Nash realiza en la producción *¿Quién cuenta? Marilyn Waring sobre sexo, mentiras y economía global* (Who's counting? Marilyn Waring on sex, lies and global economics, 1995). Se trata de un documental que desarrolla las ideas de la economista Marilyn Waring, que propone una alternativa a la visión económica mundial y una revisión de los dogmas que rigen los modos de vida y de entender el mundo en todo el planeta. Con ironía e inteligencia, el filme expone los argumentos para implementar los mecanismos que permitan superar la discriminación de género, incorporando el trabajo de cuidados y el trabajo doméstico en las cuentas públicas. También hace un seguimiento de los obstáculos que Waring se encontró en sus funciones parlamentarias para conseguir implantar cuentas satélite al trabajo doméstico y su incorporación a los presupuestos generales. En su recorrido y su lucha, Waring desmitifica el lenguaje económico hegemónico y propone nuevas maneras de trabajar con medidas más humanas que favorezcan la calidad de vida en todo el mundo. Dos propuestas creativas se añaden a este documental relacionadas, a su vez, con el análisis de la economía. De un lado, *Hay que gastar dinero* (2003) es un cortometraje de Angelika Levi que describe en clave metafórica la decisión de un grupo de trabajadoras de un bar de playa de romper el bote de las propinas y repartirse el dinero. De otro, *Marx: el vídeo. Una política de los cuerpos que se revuelven* (Marx: the video. A politics of revolting bodies, 1990), de Laura Kipnis, es un mediodocumental que hace una relectura crítica del Estado nación y pone en paralelo el concepto simbólico de “cuerpo político” y el de “cuerpo femenino”. Por medio de un peculiar sentido del humor, la cinta cinematográfica deriva formalmente en una apropiación tanto de la estética posmoderna como de aquella propia del primer cine soviético —un cóctel de MTV con Eisenstein— con el objeto de “reconstruir a Karl Marx en la época del vídeo”.

El trabajo cinematográfico de las mujeres

El trabajo de las cineastas también ha sido representado desde diferentes ópticas, tanto como creadoras como actrices. Una de las primeras en filmar esta actividad fue la misma Alice Guy en *Alice Guy rodando una fonoescena* (Alice Guy tournant une phonoscène). Esta es una breve pieza realizada en 1905 en la que aparece Guy en un plató dirigiendo un rodaje. El filme no llega a los dos minutos, pero son suficientes para poner de manifiesto la existencia de una cineasta coordinando una filmación en la que intervienen diferentes dispositivos tecnológicos como focos, un fotógrafo, cámaras y también hay actores y actrices. Toda una declaración de intenciones para desmentir aquello de que la historiografía cinematográfica más androcéntrica ha negado durante décadas con respecto al papel de innovación y de creación que las cineastas han llevado a cabo a lo largo de la historia del cine.

Setenta y seis años después, Delphine Seyrig filma *Calladita estás más guapa* (Sois belle et tais-toi!, 1981). Actriz, directora y militante feminista, Seyrig entrevista a varias actrices francesas y americanas sobre la condición femenina en el mundo audiovisual. Con preguntas como: “¿Hubierais elegido el mismo oficio si hubierais nacido hombre?, ¿hay futuro para las actrices después de la juventud?, ¿habéis soñado nunca en convertirnos en directoras?”, se disecciona la profesión. El filme ofrece un retrato de algunas de las violencias que sufren las mujeres y resulta epifánico del movimiento #MeToo, gracias al cual se hicieron públicas, a finales de la segunda década del siglo XXI, las evidencias de la presencia de acoso sexual, entre otros abusos, en la profesión. Este filme fue programado por la MIFMB con la intención de alimentar el debate sobre este tema desde la perspectiva histórica que aporta.



Imagen
Calladita está más guapa (1981), de Delphine Seyrig.
Por cortesía del Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir.

La sección El vídeo del minuto de la MIFMB tiene la virtud de cuestionar la plácida iconografía dominante y proponer otros modelos estéticos y, por lo tanto, éticos. Su falta de prejuicios podría ser el principio de unas nuevas formas de representación de la mujer que se olvidaran, por fin, tanto de su tradicional invisibilidad como de la mitificación bobalicona.

Carlos Losilla
teórico y crítico cinematográfico
(del libro Diez años de
la Muestra Internacional de Filmes de
Mujeres de Barcelona)



I.



II.

Chantal Akerman habla de su obra en *Chantal Akerman por Chantal Akerman* (Chantal Akerman par Chantal Akerman, 1996), uno de los episodios de la serie *Cine de nuestra época* (Cinéma de notre temps), producida por la televisión pública francesa. A modo de autorretrato fílmico, la cineasta se define con sus reflexiones sobre el papel que el cine ha tenido en su vida y el lugar que ocupan las imágenes en sus raíces familiares y culturales y, además, selecciona algunos fragmentos de sus filmes.

Con relación a Agnès Varda, la MIFMB también ha programado algunas obras de su filmografía en la que se manifiestan las circunstancias de su trabajo, desde las más pragmáticas a las vinculadas a sus opciones y reflexiones estéticas, como *Las playas de Agnès* (Les plages d'Agnès, 2008). Este también es el caso de la serie documental *Agnès de aquí, de allá Varda* (Agnès de ci de là Varda, 2011). Es una crónica de las exploraciones creativas que llevó a cabo entre 2008 y 2011 para captar la diversidad de la vida cotidiana en diferentes ciudades de Europa y de América, donde aparecía claramente su intervención con la cámara. También cabe mencionar *Los espigadores y la espigadora* (Les glaneurs et la glaneuse, 2000), un documental en el que propone una actualización del trabajo de espigar y la pone en relación con su propio trabajo fílmico. El filme se constituye, así, en un otro tipo de autorretrato fragmentado de su oficio. Varda describe esta actividad en la ciudad, entre los artistas que trabajan con material reciclado y las personas que se alimentan de restos espigados de la basura. Junto a estas imágenes se pregunta si la forma como capta las escenas de su filme no la convierten también en una espigadora. Una espigadora de imágenes que solo ella decide aprovechar. Esta es su reflexión, dominada por su curiosidad y su inefable sentido del humor.

Imágenes

I. Inauguración de la 11ª edición de la MIFMB (2003) en la plaza de la Virreina con el filme *Los espigadores y la espigadora*, de **Agnès Varda**. © Pere Selva.

II. Inauguración de la 11ª edición de la MIFMB (2003) en la plaza de la Virreina. © Pere Selva.



VIII. Violencias

Imagen

Jugo de sandía
(2019),
de Irene Moray.
Por cortesía de
Distinto Films.

Las narrativas audiovisuales mayoritarias han tenido un peso fundamental en la reproducción y la proliferación de la violencia contra las mujeres en los imaginarios sociales. Una mirada rápida a los filmes o a las series populares de otras épocas confirma que, de una manera tácita pero a menudo muy evidente, esta violencia se ha mostrado como un espectáculo y como un elemento aleccionador contra cualquier idea de libertad femenina. Por este motivo, el trabajo de las mujeres en la creación cinematográfica tiene, en relación con este tema, una trascendencia especial. Las cineastas han tenido que posicionarse frente a unas estructuras anquilosadas en la narrativa tradicional y, desde su oposición, ha surgido una renovación que ha estado presente en todas las ediciones de la MIFMB. Esta renovación adquiere todavía más significado en el caso de los filmes dedicados específicamente a la violencia machista, que han contribuido a entender la extrema complejidad de este fenómeno y a huir, por lo tanto, de las explicaciones simples y redundantes con las que esta violencia se presenta a menudo en los medios de comunicación y en las redes sociales. En este apartado se pone la mirada en las perspectivas que se observan en los filmes seleccionados.

Cómo decirlo

La importancia de tener en cuenta el tratamiento visual se manifiesta en las creaciones de las primeras cineastas. Es el caso de *Las campesinas de Riazán* (Baby Ryazanski, 1927), un filme de la pionera rusa Olga Preobrazhenskaya, firmado también por Ivan Pravov, que pone en escena las dificultades de la vida de las mujeres rusas del entorno rural. Consiguió un gran éxito entre el público soviético, especialmente entre las mujeres, así como el reconocimiento internacional. No obstante, a pesar de la supervisión constante de la productora oficial, Sovkino, durante el proceso de filmación y montaje, el filme fue calificado por la propia productora como contrarrevolucionario. El motivo fue porque presentaba el destino de la mujer como trágico, ya que no hacía lo suficientemente visible la implicación del estado socialista en la cuestión femenina y no traslucía la transformación de la vida rural —que era el motivo por el que se había invertido en esta producción. Entre otros aspectos sobre la vida de las mujeres, en el filme aparece un episodio de violación, acción que la directora no describe de forma directa, sino que lo hace por medio de una elipsis. En *La negra Angustias* (1950), filme de la pionera mexicana Matilde Landeta, también aparece un episodio de violación que la directora enfoca de una forma parecida. En este caso, Landeta carga las tintas sobre el delito cuando la protagonista del filme, una dirigente revolucionaria, actuando como juez, impone la sentencia de castrar al violador. Es un toque de alerta a la aceptada violencia masculina contra las mujeres que tantas veces ha sido representada en el cine.

Estos dos filmes indican un posicionamiento unánime en el conjunto de las filmografías femeninas: la visualización —en la ficción o en el documental— de la violencia de carácter sexual ejercida contra las mujeres tiene que estar fundamentada en una posición inequívoca de rechazo y de denuncia, y tiene que convocar un respeto absoluto hacia las mujeres que la sufren. Los filmes programados por la MIFMB sobre este tema esquivan así la banalización, las espectacularizaciones o el voyerismo que el modelo de cine de consumo mayoritario ha utilizado tan a menudo —y sigue utilizando— cuando se ha aproximado a este tema, y ofrecen ejemplos memorables sobre el tratamiento de la violencia machista tanto en la ficción como en el documental.

De informes, de patrullas y vigilancias (Auns Berichten der Wach und Patrouillendienste. Episodi 5, 1984), de Helke Sander, merece un comentario especial por cómo encara la representación de una violación evitando completamente una mirada cómplice. La escena trans-

curre en la entrada de un pasaje subterráneo. Un hombre agrede a otro que está violando a una mujer. Después de liberarla del agresor, este también la viola. Un tercer hombre intenta salvar a la mujer del segundo agresor. Pero de nuevo, el salvador se convierte en agresor. El filme, filmado en plano secuencia y con una cierta distancia entre la cámara y los personajes, nos sitúa frente al desasosiego —que bordea lo insoportable— de ser espectadores o espectadoras de una escena como esta. Una situación que nos interpela directamente sobre las múltiples complicidades sociales que sustentan la justificación de la violencia machista y los límites éticos de la mirada frente a las manifestaciones más agresivas. La misma directora, en *Liberadores y liberados. Parte I: guerra, violaciones, chicos* (Befreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigungen, Kinder, Teil I, 1990), recopila los testimonios de un conjunto de mujeres y hombres sobre las humillaciones que sufrieron las mujeres durante la Segunda Guerra Mundial, en un intento de buscar las causas de las violaciones masivas por parte del ejército soviético durante su avance sobre Alemania. En los interrogatorios, las respuestas de víctimas y de agresores revelan la realidad negada durante años sobre aquella experiencia.

Mandy Jacobson y Karmen Jelincić, en *Convocando a los fantasmas* (Calling the ghosts: a story about rape, war and women, 1996), se sitúan frente a un compromiso parecido en este documental centrado en los testimonios de una abogada, Jandraka Cigelj, y de una jueza, Nusreta Sivac, que fueron torturadas y violadas por sus vecinos durante el conflicto de los Balcanes. Supervivientes del campo de Omarska, ambas fundaron una asociación para socorrer a otras mujeres y luchar en los tribunales internacionales por el reconocimiento del delito de violación como crimen de guerra, objetivo que se consiguió en 1996.

Imagen
La intérprete
Judith Cobeña
y las cineastas
**Violaine de
Villers y Matilde
Landeta** en la
2ª edición de la
MIFMB, 1994.
© Pere Selva.



Su programa recoge no solo la historia del cine hecho por mujeres, sino que recoge la historia del feminismo. Se podría hacer un máster de feminismo viendo la programación de la Muestra. Se han preocupado de recoger documentales que muestran los movimientos y las protestas del origen del feminismo hasta el último debate candente que había cada año.

Asun Santesteban
de la Muestra de Cine
de Mujeres de Zaragoza
(entrevista "50 años
de Drac Màgic")



Imagen
Convocando a los
fantasmas (1996),
de **Mandy
Jacobson** y
Karmen Jelincić.
Por cortesía de
Women Make
Movies.

Tanto las imágenes de Helke Sander como de Mandy Jacobson y de Karmen Jelincić contribuyen a la generación de documentos de denuncia sobre este tipo de agresiones, a la vez que aportan elementos de conocimiento que contribuyen a aumentar la radicalidad social contra cualquier manifestación de tolerancia hacia esta expresión de la violencia machista.

Desde otro posicionamiento, María Cañas aborda el tema en *La cosa vuestra* (2018). El filme surge en el marco del proyecto X Films, Punto de Vista, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, en la edición de 2017, que selecciona y financia creaciones audiovisuales que tengan relación con Navarra. La cineasta andaluza —con la extranjería cultural en la que, por otro lado, se ampara— asume el reto de organizar, con su perfil de archivera visual, una obra magistral en la que reinventa la cultura de la fiesta y el mundo de los Sanfermines a partir del hacking activador, del videocollage, del esperpento, de la distopía futurista y de la transgresión del cine, de la cultura popular y de los *mass-media*. De esta manera, propone una cascada de asociaciones mentales que, sin la necesidad de una exposición explícita, aluden a las complicidades machistas que fomentan y justifican las diferentes manifestaciones de la violencia machista.

El tacto y la delicadeza en la representación de las agresiones sexuales es evidente también en dos de los cortometrajes exhibidos en la MIFMB. En *J.V (Jodido violador)* (1993), de Isabel Gardela, por un lado; y en *Jugo de sandía* (Suc de síndria, 2019), de Irene Moray. El primer filme pone en escena las dudas y la reacción de una mujer que es testigo de una violación desde la mirilla de su casa. El segundo describe el clima en el que una chica se libera de las secuelas de una violación y es capaz de recuperar su sexualidad.

8. El colectivo **Cine Mujer** surge de la 7ª y la 8ª promoción del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en Ciudad de México. Su trabajo documental se focalizó en hacer visibles las condiciones de las mujeres latinoamericanas con respecto a las agresiones sexuales, la salud, el aborto, el trabajo, la prostitución, sus experiencias con la lucha armada y el colonialismo, y su representación en los medios de comunicación, etcétera.

Actos de denuncia

La denuncia de las diferentes caras de la violencia machista está detrás de las intenciones de muchas cineastas que de esta forma rompen el silencio bajo el que se había mantenido escondida. Sus filmes son ineludibles para dar visibilidad y destapar casos y situaciones. Lo son también para tomar consciencia de los factores multicausales que la generan, la justifican o la toleran.

Cosas de mujeres, de Rosa Martha Fernández, es un ejemplo de este compromiso. Es un falso documental, producido por el colectivo mexicano Cine Mujer⁸, que denuncia el problema del aborto clandestino en México. Expone el caso de una joven estudiante que vive un embarazo no deseado y que es sometida a la humillación de un médico clandestino, que le practica la operación, y a la violencia institucional del hospital donde tiene que ir finalmente, en el que encuentra a otras mujeres en situaciones similares. El filme da a conocer también las estadísticas del momento sobre muertes causadas por operaciones realizadas en malas condiciones.

En *El hombre cuando es hombre* (1982), la realizadora chilena Valeria Sarmiento, establecida en Francia, entrevista a varios hombres en Costa Rica con la excusa de hacer un documental sobre el romanticismo masculino. El resultado es una crítica cáustica y humorística sobre el machismo en América Latina y sobre la violencia de género y sus consecuencias sociales. Este ha sido uno de los títulos fundamentales sobre la conciencia feminista en el continente americano, que ha contribuido al debate sobre las relaciones entre hombres y mujeres, y sobre las identidades sexuales. En el momento de su estreno, el documental levantó agrios comentarios por haber ridiculizado el machismo y provocó protestas del gobierno de Costa Rica. Después de que se emitiera en la televisión francesa, la directora fue declarada persona no grata en aquel país.

Igualmente, desde el contexto latinoamericano, *Palabra de mujer* (2007), de Soledad Vera Cambiasso, presenta la lucha de las feministas cuando, después de la victoria electoral del FSLN de Nicaragua, ven con indignación la progresiva desarticulación de las conquistas básicas, como el aborto terapéutico, por parte de un gobierno supuestamente progresista pero que parece más interesado en una alianza con la Iglesia que en la defensa de los derechos humanos o la libertad de las mujeres.

Niña mamá (2019),
de **Andrea Testa**.
Por cortesía de
la directora.



En *¡No puedes golpear a una mujer!* (You can't beat a woman!, 1997), Gail Singer propone una aproximación particular y sugeridora al tema de la violencia machista. Por medio de entrevistas a personas de diferentes culturas y países —Canadá, Rusia, Sudáfrica, Israel, Japón y Chile— la directora indaga sobre el germen de los abusos contra las mujeres desde una perspectiva cultural global y ofrece una mirada irreverente sobre el orden patriarcal que pone en evidencia la estrecha relación entre género y culpabilidad. El documental expone con toda claridad la evidencia de que la violencia machista se alimenta de mitos y de preceptos que están presentes en todas las culturas y religiones del planeta.

Más recientemente, *Niña mamá*, de Andrea Testa, parte de la voz de mujeres embarazadas en la adolescencia y atravesadas por diferentes violencias para profundizar en su decisión de tirar adelante o no el embarazo. El filme está realizado con un esmero y un respeto absolutos en la intimidad de las consultas de un hospital público de Argentina. Con la sobriedad de una fotografía en blanco y negro, acerca a los espectadores y a las espectadoras a las realidades de estas adolescentes, así como a la situación de los hospitales, lastrados por la falta de recursos, y a las condiciones de precariedad de los profesionales que trabajan en ellos. Se convierte así en un alegato a favor de la educación sexual y de una ley que permita el aborto legal, seguro y gratuito. Una ley que, en el momento en el que se hizo el filme, estaba pendiente de ser aprobada en aquel país.



Imagen: Elisa K (2010), de Judith Colell y Jordi Cadena.
Por cortesía de los directores y de Oberon Media.

A puerta cerrada

El feminismo ha puesto de relieve también la necesidad de dar importancia a los espacios familiares como lugares en los que se reproducen modelos y conductas relacionadas con la tolerancia, o no, de la violencia machista. También ha puesto la alerta sobre los riesgos que pueden correr los y las menores en estos entornos que les deberían asegurar la máxima protección emocional y física. La programación de la MIFMB ha reunido distintas aproximaciones a este tema.

Con un enfoque ensayístico, Sadie Benning enumera, en *Un lugar llamado Lovely* (A place called Lovely, 1991), los distintos tipos de violencia a los que nos enfrentamos a lo largo de la vida en base a la recopilación de imágenes relacionadas con los recuerdos infantiles que remiten a la violencia socialmente omnipresente en las películas, en la prensa y en los juegos infantiles, así como con referencias a sus experiencias personales. Mientras que Sandrine Veysset, en *¿Nevará en Navidad?* (Y aura t-il de la neige à Noël?, 1996) construye un relato sobre una familia rural y la atmósfera de tensión que genera la vigilancia y la tiranía del padre, tan solo suavizada por la ternura de la madre, que es capaz de ofrecer, a pesar de todo, grandes momentos de felicidad a sus siete hijos.

Por su lado, *Elisa K* (2010), filme dirigido conjuntamente por Judith Colell y Jordi Cadena a partir de la adaptación del cuento *Elisa Kiseljak* de Lolita Bosch, muestra el recuerdo traumático de una violación que emerge al cabo de veinticuatro años, la devastación que supone en la vida de la protagonista y el proceso para reconstruir su nueva identidad.

En el ámbito de los cortometrajes programados se observa un interés frecuente en reflejar la violencia machista que se produce en los entornos familiares. Este es el caso de *Celebraciones* (2013), de Paz Piñar, que pone en escena la explosión emocional de un chico de 16 años en la celebración del cumpleaños de su padre; de *Propiedad privada* (2006), de Liz Lobato, que hace un retrato del perfil seductor y amable de un maltratador; de *Cosquillitas* (2011), de Marta Onzain y Alberto R. Peña-Marín, que se acerca a la revelación inquietante de un caso de abuso sexual; y de *Una vez* (2015), de Sonia Madrid y de María Guerra, que relata la huida de una mujer y de sus hijos del domicilio familiar a causa de la conducta violenta del marido, oculta de puertas afuera bajo una apariencia de amabilidad encantadora.

Para completar este panorama sobre los filmes centrados en la violencia machista en el entorno familiar, vale la pena citar una particular aproximación a una de sus caras más desgarradoras: la de las mujeres hacia sus propios hijos o hijas. María Ruido, en un ejercicio de ensayo audiovisual, con *Mater amatísima* (2018) se acerca al juicio del caso Asunta, analiza las imágenes y hace un remontaje de materiales diversos (pinturas, fotografías, cine y teatro). El filme plantea una reflexión sobre la maternidad desde una perspectiva crítica y feminista que señala la función de las representaciones tradicionales, que han naturalizado una determinada forma de entenderla con la finalidad de ejercer un control social sobre el cuerpo de las mujeres.



Imagen

La Bonne (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison): la cineasta **María Ruido** en la 14ª edición de la MIFMB, 2006.
© Núria Andreu.

Resistencias

Desde el feminismo se ha subrayado la importancia de trabajar para construir herramientas sociales y culturales que refuercen la agencia de las mujeres frente al fenómeno de la violencia machista, que incrementen su capacidad para enfrentarse a situaciones concretas o para desarrollar su fuerza y su resistencia y así alejarlas definitivamente del rol de víctimas en el que el sistema patriarcal tiende a colocarlas constantemente. Algunos de los filmes programados en la MIFMB participan de esta contribución fundamental.

Rompiendo el silencio (1979), de Rosa Martha Fernández, invita a una reflexión sobre las distintas formas de violencia sexual: la ejercida por un aparato legal clasista, la connivencia de la institución eclesiástica y el rechazo y la discriminación social y familiar de las víctimas. El documental presenta, a su vez, algunas alternativas comunitarias de apoyo a las mujeres agredidas. El filme es también una producción del colectivo Cine Mujer, cuyo trabajo ejemplifica una de las divisas feministas que ellas mismas adoptaron: no hay soluciones personales. Solo hay acciones colectivas para una solución colectiva.

Función de noche (1981), de Josefina Molina, con la interacción de la realidad y de la ficción, y a partir de las experiencias personales de la actriz Lola Herrera, pone en escena las reflexiones sobre el pasado de la actriz siguiendo el estilo del cine de realidad. El filme construye la radiografía de una mujer que no solo intenta recuperar la memoria histórica generacional, sino que también va tras las huellas de su propia vida. Describe el proceso de recuperación y de fortalecimiento posterior después de los episodios de violencia que vivió durante la vida en pareja.

Sonríenos (Give us a smile, 1983), corto de animación del Leeds Animation Workshop, enumera las agresiones que a diario sufren las mujeres, desde las imágenes estereotipadas de los medios de comunicación hasta las bromas sexistas o la violencia física. También habla de la llamada y reconocida recientemente violencia institucional. Y no se olvida de describir los métodos que utilizan muchas mujeres para defenderse.

La ley del deseo (Law of desire, 1997), de Jennifer Reeder, es uno de los episodios de una original serie creada por esta directora con una protagonista que se llama White Trash Girl y que tiene los atributos de una supermujer. Interviene de forma resolutiva para proteger a mujeres en situación de violencia al mismo tiempo que imparte su peculiar justicia. Es un ejemplo de las formas innovadoras que algunas cineastas han introducido en la narrativa feminista.



Imagen
Función de
noche (1981), de
Josefina Molina.
Video Mercury
Films, S.A.U.



Imagen
Anna Solà;
*la fundadora y responsable de la Fundación Tamaia, **Beatriu Masià;** la cineasta **Isabel Coixet** y **Marta Selva** en la 11ª edición de la MIFMB, 2003.
 © Pere Selva.*

Macho (2000), de Lucinda Broadbent, se adentra en las claves del machismo en Centroamérica y hace referencia al trabajo de la asociación Hombres Contra la Violencia, que inició su actividad en Nicaragua y, posteriormente, en EUA para crear nuevas dinámicas encaminadas a la erradicación de la justificación social de la violencia.

Caos (Chaos, 2001), de Coline Serreau, describe el encuentro accidental entre una mujer parisina acomodada y una prostituta de origen magrebí. Su posterior amistad tendrá efectos transformadores para las dos y las conducirá a planificar una venganza hacia los hombres que las han maltratado.

10 años con Tamaia (10 anys amb Tamaia, 2003), de Isabel Coixet, describe el trayecto, las expectativas y los deseos de las integrantes de Tamaia con motivo de su décimo aniversario. Tamaia ha sido un grupo pionero en el abordaje de la violencia machista, que no solo desplegó una actividad de gran valor en el terreno de la atención y del acompañamiento a las mujeres, sino también en el de la creación de conocimiento a partir de nuevos modelos conceptuales sobre el tema. En Cataluña, su trabajo significó una inspiración clave para la definición de las políticas públicas orientadas a la defensa de las mujeres frente a cualquier tipo de manifestación de violencia machista.

Empieza en ti (2010), de Marta Vergonyós, recoge la experiencia de cuatro mujeres de edades y perfiles diferentes que se tuvieron que enfrentar a la violencia de sus parejas y tuvieron que emprender de nuevo su proyecto vital. El filme hace un seguimiento de sus procesos con el arte y la palabra a lo largo de cuatro años de crecimiento y de liberación.

Secret strike (2005), de Alicia Framis, en un formato experimental plasma una insólita huelga (*strike*) en Lleida. Una "huelga secreta" organizada por esta artista visual para denunciar el inmovilismo institucional frente a la violencia machista.

Todas las mujeres que conozco (Tódalas mulleres que coñezo, 2018), de Xiana do Teixeiro, se acerca a la experiencia del miedo de las mujeres en los espacios públicos a través de las conversaciones de un grupo intergeneracional de mujeres en las que van apareciendo, por acumulación, el carácter estructural de la violencia machista y el fraude del mito de la igualdad. Con su posicionamiento y sus decisiones formales, la realizadora consigue hablar del miedo sin fomentarlo.

Visión nocturna (2019), de Carolina Moscoso Briceño, da forma a la experiencia de una violación que vivió la propia realizadora que, sirviéndose de un formato experimental, huye de los dispositivos convencionales y convierte su relato en un filme sobre la posibilidad de encontrar luz en la oscuridad.

Con relación a la representación de la violencia machista, las cineastas intentan cada vez más revalidar la capacidad de las narrativas audiovisuales a través de sus propuestas disruptivas en lo que respecta a los elementos formales. Este es también el espíritu de *Cuchillos y piel* (Knives and skin, 2019), de la ya citada Jennifer Reeder. Este filme subvierte claramente la estética y los personajes arquetípicos del imaginario del cine norteamericano y reconfigura libremente los códigos del realismo mágico, de los musicales y de las comedias absurdas. La directora de la saga feminista de culto *White Trash Girl* (1995) crea un *thriller teen-noir* innovador y feminista que pone contra las cuerdas la narrativa tradicional y cuestiona su capacidad de narrar la violencia machista.



Imagen
Marta Selva,
*codirectora de la MIFMB, y la cineasta **Lucinda Broadbent** en la 8ª edición de la MIFMB, 2000.
 © Pere Selva.*



Imagen

Todas las mujeres
que conozco (2018),
de Xiana do Teixeiro.
Por cortesía de
la directora.

IX. Espacio

Las concepciones eurocéntricas y androcéntricas relativas a los espacios han sido determinantes a la hora de establecer jerarquías entre los distintos lugares en los que se desarrolla la vida, así como en dotarlos, o no, de valor en relación con su trascendencia social. Muchas disciplinas vinculadas al desarrollo de la vida cotidiana como la arquitectura, la sociología, el urbanismo, la economía, la psicología social y también la cultura han defendido la división entre el espacio privado y el espacio público. Los feminismos se han posicionado claramente en contra de esta división al considerar que el uno y el otro son un único espacio donde la vida se expresa, circula y produce dinámicas interrelacionales. De hecho, la radical oposición al binarismo abanderada por el feminismo, que ha liberado el concepto "género" de la rígida interpretación tradicional, ha desdibujado también las barreras entre los espacios, entendidos como entidades delimitadas por barreras incuestionables, de manera que, gracias a esta disolución, la habitación y la plaza pública se convierten en espacios metafóricamente conectados. Y este vínculo permite relacionar, a su alrededor, aquello personal con aquello colectivo.

El cine juega un papel importantísimo en la construcción visual y dramática de escenarios. A lo largo del tiempo, ha contribuido a reproducir la división clásica y las categorías entre los espacios y ha difundido un modelo arquetípico de oposición en el que la privacidad se relacionaba exclusivamente con el interés particular, mientras que el interés general se consideraba asociado al espacio público. El cine clásico de Hollywood, por ejemplo, aplicó durante mucho tiempo este esquema y destinó al interior de las casas a los personajes femeninos. Según esta convención, la incursión eventual de estos personajes en el espacio público, asociado al dominio masculino, era penalizada o estigmatizada socialmente.

Las cineastas han mostrado a menudo una voluntad explícita y, a veces implícita, de superar estos condicionamientos ideológicos y narrativos. Han defendido nuevas aproximaciones con respecto a la movilidad desafiante de los personajes femeninos, tanto con relación a cómo habitan los diferentes espacios como a la manera con la que ocupan nuevas territorialidades que acogen su deseo de convivencia y su reclamación de respeto. Espacios de reconocimiento de su libertad.

Imagen
Proyección en
la plaza Sant Pere
del filme
Se hace saber, de
Zoraida Rosselló.
22ª edición de la
MIFMB, 2014.



Hacerse un sitio

La incorporación de las mujeres como nuevas subjetividades con derechos reconocidos no se ha podido llevar a cabo plenamente sin que se modificaran los marcos físicos o conceptuales de los espacios construidos previamente, que no habían contado con sus experiencias o sus necesidades, ni tampoco con sus saberes a la hora de ser concebidos. La proyección de la mirada analítica de las mujeres en relación con su entorno cotidiano es muy explícita en el caso de estos tres filmes:

Las mujeres y los hijos son los últimos (Women and children last, 1971), del colectivo Sheffield Film Co-op. Esta pequeña pieza, creada como denuncia de las dificultades con las que se encontraban las mujeres de la ciudad de Sheffield en sus desplazamientos, muestra las movilizaciones de un grupo de mujeres para que el espacio público de su ciudad se adapte a las necesidades de la vida cotidiana y facilite el desarrollo sostenible de los trabajos de cuidados. El sentimiento de expulsión del espacio es el tema que aborda otro colectivo de cineastas, el Leeds Animation Workshop, en *¿En casa y con la ropa seca?* (Home and dry?, 1997). El filme pone en escena la situación de cuatro mujeres que, mientras esperan en la lavandería, hablan de su vida doméstica y se dan cuenta de que a pesar de que no se hubieran definido nunca como personas sin hogar, a menudo han vivido como si lo fueran.

La necesidad imperiosa de modificar espacios que habían sido concebidos sin tener en cuenta las especificidades de las mujeres se revela con clarividencia en *Espacio* (Espace, 2014), de Eléonor Gilbert. Este cortometraje ofrece el testimonio de exclusión que vive una alumna de primaria en el patio del colegio. A partir de un sencillo esquema, la niña explica, decepcionada por el desinterés del colegio frente a este tema, el sentimiento de indefensión que la invade cada vez que ve que sistemáticamente las niñas son arrinconadas en los extremos de este espacio, hecho que va en contra de sus derechos y que le impide disfrutar de sus juegos preferidos.

Imagen
Espacio (2014), de
Eléonor Gilbert.
Por cortesía de la
directora.

Capítulo 2
→ IX. Espacio

Inventarse los lugares

A veces, para hacerse un sitio hay que inventárselo. La ciencia ficción escrita por mujeres ha sido un escenario privilegiado donde se han generado visualizaciones de lugares utópicos con sociedades más inclusivas y acogedoras de la libertad femenina. Los espacios creados por Ursula K. Le Guin son un ejemplo de ello y así se muestra en uno de los filmes que se seleccionaron para el programa Pensadoras de la MIFMB, como es el caso de *Los mundos de Ursula K. Le Guin* (Worlds of Ursula K. Le Guin, 2018), de Arwen Curry. Producido con la participación de la autora en el transcurso de una década, este documental explora su vida y sus aportaciones con relación a la creación de imaginarios y de espacios transgresores en la ciencia ficción y en la fantasía, dos géneros que contribuyó a renovar significativamente.

Con respecto a la anticipación, *Otolith* (2003), del The Otolith Group, es un filme que enlaza la ciencia ficción de un posible futuro mutante en el siglo XXII con una mordaz crítica al estado del miedo de principios del siglo XXI y a la era posindependencia de mediados del siglo XX. Una voz en off de una narradora ficticia, Usha Adebaran Sagar, se dirige al público desde un futuro peligroso que sitúa el presente como una ruina histórica.





Imagen

Retrato de Ga (1952),
Margaret Tait.
Por cortesía de los herederos
de Margaret Tait
y de LUX, Londres.

Imagen
Una ojeada al jardín (1957),
de **Marie Menken.**
© The New American
Cinema Group, Inc. /
The Film-Makers'
Cooperative.

Donde estamos es donde somos

Los filmes de Marie Menken y de Margaret Tait son un ejemplo de la proyección de una mirada atenta y amorosa a la explosión de la vida en todas sus etapas y escenarios: el jardín, los campos y las estancias, los espacios de trabajo o de ocio. *Una ojeada al jardín* (Glimpse of the garden, 1957), de Marie Menken, que posiblemente es el filme más emblemático de la directora, ofrece una mirada frenética a un jardín florido en el que las capturas y las aproximaciones a gran velocidad desde una cámara subjetiva nos remiten a la exploración del espacio desde el punto de vista del vuelo de un pájaro, trayecto en el que acabamos participando.

En *Retrato de Ga* (Portrait of Ga, 1952), Margaret Tait —considerada una de las grandes cineastas experimentales de todos los tiempos— captura el aura de su abuela gracias a una delicada y original filmación de las líneas de expresión de su rostro, de su pelo revuelto por el viento, de su vestido, de su gestualidad y de su armonía con el entorno. En *Donde estoy es aquí* (Where I am is here, 1964), la propia cineasta hace un trabajo declarativo de pertenencia y de apropiación a partir de un ejercicio de observación poética en siete partes, en el que la ciudad de Edimburgo se convierte en un espacio de memoria y de presente.





Imagen

Nü Shu.
Un lenguaje secreto
de las mujeres
chinas (1999), de
Yue-Qing Yang.
Por cortesía de
Écrans des mondes
(ICTV).

Espacios y encuentros

Los espacios en relación con las personas que los habitan, que los utilizan o que los transitan y la resignificación que experimentan a partir de estos actos es uno de los objetos del trabajo de las cineastas, tanto en lo que se refiere al documental como a la ficción.

En este sentido, *Feliz cumpleaños* (S dñiom rojdenia, 1988), de Larisa Sadilova, describe, a medio camino entre la ficción y el documental, la situación de un grupo de mujeres en una maternidad de una pequeña ciudad rusa. Así, construye un relato sobre este espacio institucional desde las experiencias de las mujeres que lo ocupan temporalmente a partir de una observación sobre el momento de la transición, casi fugaz, que separa el parto y el comienzo de la relación con el nuevo ser.

En *El patio* (Récréations, 1992), Claire Simon se aproxima, con una delicadísima mirada documental, a la infancia a través de la observación de los niños y niñas en el patio del colegio, un espacio en el que los pequeños descubren tanto la fuerza de los sentimientos como la servidumbre humana. Entradas y salidas, ocupaciones y defensa de espacios, juegos y choques, complicidades y peleas a pequeña escala en un espacio, habitualmente cerrado a la mirada exterior, en el que los más pequeños del filme ensayan relaciones y movimientos como si sin saberlo estuvieran recreando una negociación social.

La comunicación entre mujeres adquiere la categoría de espacio propio en un filme en el que Yue-Qing Yang explora la vinculación entre la lengua y aquello que Virginia Woolf llamaba “una habitación propia”. Se trata de *Nü shu. Un lenguaje secreto de las mujeres chinas* (Nu shu. A hidden language of women in China, 1999). El documental revela la existencia de un lenguaje secreto llamado *nü shu*, que significa “escritura femenina”, desarrollado por algunas campesinas analfabetas de la región de Jiangyong. Yang describe las prácticas de este lenguaje particular y su papel en la vida de las mujeres y descubre una cultura nacida de la resistencia al dominio masculino.

Filmar como una intrusa en un espacio totalmente masculinizado es lo que hace Carla Subirana en *Volar* (2012). El resultado es el regreso de una mirada sorprendida sobre la vida en un cuartel, la instrucción militar y sus normas estrictas. La nueva y joven promoción militar de Los Alcázares, en Murcia, acapara la mirada de esta cineasta que con su cámara se engancha a la piel y a los gestos de los y de las reclutas que se preparan para volar.

Hay espacios que por su poca consideración social han sido invisibilizados. Los siguientes filmes son una invitación a resignificarlos y para acercarnos a las personas que los ocupan. De esta forma, el ir y venir en un área de servicio de una autopista fluye en *Área de descanso* (2016), filme del colectivo Hola, cariño (María Bea Torrell, Pilar Borrajo, Alejandra Cabello y Andriev Mechowski), y muestra un espacio poblado de noche por los camioneros que, en medio del tedio y de la soledad, estacionan sus vehículos en las áreas de descanso repartidas a lo largo de kilómetros de carreteras nacionales. Con la misma atención hacia los espacios invisibilizados, *La ciudad interior* (2017), de Iso Luengo, Jorge Moneo Quintana, Andrea Ballesteros Beato, nos acerca a la soledad de los y de las porteras, y a su jornada laboral en espacios de tránsito en los que son casi invisibles y están inmóviles, vigilantes y solícitas.

Invisibles también son las fronteras, los espacios innominados y, por otro lado, ocupados por personas inmigrantes sin derechos reconocidos que intentan llegar a sus deseados destinos. Este es el sentido que destila *Contraseña: Fajara* (Mot de passe: Fajara, 2018), de Patricia Sánchez Mora y de Séverine Sajous. Con el silencio visual de unas imágenes que parecen los negativos de sí mismas y que resultan imposibles de recomponer en el relato analógico, las cineastas describen una oscuridad en la que los verbos y los sustantivos de la ética europea hacen aguas.



Imagen
Las cineastas **Neus Ballús, Valentina Viso, Mar Coll, Marta Molins, Elisabeth Cabeza y Carla Subirana** antes de empezar la mesa redonda "Escrituras y pantallas: hablan las guionistas", en la SGAE. 23ª edición de la MIFMB, 2015.



Exploración y viaje

Las cámaras exploratorias de las cineastas han planteado unas relaciones, entre la mirada fílmica y los espacios registrados, ricas en propuestas innovadoras en cuanto a la construcción visual de un posicionamiento no apropiacionista ni colonizador. Dos de las directoras referentes de la MIFMB, como son Ulrike Ottinger y Chantal Akerman, han situado el viaje como uno de los puntos centrales de su obra. En este apartado se destaca una producción significativa de cada una de ellas en relación con los espacios y sus descubiertas.

Por un lado, *Juana de Arco de Mongolia* (Johanna d'Arc of Mongolia, 1989) es un filme en el que Ottinger entrelaza magistralmente documental y ficción, rechaza las fronteras entre los géneros y describe un viaje en el Transiberiano a través de varias regiones de Mongolia y de China. El encuentro entre refugiados, artistas y los nómadas mongoles provoca reflexiones imprescindibles sobre la voz de las culturas con relación a las historias de los territorios.

En *Del este* (D'Est, 1993), Chantal Akerman retrata los antiguos territorios de la órbita soviética sin ningún tipo de comentario, sin la convencional trama, presente como tesis encubierta en muchos documentales, delante de la cámara que se desplaza en un trayecto continuado de travelings. Es una obra hecha a partir de un viaje desde Alemania hacia el este, que manifiesta una voluntad de mirar directamente a los ojos de una sociedad cambiante en un espacio repleto de connotaciones políticas y rodeado de significados vinculados a los precedentes familiares de la propia cineasta y a los imaginarios colectivos sobre la historia europea de la segunda mitad del siglo XX.

Imagen
Contraseña: Fajara (2018), de **Patricia Sánchez Mora y Séverine Sajous**. Por cortesía de las directoras.

Salir del eurocentrismo

Las directoras africanas han tomado la cámara y han indagado desde su experiencia las realidades tantas veces filmadas por otros. El resultado es una mirada muy diferente a aquella que tanto la ficción como el documentalismo occidental han construido sobre unos espacios contemplados habitualmente desde el desconocimiento, la superioridad o la distancia.

Mossane (1996), de Safi Faye, está considerado como uno de los filmes más emblemáticos de la mirada femenina sobre África. Se inspira en una leyenda tradicional senegalesa sobre el conflicto entre los matrimonios concertados y el deseo libre de las mujeres. Alejándose totalmente de los tópicos primitivistas de la mirada occidental, la realizadora muestra un interés especial en la recreación de la vida cotidiana en un entorno rural.

En *Bintou* (2000), Fanta Régina Nacro describe la obstinada y conflictiva determinación de Bintou, un ama de casa africana que decide montar un negocio con el objetivo de conseguir dinero para la educación de sus hijos y sobre todo de su hija. Con esta trama ficcional, y en un tono de comedia, el filme interpela a las mujeres africanas en defensa de su espacio de intervención social.

El cine como espacio de descolonización y de defensa de una visibilidad de su querido espacio subsahariano aparece como una herramienta divulgativa en *África, Áfricas* (Africa, Africas, 2001), de Agnes Ndibi, Maji-da Abdi y de la propia Fanta Régina Nacro. En esta serie documental, las realizadoras toman partido sobre las grandes cuestiones que afectan a las mujeres de África, como son la infiltración colonizadora de los estándares de belleza occidental a través del blanqueo de la piel, de los desplazamientos territoriales y de la desocupación.

En otro contexto cultural y geográfico, en *La temporada de los hombres* (La saison des homes, 2000), la realizadora tunecina Moufida Tlatli describe, con una estructura que hábilmente combina el presente y el pasado, las experiencias de tres generaciones de mujeres tunecinas que, a pesar del marcaje que supone el aislamiento en un contexto de conflicto entre la tradición y la modernidad, siempre encuentran la manera de reír y de divertirse.

Imagen
África, Áfricas
(2001), de Agnès
Ndibi, Maji-da
Abdi y Fanta
Régina Nacro.
Por cortesía de
Women Make
Movies.



Espacios fuera del mapa

Los espacios del extrarradio, las tierras de nadie, los que no cuentan en los imaginarios, los de los silencios, son contemplados con atentas miradas fílmicas que significan un pulso desafiador que busca contrarrestar su invisibilidad. Este es el caso de Daphné Hérétakis, creadora de cuatro cortometrajes en los que el registro documental se cruza con la experimentación visual y ofrece una visión caleidoscópica sobre el paisaje fragmentado de un territorio en crisis, como es Grecia. En *Archipiélagos, granitos desnudos* (Archipelagos, naked granites, 2014), confronta el silencio de la crisis con la inercia de la revolución, los asuntos personales con la política, el esfuerzo de supervivencia con la teorización de los ideales. En *+54* (2015), enmarcado en el proyecto colectivo 100 jours, muestra historias vitales cotidianas en la Grecia de aquel momento a partir de voces, de consideraciones, de esperanzas y de pintadas en la calle. *Aquí nada* (Ici rien, 2015) es una obra ejemplar del cine político experimental que conjuga las formas estéticas históricas con los nuevos horizontes de expectativas políticas. Y, finalmente, en *Adiós* (Au revoir, 2017), la cineasta fue a Atenas para buscar “todo aquello que todavía resiste”: manifestaciones, espacios ocupados, gestualidad cotidiana. El filme resultante es un borrador, un antipañfleto o, mejor dicho, un “no-pañfleto”.

La intervención de las mujeres en las luchas para mejorar los barrios y los espacios públicos de nuestras ciudades, a pesar de ser numerosa, no ha sido lo suficientemente recogida por la historiografía oficial, pero sí que ha desatado el interés documental de las cineastas. Este es el caso de Carla Bisart Molins, de Noelia Bonet y de Sónia Garcia Guillén que, en *Por amor a la ciudad* (Per amor a la ciutat, 2012), proponen un ejercicio de lectura crítica de la evolución del espacio a partir de la experiencia de sus pioneras en la creación de una cultura vecinal y civil en un barrio como es el de Torreforta (Tarragona), poco pensado para ser habitado de forma sostenible. En *Encajonados* (Encaixonats, 2011), Marta Saleta recoge también imágenes de transformación de un espacio con el registro de la desaparición de calles, de casas y de lugares de relación del barrio barcelonés de Vallcarca con motivo de una reforma urbanística y pone de manifiesto las dolorosas consecuencias de los desplazamientos humanos. El desplazamiento y el desarraigo con respeto a los espacios vividos también es el centro de interés de Anna Soldevila en *Espui* (2012), un documental que pone de manifiesto la vivencia subjetiva de sus habitantes enfrentados a un debate sobre habitabilidad y territorio. La pérdida de los referentes espaciales a causa de los desplazamientos se manifiesta, asimismo, en *Las distancias* (Les distàncies, 2018), un filme de ficción de Elena Trapé que describe el reencuentro de un grupo de amigos en una ciudad como Berlín, donde se pone a prueba su amistad en medio de un estado emocional dominado por la sensación de estar fuera de lugar.

Imagen

Encajonados (2011), de **Marta Saleta**. Por cortesía de la directora.



Imagen

Espui (2012), de **Anna Soldevila**. Por cortesía de la directora.

Próximo a la observación etnográfica de un microcosmos y huyendo del costumbrismo, *Se hace saber* (Se fa saber, 2013) de Zoraida Roselló, se aproxima al pueblo de Santa Bàrbara, en el Montsià, y dota de visibilidad a la cotidianidad de un día a día excéntrico en la norma cosmopolita. En una dirección parecida, Neus Ballús en *La plaga* (2013) se concentra en un espacio rural del extrarradio de Barcelona en el que cinco personas —un campesino, una filipina que acaba de llegar, una señora mayor, una prostituta y un joven moldavo— luchan para sobrevivir en un entorno en el que conviven los polígonos industriales, las autopistas y los cultivos tradicionales. Por su lado, Diana Toucedo, con un trabajo entre la ficción y el documental, disecciona en *Trinta lumes* (2018) el misterio de un espacio, el de un pueblo aislado de Galicia, y sigue la vida cotidiana de dos personajes que resuelven sus experiencias en torno a la lucha entre la vida y la muerte.

Finalmente, el espacio virtual es el tema de uno de los filmes integrados en la sección Utopías reversibles⁹. Se trata de *La casa del este* (Vzhodna Hisa, 2003), de Marina Grzinic y de Aina Smid. Es un videoensayo que hace un homenaje a los *happenings* y a las acciones con el cuerpo que Neša Paripović organiza desde los años setenta en Belgrado. Las autoras ponen en relación el trabajo de Paripović con la relectura que ellas mismas hacen de cineastas y de secuencias clave de la historia del cine occidental: de Antonioni, *Blow-up* (1966); de Coppola, *Apocalypse Now* (1979) y de Don Siegel. Esta articulación de ideas y de trabajos permite a Grzinic y a Smid escribir un ensayo visual y textual en forma de intervención política sobre el capitalismo global, así como sobre las posiciones radicales que ha llegado a adoptar la tecnología en el mundo virtual, en concreto la acción ciberfeminista.

Notas

9. Programa comisariado por **Montse Romani** y **Virginia Villaplana** en la 15ª edición de la MIFMB, 2007.



X. Perspectivas descoloniales

Imagen
Sed (2019),
de **Elena Molina**.
Por cortesía de la
directora.

El cine feminista ha puesto en cuestión la hegemonía discursiva que el colonialismo ha mantenido en las estructuras de dominación de una cultura —la del capitalismo extractivo feroz— por encima de otras en gran parte de las zonas del planeta. El cuestionamiento de las cineastas se ha orientado, en la mayoría de los casos, a diagnosticar y a poner en evidencia los diferentes escenarios en los que todas las experiencias anteriores a la presencia de la cultura dominante impuesta, así como las resistencias a las dominaciones, quedan invalidadas, menospreciadas y silenciadas. Si bien el cine clásico que se puede considerar hegemónico ha sido principalmente fruto y portador de un escenario de propaganda claramente colonial y racista, también surgió otro cine, durante los años sesenta del siglo XX, desde los mismos escenarios, territorios y espacios culturales colonizados. Este cine ha ejercido una crítica que ha hecho visibles las resistencias a la implosión, y a menudo a la desaparición, de los tejidos culturales, económicos, sociales e identitarios autóctonos. En este sentido, ha sido especialmente relevante el llamado cine documental etnográfico en el que algunas cineastas, como Trinh T. Minh-ha, encuentran un espacio rico para desplegar su trabajo. La expresión de esta perspectiva descolonial ha atravesado las fronteras de los géneros cinematográficos y actualmente también está presente de forma muy activa en el cine de ficción y en el cine experimental. En cuanto a los feminismos fílmicos, el ejercicio de deconstrucción, de visibilidad y de crítica han puesto especial interés en situar el foco en los efectos que ha supuesto, sobre los cuerpos de las mujeres, este marco de dominación, que ha intentado, a su vez, imponer el pensamiento dicotómico sobre las identidades sexuales.



Latinoamérica

El continente latinoamericano ha generado una cinematografía especialmente atenta a los efectos del colonialismo. En los programas dedicados a sus documentalistas, la MIFMB ha tenido especial interés en facilitar el reencuentro de los públicos con distintos trabajos que, desde Venezuela a Brasil, Argentina o la isla de Pascua, han tratado su incidencia en las comunidades que han sufrido y que han resistido esta imposición.

En 1959, Margot Benacerraf recibía el premio especial de la crítica en el Festival de Cine de Canes por su filme *Araya* (1959). El documental, que se ha convertido en un clásico del cine etnográfico, se acercaba al día a día de los hombres y de las mujeres que vivían de la extracción de la sal en la península homónima, en Venezuela. La exquisita puesta en escena de la vida de esta comunidad muestra los ciclos cotidianos del trabajo en todos los ámbitos: desde la extracción de la sal al diario doméstico de mujeres y pequeños. El filme destaca las consecuencias y el lastre de la dominación de un pueblo desde su pasado colonial hasta la dominación de las grandes corporaciones.

Las consecuencias del colonialismo en la extinción de las comunidades indígenas fue el motivo de la obra de Ana Montes en *Los onas* (The Ona people, 1977). La directora recoge los relatos de vida de los hombres y de las mujeres del interior americano con un compromiso total hacia las experiencias de los pueblos argentinos y chilenos. Esta producción, en colaboración con la también antropóloga Anne Chapman, (1922-2010), documenta la vida de la última generación de los selknam —conocidos como los onas— y sus resistencias culturales y sociales, además de los rituales contra la agonía del pueblo impuesta por parte de los sucesivos procesos de apropiación territorial.

En un sentido similar, pero con un explícito posicionamiento a favor de la revuelta, se hizo el filme *Terra para Rose* (1987), de Tetê Moraes. Explica la lucha de Rose, que junto con mil quinientas familias más, participó en la ocupación de una granja en Río Grande del Sur durante la reforma agraria, que tuvo lugar en Brasil durante la transición del régimen militar, y la aparición del Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra. Gran parte de la filmografía de Marta Rodríguez, cineasta que ya ha sido citada anteriormente con relación a la economía y al trabajo de las mujeres, significa también una aportación relevante en lo que se refiere a los movimientos de resistencia.



La MIFMB también presentó un documental de Yolanda Olmos, *Vos, que sos mi hermana* (2001) que, lejos de todo victimismo, describe la organización de un grupo de mujeres nicaragüenses que rompen con la visión paternalista habitual que las sitúa como sujetos pasivos y resignados, haciendo visible su poder como agentes de cambio de su propia historia.

Imagen
Araya (1959),
de **Margot Benacerraf**.
Por cortesía de
Milestone Films
y Margot
Benacerraf.

La invalidación y la anulación de todo rastro anterior al proceso de dominación colonial desencadenó la investigación de Tiziana Panizza en *Tierra sola* (2017). Gracias a un hecho extraordinario, la localización de treinta y dos documentales filmados en la isla de Pascua hace casi un siglo, Panizza analiza la producción de imágenes por parte del sistema colonial que, a la vez que documenta visualmente algunos aspectos de aquel territorio, descarta grabar todo aquello que pueda contravenir el éxito de la dominación cultural. En los documentos encontrados aparecen evidentemente las conocidas esculturas moáis, pero muy pocas imágenes de sus habitantes. A partir de aquí, la directora propone un giro visual para acercarse a las particularidades de una colonización cruel que esclavizó a la población de la isla durante más de sesenta años. Las estrategias de supervivencia y el olvido del continente centran su atención en un espacio particular, la cárcel, en la que conviven en “libertad” catorce presos, y que ve amenazada su existencia por la imposición de un nuevo modelo penitenciario que amenaza, otra vez, la pervivencia de una cultura. En este caso, debido a unos métodos de tratamiento a los presos alejados de la habitual aplicación de métodos punitivos.



Imagen: La directora **Yolanda Olmos**
en la 9ª edición de la MIFMB, 2001. © Pere Selva.

Australia

La exploración sobre las tramas de explotación de las mujeres nativas por parte de los hombres blancos es el centro del trabajo que la artista visual y cineasta Tracey Moffatt hace en *Bonitas chicas de color* (Nice coloured girls, 1987). El interés de su investigación se adentra en la modernización impuesta sobre estas mujeres mientras conviven con un silencio forzado y todavía son prisioneras de la opresión derivada de su vulnerable situación económica. También se adentra en el cine etnográfico blanco y en el uso que se hace de reconstrucciones realistas, en la función de las voces en off y en los textos y las imágenes procedentes de los diarios de los colonizadores. Es un filme presidido por un estilo refractario a la simplicidad y al determinismo cultural que se erige como un referente visual y político sobre la Australia negra, la sexualidad y la explotación de las mujeres. Totalmente excepcional, todavía hoy en día.



Imagen: *Bellas chicas de color* (1987), de Tracey Moffatt.
Por cortesía de Women Make Movies.

Norteamérica

En el ámbito de la producción norteamericana a continuación se comentan una serie de filmes programados por la MIFMB que recorren los caminos del racismo implícito y del pensamiento colonial y que afectan, primordialmente, a las llamadas minorías étnicas dentro de un sistema claramente decantado hacia la preeminencia y la superioridad de la cultura blanca.

En *El gringo en Mañanaland* (The Gringo in Mañanaland, 1995), DeeDee Halleck analiza los estereotipos y los mitos sobre la realidad latinoamericana creados en EUA y difundidos por los medios audiovisuales desde principios del siglo XX a través de materiales cinematográficos, de reportajes industriales, de la publicidad, la televisión y los dibujos animados, entre otros.

A partir de una puesta en escena poética y después de diez años de investigación, *Hijas del polvo* (Daughters of the dust, 1991), de Julie Dash, nos traslada a Carolina del Sur, a las Sea Islands, la última escala en la que los barcos esclavistas dejaban su carga, de camino a las plantaciones. Los esclavos liberados desarrollaron en ese lugar una cultura original próxima a la magia y a los ritos ancestrales de África. El filme ficcionaliza el conflicto generacional planteado entre la preservación de una cultura y su anulación como un paso para acceder a una integración supuestamente salvadora.

Una cineasta europea, aunque con intensos vínculos con Norteamérica, como fue Chantal Akerman, realiza dos filmes ejemplares sobre el papel del racismo y la exclusión. Se trata de *Sur* (Sud, 2000) y *Del otro lado* (De l'autre côté, 2002). En el primero, hace una indagación sobre el sustrato de una mentalidad vigente que mantiene y difunde la idea de la supremacía de la población blanca por encima de la negra a partir del caso de un crimen racista en Jasper, Texas, en el que James Byrd Jr., un hombre negro, fue secuestrado por tres hombres blancos y, posteriormente, torturado y asesinado. En el segundo, Akerman sitúa su cámara en un espacio de conflicto y de tensión como es la frontera entre México y EUA, escenario del tránsito constante de población que, empujada por la precariedad de las condiciones de vida y fascinada por el sueño americano, está dispuesta a asumir todos los riesgos para acceder a la supuesta opulencia del país vecino. Esta frontera, recorrida por la mirada extranjera de Akerman, se convierte en una imaginaria tierra de nadie en la que la directora construye un discurso de la exclusión mientras observa la concatenación con la que, en esta situación, se generan también otras fronteras, otras líneas de demarcación.

En un filme más reciente, *Negra* (2020), Medhin Tewolde ofrece una exploración a partir de la experiencia de mujeres afrodescendientes en México que comparten el racismo vivido, los procesos de resistencia y de autoaceptación y las estrategias construidas para trascender los estereotipos y celebrar su identidad.



Imagen
¿Te acuerdas de
Filipinas? (2017), de
**Sally Gutiérrez
Dewar.**
Por cortesía de la
directora.

Asia

Los efectos de la dominación colonial y los procesos de liberación y de independencia posteriores en el continente asiático han sido también recogidos en los filmes de las cineastas, que han puesto una atención especial a las diferentes manifestaciones de resistencia de las mujeres.

Así, se puede observar en *India song* (1974), de Marguerite Duras, un filme concebido a partir del sonido antes que de la luz, que evoca una historia de amor que se vivió en la India durante los años treinta del siglo XX. Empieza con un relato cantado en indostánico por una mendiga. A esta fuente sonora se le añaden dos voces femeninas que hablan de la historia de la mendiga, privada de identidad, y en la que Marguerite Duras invita a los espectadores y a las espectadoras a perderse y a anular cualquier punto de referencia de una posible trama narrativa clásica del relato del colonizador.

Pérdida temporal de consciencia (Temporary loss of consciousness, 2005), de Monica Bhasin, sitúa también el foco en la India y analiza los sucesivos movimientos de población como resultado de la independencia y partición de este país. Filmado a modo de ensayo poético experimental, el filme yuxtapone imágenes sobre los primeros efectos de la división de la antigua colonia británica y la formación de Pakistán con abstracciones de espacios abandonados y de relatos sobre la nostalgia y la pertenencia, el hogar y el honor, la pérdida y la traición, la frontera y la travesía. Estas imágenes remiten al fenómeno global de los desplazamientos y de las migraciones en el contexto de la crítica poscolonial.

Por su lado, la directora Gaëlle Vu describe el momento en el que entró en contacto con el mundo de sus orígenes, en Vietnam, en un documental titulado *Ho* (2007), en el que hace referencia a unos escenarios y a unas costumbres, tantas veces recreados por su padre y con los que tratará de restablecer los vínculos con una tierra y una gente que le son extraños y, al mismo tiempo, profundamente familiares. *Ho* se refiere a las relaciones de parentesco en vietnamita, es el nombre de su tío y también es el nombre de la ciudad de Ho Chi Minh.

El archipiélago de Filipinas, como escenario de una intervención colonial con unas consecuencias todavía visibles, es objeto de análisis en dos filmes que se proyectaron en la MIFMB: *Memorias de una guerra olvidada* (Memories of a forgotten war, 2011), de Sari Lluich Dalena y de Camilla Griggers, y *¿Te acuerdas de Filipinas?* (Ta acorda ba tu el Filipinas?, 2017), de Sally Gutiérrez Dewar. El primero pone en evidencia los esfuerzos propagandísticos por parte de EUA durante la guerra filipino-americana del año 1899. El filme combina ficción y documental por medio del uso de fotografías de archivo junto con material cinematográfico finisecular, recreaciones históricas, testimonios contemporáneos y fragmentos de animación. Sitúa al público delante de una historia de dominación y de barbarie, en la que se utilizan formas de explotación que ya se habían utilizado contra los indígenas americanos y, décadas más tarde, en Vietnam, en Corea y en Irak. Por otro lado, Gutiérrez Dewar revela cómo el rastro del colonialismo español en Filipinas todavía se puede entrever hoy en día en la planificación urbanística, en los nombres de calles, en algunas costumbres y en la lengua. La realizadora explora, con un ingente trabajo de investigación y activismo fílmico, las múltiples capas de violencia y de sumisión que el colonialismo del pasado y la globalización del presente imponen no solo con la fuerza militar, sino también con las armas —no tan suaves— del *soft power*.

África

África es uno de los continentes en los que el colonialismo ha dejado la huella más sangrante y, todavía hoy en día, es el escenario de las tensiones de una geopolítica que ha deshumanizado radicalmente el territorio. El cine autóctono, en la búsqueda de una representación descolonial de las áreas sometidas a la dominación portuguesa, española, anglosajona, china o neerlandesa, ha creado unos relatos casi siempre desprovistos de victimismo. La presencia de cineastas africanas en el panorama internacional sigue siendo excepcional pero, a lo largo de las diferentes programaciones, la MIFMB ha divulgado los filmes más representativos de sus filmografías, que son ejemplo de su potente creatividad, y que ya han sido comentadas en otros apartados de este capítulo. A continuación se citan producciones de cineastas de países que han ejercido su dominio colonial sobre África y en la que, desde su cultura, establecen distintas conexiones: la aproximación antropológica, la evocación biográfica o memorialística, o su trabajo de documentación testimonial.

La cineasta Ulla Fels, en *La fuerza de la risa* (Die macht des lachens, 1993), documenta las estrategias de unas mujeres que han sido marginadas por sus comunidades por no haber tenido descendencia y que, a pesar de eso, son capaces de superar esta situación gracias a su cohesión como grupo, en el que el humor y la risa aparecen descaradamente como respuesta a la presión social que sufren.

Guinea Ecuatorial y su relación con la metrópolis colonizadora, el Estado español, es uno de los grandes tabús de la historiografía y también de la cinematografía. Cecilia Bartolomé se enfrenta a ello en *Lejos de África* (1996) y rescata, desde la ficción, un necesario posicionamiento crítico hacia el pasado colonial del su país.

La incitación al odio ético desde las antiguas metrópolis, que todavía mantienen de forma enmascarada todo su poder económico y su incidencia, es el eje de reflexión del filme *Ruanda-Burundi, palabras contra el olvido* (Rwanda-Burundi, paroles contre l'oubli, 1996), de Violaine de Villers. A partir del conflicto que en los años noventa del siglo XX estalló en Ruanda y en Burundi entre hutus y tutsis, la realizadora graba las declaraciones de cinco mujeres de las dos etnias que sobrevivieron a la masacre de toda su familia. Su testimonio permite comprender aquella guerra, que causó la muerte de un millón de personas, como una de las consecuencias de la cara más oscura de la colonización y no como el desencadenamiento de la "naturaleza" africana.



Imagen
Ruanda-Burundi,
palabras contra el
olvido (1996), de
**Violaine de
Villers.**
Por cortesía de
Wallonie Image
Production.

En *Un viaje por la biblioteca colonial. Notas pintorescas* (À travers l'encoche d'un voyage dans la bibliothèque coloniale. Notes pittoresques, 2009), Brigitta Kuster y Moise Merlin Mabouna investigan el legado encubierto del régimen colonial alemán, teniendo en cuenta el contexto de producción de las fuentes coloniales y del papel que estas han jugado en el tratamiento historiográfico de la memoria. El filme aporta documentos y relatos de viaje, como el que hizo el teniente alemán Kurt von Morgen por Camerún a finales del siglo XIX, que contribuyó a generar las perspectivas etnocéntricas sobre África.

La democracia occidental, con todos sus vicios, se pone en evidencia en *Elecciones silenciosas* (Silent elections, 2009), de Sarah Vanagt, a partir de un descarnado ejercicio de interrogación sobre el trauma, la supervivencia y la memoria, en el contexto de las primeras elecciones en la República Democrática del Congo.

Caminar en el alba (Amanhecer a andar, 2012), de Silvia Firmino, se adentra en un espacio emblemático del colonialismo blanco de los años cincuenta del siglo XX en Mozambique: el Gran Hotel Beira. En el momento en el que se realizó el filme, este enorme y misterioso edificio estaba ocupado por más de un millar de personas que, con su reapropiación, resignificaron aquel espacio convirtiéndolo en un refugio para la propia subsistencia.

Finalmente, *Sed* (Laatash, 2019), de Elena Molina, describe la situación de los territorios de la excolonia española del Sáhara, abandonados a su suerte y con una falta endémica de recursos básicos. Este documental explica la determinación y la lucha por la recogida y la distribución equitativa del agua que protagonizan las mujeres saharauis que, desde hace cuarenta años, se enfrentan con un ingenio admirable a la sed (*laatash*) de la Hamada, a la maldición del desierto.



El legado de una genealogía de cineastas

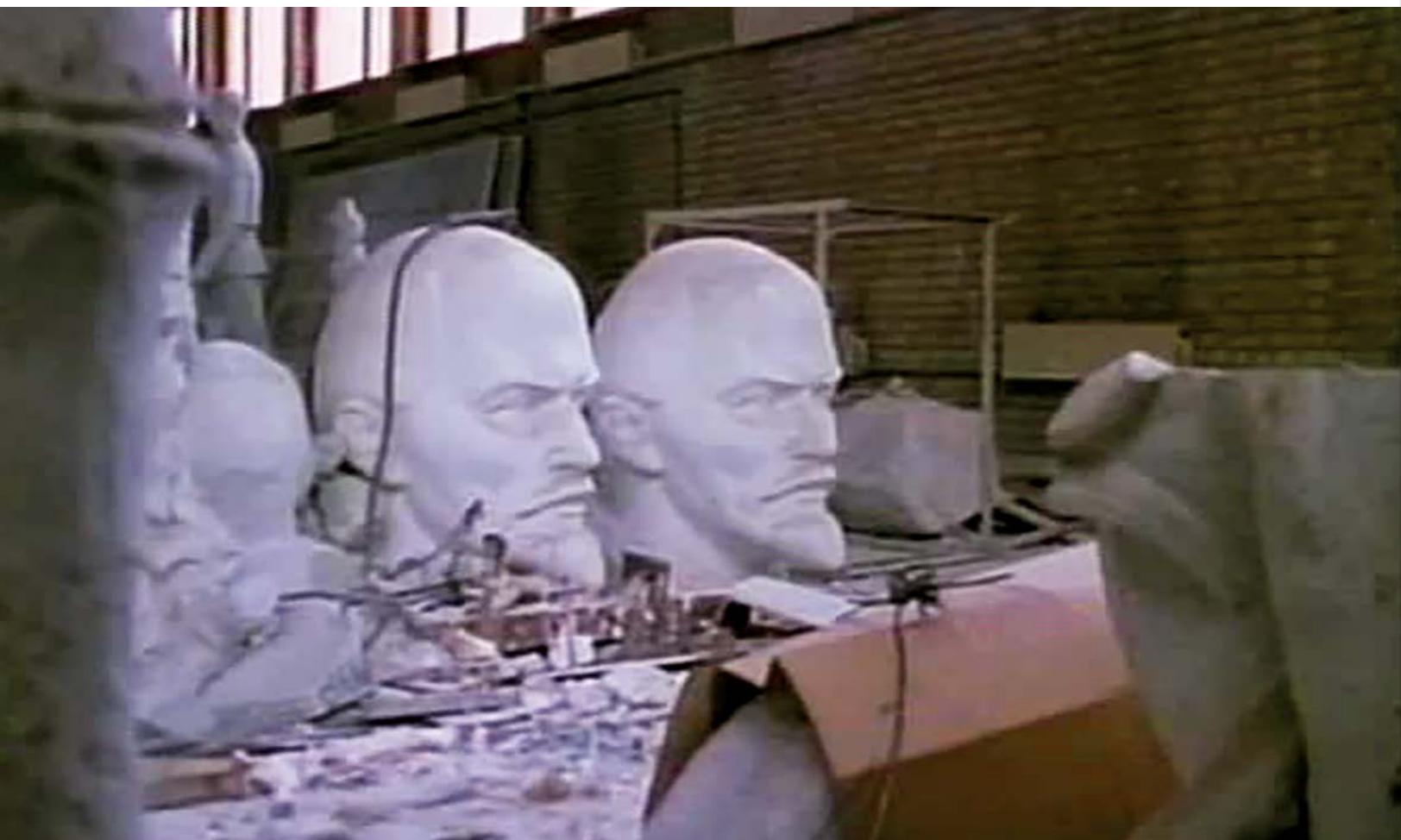


Imagen
Fotografía del rodaje de la película *Monuments Men* caídos en desgracia (1993), de **Laura Mulvey** y **Mark Lewis**.
Por cortesía de los directores.

En este capítulo se han trazado las conexiones entre una buena parte de los filmes programados en la MIFMB y los aspectos más relevantes de las agendas feministas y se mencionan aquellas obras que son más representativas de los feminismos en la expresión cinematográfica. Al lado de este amplio conjunto de filmes, que se han reunido en agrupaciones temáticas, la MIFMB ha mantenido, como eje central de su actividad, una política de programación orientada a confirmar la presencia de las mujeres en la historia del cine y a contribuir a la articulación de su historia con las realidades más contemporáneas, así como con las prácticas creativas de las cineastas actuales. De este propósito, visible desde el primer programa de 1993, por un lado, ha surgido una serie ininterrumpida de monográficos dedicados al rescate de la obra de cineastas precedentes y a proponer relecturas sobre sus contribuciones desde el presente; y, por otro lado, se ha tenido un cuidado especial para hacer visibles las prácticas de relaciones creativas entre cineastas, entendidas como gestos de reconocimiento hacia las predecesoras, de afirmaciones de saberse partícipes de una misma energía transformadora y como propuestas de diálogo que alimentan y que facilitan la emergencia de nuevas combinaciones creadoras.

El rescate de cineastas y la búsqueda de una genealogía cinematográfica femenina ha supuesto un trabajo de investigación y de documentación en los archivos y en las filmotecas, a menudo a contrapelo de sus dinámicas instituidas de clasificación y de difusión. Ha significado restituir autorías, ha significado releer con atención las producciones que, por un displicente androcentrismo archivístico y cinéfilo, habían sido poco o nada valoradas, ha significado reconocer el papel pionero de algunas trayectorias y establecer relacionamente su valor en el conjunto de la historia del cine. Esta tarea se ha hecho gracias al impulso de muchos festivales, de los que la MIFMB se siente heredera. Destaca el Festival de Cine de Edimburgo que en 1972 inició convocatorias específicas sobre cine de mujeres y donde, por otro lado, en 1975 se hicieron públicos los dos textos fundacionales de la crítica fílmica feminista: *Placer visual y cine narrativo*, de Laura Mulvey¹⁰, y *Women's cinema as counter cinema*, de Claire Johnston¹¹. A los esfuerzos de estos festivales se sumaron las contribuciones de archivos, filmotecas y otras instituciones que pusieron entre sus prioridades la restauración y la conservación de los materiales correspondientes a las cineastas históricas, así como de distribuidoras y de plataformas de difusión cinematográfica.

Notas

10. Mulvey, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme, 1994.

11. Johnston, Claire. *Women's cinema as counter cinema* (1973) en Claire Johnston (ed.), *Notes on Women's Cinema*. Londres, Reino Unido: Society for Education in Film and Television, reeditado en: Sue Thornham (ed.), *Feminist Film Theory. A Reader*. Edinburgh University Press, 1999.

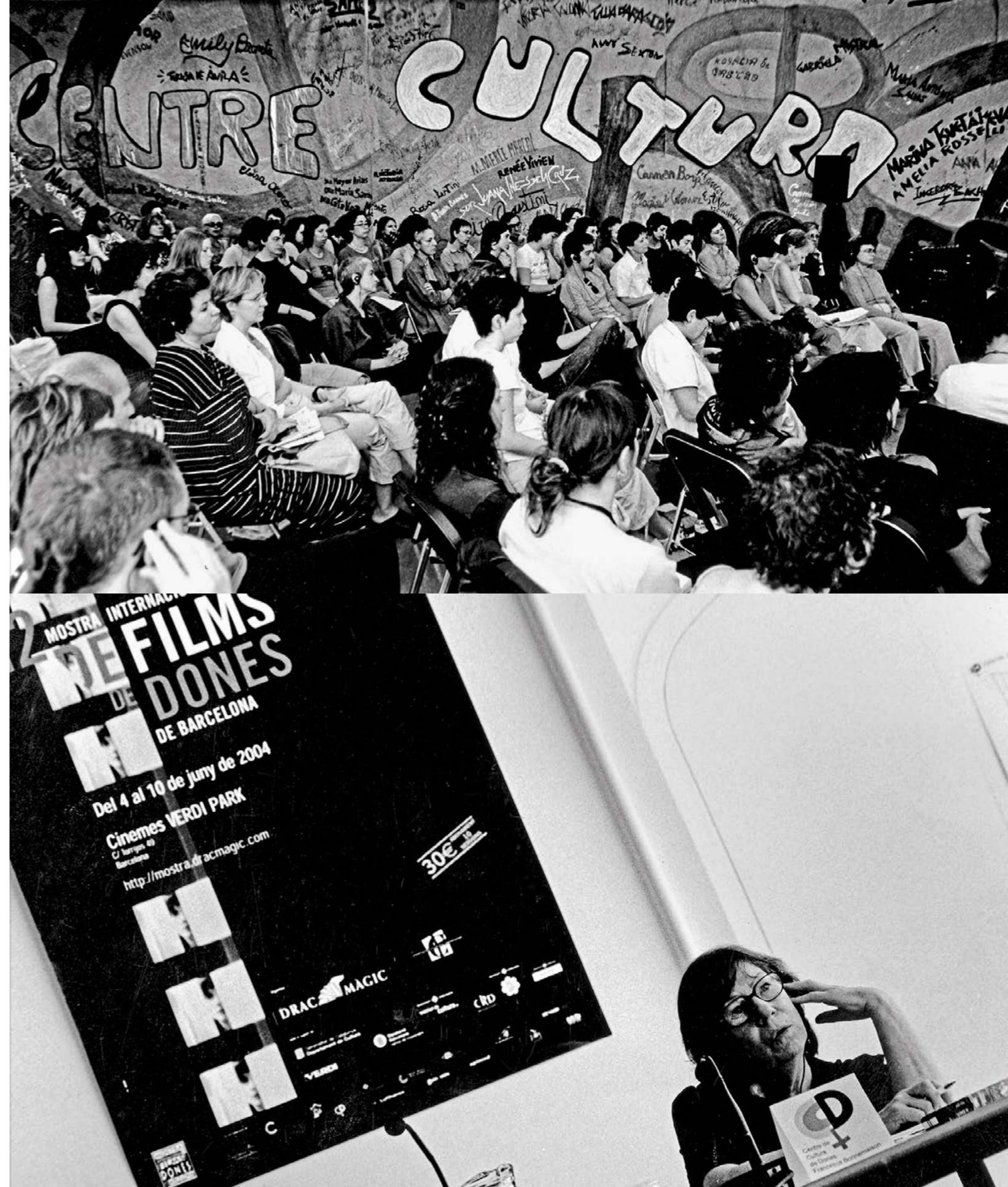
Como fruto de este proceso de rescate, la MIFMB ha sido el espacio de exhibición de obras de cineastas que contribuyeron a configurar los primeros caminos de la creación cinematográfica femenina en diferentes países y con una gran variedad de tipologías y de formatos.

Los filmes de la época preronora realizados (y a menudo también producidos, guionizados o interpretados) por Alice Guy (Francia-EUA), Lois Weber y Ruth Ann Baldwin, Frances Marion (EUA), Nell Shipman (Canadá), Germaine Dulac (Francia), Esfir Shub, Olga Preobrazhenskaya y Yelizaveta Svilova (Rusia), Anna Hofman-Uddgren y Pauline Brunius (Suecia), Asta Nielsen (Dinamarca), Adrienne Solser (Países Bajos), Edith Carlmar (Noruega), Elvira Notari (Italia), Lotte Reiniger (Alemania), así como los de Dorothy Arzner, Ida Lupino o Maya Deren —producidos entre las décadas de los años treinta y cincuenta del siglo XX en EUA— han revivido en nuestras pantallas con una continuidad ininterrumpida de programas dedicados a restituir la genealogía de las cineastas. Una restitución que implica una reconfiguración de la narrativa histórica sobre el legado cinematográfico universal. Esta recuperación también se ha producido en los filmes de otras directoras de épocas más próximas, pero igualmente pioneras, por el hecho de avanzarse en sus respectivos países en el terreno de los nuevos cines, de las vanguardias cinematográficas o de la experimentación, o por su intervención precursora en diferentes ámbitos temáticos. Este es el caso de Margaret Tait y de Muriel Box, de Alison de Vere y de Sally Potter (Gran Bretaña), de Mai Zetterling (Suecia), de Liv Ullmann (Noruega), de Márta Mészáros (Hungría), de Agnès Varda y de Danièle Huillet (Francia), de Věra Chytilová, de Vera Neubauer y de Hermína Týrlová (República Checa), de Leni Riefenstahl, de Margarethe von Trotta, de Helke Sander, de Rebecca Horn, de Helma Sanders-Brahms y de Doris Dörrie (Alemania), de Valie Export (Austria), de Marleen Gorris (Países Bajos), de Matilde Landeta (México), de Margot Benacerraf (Venezuela), de Kinuyo Tanaka (Japón), de Sara Gómez (Cuba), de Cecilia Mangini y de Angela Ricci (Italia), de Elinor Glyn, de Michelle Citron, de Barbara Hammer, de Yvonne Rainer, de Marie Menken, B. De Ruby Rich, de Jan Oxenberg y de DeeDee Halleck (EUA), así como las pioneras del continente africano, Safi Faye (Senegal), Fanta Régina Nacro (Burkina Faso) y Moufida Tlatli (Túnez). Y de la misma Laura Mulvey que, junto con sus aportaciones teóricas, codirigió, entre otros, *Los enigmas de la esfinge* (Riddles of the Sphinx, 1977) con Peter Wollen, y *Monumentos caídos en desgracia* (Disgraced monuments, 1993) con Mark Lewis, filmes que también son de referencia del cine experimental feminista y que se han incluido en las programaciones de la MIFMB.

Imágenes
(de arriba abajo)

I. *La Bonne* (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison): público asistente a la conferencia “Feminismo y teoría fílmica”, de **Laura Mulvey**, en la 12ª edición de la MIFMB, 2004. © Pere Selva.

II. *La Bonne* (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison): **Laura Mulvey**, que también participó en la 2ª edición de la MIFMB (1994), regresó once años después e impartió la conferencia “Feminismo y teoría fílmica”. También se proyectó su filme *Monumentos caídos en desgracia*. 12ª edición de la MIFMB, 2004. © Pere Selva.





Imágenes
(de izquierda a derecha y de arriba abajo)

I. CCCB: la cineasta **Cecilia Mangini**, en la 19ª edición de la MIFMB, 2011.

II. Cineastas que participaron en el filme de homenaje a **Maria-Mercè Marçal**, Ferida arrel, con **Blanca Granero**, programadora de la MIFMB; **Núria Marín**, alcaldesa de L'Hospitalet de Llobregat; **Susana de la Sierra**, directora del Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales; **Ferran Mascarell**, consejero de Cultura de la Generalitat de Catalunya;

Esteve Rimbau, director de la Filmoteca de Catalunya; **Núria Balada**, directora del Instituto Catalán de las Mujeres; **Àngels Seix**, gerente de Drac Màgic y directora técnica de la MIFMB; **Fran Ruvira**, promotor del filme; y **Heura Marçal**, representante de la Fundació Maria-Mercè Marçal, entre otras. 20ª edición de la MIFMB, 2012.

III. Colegio de Periodistas de Cataluña. Sesión en recuerdo de la realizadora **Mercè Vilaret** con motivo de la retrospectiva de su trabajo, con la presencia de la profesora **Montserrat Martí**, del realizador **Lluís M. Güell**, de la periodista **Mònica Terribas**, del realizador **Sergi Schaff** y del operador de cámara **Lluís Vidal Morist**, 2007.

IV. Filmoteca de Catalunya: **Marta Selva**, codirectora de la MIFMB, **Mariano Lisa**, cineasta, e **Isabel Felguera**, investigadora, presentando el ciclo dedicado a **Helena Lumbreras** a raíz de la restauración de sus filmes por parte del Centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca de Catalunya, 2015.

V. **Laura del Valle**, de *La Bonne*, **Ursula Whal**, responsable de actividades culturales del Goethe-Institut Barcelona, la cineasta **Helke Sander**, **Anna Solà**, codirectora de la MIFMB, y **Marta Vergonyós**, directora de *La Bonne*, en la 22ª edición de la MIFMB, 2014.



Imagen

Ferida arrel:
Maria-Mercè
Marçal (2012),
filme colectivo.
© Montserrat
Manent.
Por cortesía
de la Fundación
Maria-Mercè
Marçal.

Con respecto al Estado español, la MIFMB ha dado a conocer los nombres y los filmes de las realizadoras históricas de las cinematografías del país. De algunas creadoras como Elena Jordi —*Thais* (1918)— o Helena Cortesina —*Flor de España o la leyenda de un torero* (1923)— solo se conocen fuentes escritas, ya que sus filmes no han sido localizados. Recientemente, la Filmoteca Española ha recuperado el que sería el primer documental español hecho por una mujer, la mallorquina María Forteza, que pasa así a formar parte de este legado femenino integrado por Rosario Pi, Margarita Alexandre y Ana Mariscal, las cineastas de la primera promoción de la Escuela Oficial de Cine (Cecilia Bartolomé, Josefina Molina, Ángela Asensio y de Merlo, María Teresa Dressel, Manuela González-Haba, Helena Lumbreras y Kathryn Waldo)¹² y Pilar Miró, Mirentxu Loyarte y Helena Taberna. La exhibición de los filmes de estas pioneras no hubiera sido posible sin todo el trabajo de restauración y de conservación de la Filmoteca Española, de la Filmoteca de Catalunya y de la Euskadiko Filmategia (Filmoteca Vasca), instituciones con las que la MIFMB ha colaborado estrechamente desde las primeras ediciones. En el caso de la Filmoteca de Catalunya, su papel ha sido fundamental para rescatar y restaurar los filmes de Helena Lumbreras —integrante del Colectivo Cine de Clase— y los de Mercè Conesa, que formó parte del colectivo Penta, en el marco de la Cooperativa de Cine Alternativo, en la línea del cine político. También lo ha sido para recuperar y reagrupar la obra fílmica de la artista visual Eugènia Balcells, pionera catalana del cine experimental.

La MIFMB también acogió, gracias a la colaboración de los archivos de RTVE Catalunya, un monográfico dedicado a la realizadora Mercè Vilaret y ha sido el escenario en el que se dieron a conocer tanto el trabajo experimental de Núria Olivé-Bellés, como dos obras colectivas que por primera vez ofrecían una visión de conjunto que revelaba la transformación que se producía en Cataluña en referencia a la presencia de mujeres en la autoría cinematográfica. Estos dos filmes, *El dominio de los sentidos* (El domini dels sentits, 1996), integrado por cinco episodios realizados por Judith Colell, Isabel Gardela, Teresa Pelegrí, Núria Olivé-Bellés y Maria Ripoll¹³, y el filme colectivo *Ferida arrel: Maria-Mercè Marçal* (2012)¹⁴, junto con la programación de los primeros largometrajes de Rosa Vergés, Isabel Coixet y Maria Ripoll, significaron la entrada de las realizadoras catalanas a un escenario donde ya no eran figuras aisladas, sino que eran los inicios de un retrato de familia.

La relación entre estas pioneras y las cineastas contemporáneas ha estado presente en la MIFMB a través de una serie de producciones concebidas como un diálogo, un homenaje, un acercamiento o una complicidad en las que sus respectivas realizadoras hacen realidad

Notas

12. Reveladas. Mujeres en la EOC (Escuela Oficial de Cinematografía, 1952-1966), programa presentado en 2019, con la curaduría de **Sonia García López**, la colaboración de la Filmoteca Española y el apoyo del CCCB.

13. *El dominio de los sentidos* (1996), producido por **Josep Gimeno Mayol**.

14. *Ferida arrel: Maria-Mercè Marçal* (2012), producido por **Heura Marçal, Fran Ruvira, Leticia González y Helena Sastre**. Filme en torno a la figura de la poeta catalana **Maria-Mercè Marçal**, integrado por creaciones de veintidós realizadoras: **Judith Colell, Anna Petrus, Laia Manresa, Mercè Ibarz, Ona Planas, Marta Vergonyós, Lydia Zimmermann, Alba Sotorra, Neus Ballús, Elisabeth Prandi, Giovanna Ribes, Laura Ginés, Rosa Vergés, Eva Serrats, Andrea Nunes, Raquel Rei, Mariona Omedes, Elena Molina, Elisabet Cabeza, Francesca Llopis, Núria Araña, Mireia Ibars, Greta Fernández.**

Notas

15. Es importante destacar también la tarea de recuperación archivística sobre las primeras directoras americanas que llevaron a cabo, en este caso, dos documentalistas, **Anthony Slide** y **Jeffrey Goodman**:

Las primeras cineastas americanas de la época muda (The silent feminists: America's first women directors, 1992).

16. Este coloquio se desarrolla más detalladamente en el capítulo 3.

17. Se habla más extensamente sobre el proyecto Archipiélago en el capítulo 3.

un discurso posicionado entre su subjetividad y la cinematográfica. Ya se ha explicado anteriormente la mirada de Marie Mandy hacia otras cineastas en *Filmar el deseo, un viaje a través del cine de las mujeres*. Los siguientes filmes se añaden a esta voluntad de algunas cineastas, pero también a veces de realizadores, para dignificar la memoria y dar valor al papel que han tenido las precursoras a través de la investigación y de la recopilación documental o, también, por medio de correspondencias creativas en las que aparecen vínculos más simbólicos y poéticos.

La figura de Alice Guy-Blaché es evocada en *El jardín perdido: La vida y el cine de Alice Guy-Blaché* (The lost garden. The life and cinema of Alice Guy-Blaché, 1995), de Marquise Lepage; en *¿Quién es Alice Guy?* (Qui est Alice Guy?, 1976), de Nicole-Lise Bernheim; y en *Sé natural: La historia no contada de Alice Guy-Blaché* (Be natural: The untold story of Alice Guy-Blaché, 2018), de Pamela B. Green¹⁵.

Las pioneras rusas son el motivo del documental *Soy un buey, soy un caballo, soy un hombre, soy una mujer* (Las cineastas en Rusia) (I am an ox, I am a horse, I am a man, I am a woman (Women filmmakers in Russia), 1988), dirigido por Sally Potter. La admiración por Maya Deren se trasluce en *En el espejo de Maya Deren* (Im Spiegel der Maya Deren, 2001), de Martina Kudláček (2001), y en *El lavamanos de Maya Deren* (Maya Deren's sink, 2011), de Barbara Hammer.

Marcela Fernández Violante rinde homenaje a la primera directora latinoamericana en *Matilde Landeta, pionera del cine nacional* (1982), mientras que Marianne Lambert construye un retrato de Chantal Akerman en *No pertenezco a ninguna parte: El cine de Chantal Akerman* (I don't belong anywhere - Le cinéma de Chantal Akerman, 2015), creado conjuntamente con la propia Akerman.

Finalmente, Iratxe Fresneda hace una revisión de la pionera vasca Mirentxu Loyarte en *Los ecos de Irrintzi* (2016), mientras que Fermin Aio, con la producción de Ana Díez, recupera imágenes y testimonios de Margarita Alexandre en un documental homónimo en el año 2017.

El catálogo de la MIFMB permite asimismo seguir la pista de las alternativas creadas por las mujeres en el campo de la producción, de la distribución y de la difusión; alternativas que se han configurado a menudo en proyectos colectivos, algunos de los cuales han tenido un largo recorrido. Dar a conocer y reconocer estas iniciativas fue el objetivo del coloquio "Experiencias colectivas históricas en el mundo audiovisual feminista"¹⁶, convocado en 2020 en el marco del programa Manifiestos Fílmicos Feministas.

Información adicional

Las referencias completas sobre los filmes citados (fichas técnicas, sinopsis, comentarios y documentación gráfica) se encuentran en el archivo en línea de la MIFMB, en el que también aparece la información sobre los programas y las ediciones de las que formaron parte. <https://arxiu.mostrafilms.dones.cat>



Imagen: Imagen de **Mirentxu Loyarte** en el filme *Los ecos de Irrintzi* (2016), de **Iratxe Fresneda**. Por cortesía de la directora.

En 2017, la MIFMB puso en marcha el proyecto *Archipiélago*¹⁷, que se difundió de forma conjunta con la asociación Dones Visuals, destinado a hacer visibles las genealogías femeninas a través de una convocatoria anual para compilar creaciones visuales, fílmicas o escritas referidas a alguna cineasta. Es una iniciativa que quiere contribuir a perfilar los espacios individuales, pero al mismo tiempo compartidos, que surgen de la relación entre ellas. También quiere ser un homenaje colectivo a las creadoras que han configurado este espacio habitado colectivamente. Este homenaje significa la aceptación de una herencia y la constatación de un relevo y de una continuidad.

Imagen

*Cines Verdi:
público en la
11ª edición de la
MIFMB, 2003.*

© Pere Selva.



Extractos de artículos y de entre- vistas publicadas en la prensa a lo largo de las treinta ediciones de la MIFMB

Prensa

A lo largo de estos 25 años, han tenido varias líneas de acción. Anna Solà destaca, en primer lugar, que han querido poner de relieve que “la historia del cine también es la historia de las mujeres en el cine, desde su origen”. En segundo lugar, han mostrado “la diversidad y la pluralidad del cine hecho por mujeres”. También han mostrado que “es un cine que va casi siempre asociado a la innovación y a las rupturas estilísticas”, para adecuar el medio a la experiencia femenina, y la muestra se ha convertido en “un espacio de visibilidad de mujeres autoras que han consolidado sus carreras”.

La otra codirectora de la Muestra de Filmes de Mujeres, Marta Selva, destaca que “siempre hemos tenido el apoyo de las instituciones de Barcelona” y remarca la “perspectiva inclusiva” de la muestra, que ha hablado “del papel de las mujeres en el cine desde 1896 hasta la actualidad” y ha tenido en cuenta a “montadoras, productoras, actrices, directoras...”.

*Veinticinco años en femenino y plural.
Bernat Salvà. El Punt Avui, 16 de junio de 2017.*

Ser director de cine es una profesión basada en la creatividad, donde poco tiene que ver el género sexual del cineasta. Aun así, sigue sin haber un número de directoras equiparable al de los hombres realizadores, un desequilibrio que justifica por sí solo la existencia de una iniciativa como la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres, que llega a su catorceava edición.

Mercè Coll, directora de la muestra reconoce la “voluntad pedagógica”, pero añade que estos filmes documentan “la realidad que viven las mujeres” y siguen promoviendo el debate sobre la incidencia de las imágenes en nuestra percepción de la realidad.

*Películas de mujeres sin “kleenex” ni príncipes azules. Carlos G. Vela
ADN. 7 de junio de 2006.*

La XVI Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona acerca a las pantallas barcelonesas medio centenar de filmes, muchos de los cuales no han sido estrenados en nuestro país, dirigidos por mujeres. Aunque el hecho de ser mujeres es lo único que tienen en común.

Las perspectivas, las temáticas y las estéticas que ofrecen son muy variadas.

*Ojos de mujer y mil miradas distintas.
Silvia Marimon.
Time Out. 6-12 de junio de 2008.*

Además de reivindicar las desigualdades del presente, la Muestra también quiere rescatar del pasado a las cineastas “injustamente” olvidadas. Realizadoras como Cecilia Mangini, la primera mujer documentalista de Italia y colaboradora de Pasolini. Mangini, una defensora a ultranza del documentalismo comprometido, filmaba ya en los años cincuenta y sesenta escenas incómodas para el gobierno.

*Baile de identidades en la gran pantalla. Silvia Marimon.
Time Out, 22-28 de mayo de 2011.*

La Muestra de Filmes de Mujeres no es un festival, o sea, un certamen en el que se dan cita una colección de películas más o menos acertadas. O no es solo eso, al menos. “La Muestra quiere ser una mirada”, dice Marta Selva, su codirectora. “La mirada personal e intransferible de las directoras que filman las películas, su manera de ver el mundo”.

Después de veinte ediciones, la Muestra se ha extendido en el tiempo: empezó a principios de mayo.

Y ha diversificado pantallas (CCCB y la Virreina, entre otras). Deja, pues, de ser una colección de películas en una pantalla para salir a buscar a la audiencia allí donde se encuentre.

*La Muestra se echa a la calle.
Salvador Llopart.
La Vanguardia. 4 de junio de 2013.*

Mientras se desarrolla la XX Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona (y este vigésimo aniversario se tiene que celebrar agradeciendo a las organizadoras un evento que ha contribuido a hacer visibles muchos filmes de directoras, desde las pioneras hasta las contemporáneas) tengo presente que ninguna cineasta mujer compitió en la sección oficial de la última edición del Festival de Cine de Canes.

Agnès Varda no va desde hace años a muestras de cine hecho por mujeres porque considera, y lo va diciendo, que su función se tiene que replantear. (...) A pesar de todo, por lo menos en este país, y no debe ser el único, ciertos filmes realizados por mujeres no tienen reconocimiento ni visibilidad. Ni en el caso de Varda. Por eso, aunque se abran a otros propósitos, no queda claro que las muestras de cine de mujeres, como la de Barcelona, se tengan que replantear su función esencial: hacer públicamente visibles –para reflexionar sobre ellos, en un espacio compartido– filmes de mujeres que muchas veces son portadores de otro cine y, por lo tanto, de miradas marginadas. Se trata de una lucha política que no se acaba.

Las cineastas están ahí.
Imma Merino.
La Vanguardia, 11 de julio de 2012.

La faceta del cine que se ocupa más de diseccionar la realidad social, tanto de la situación de la mujer como del conjunto de la sociedad. Esta será la principal cara que quiere destapar la catorceava edición de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona, que este año se traslada a la Filmoteca de Catalunya.

La cara más social.
Jaume Pi. Avui. 8 de junio de 2006.

Dar visibilidad a la cinematografía realizada por mujeres para mostrar su diversidad, y conseguir que el público tenga acceso a unos títulos que en muchos casos no llegan a estrenarse en nuestro país. Estos fueron los objetivos primordiales que impulsaron la creación de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres. Consolidada como una ventana panorámica para el trabajo de las realizadoras de todo el mundo, la exhibición abre hoy su 15ª edición.

El carácter ecléctico y la pluralidad de miradas forman parte de la esencia misma de la exhibición. Ficción y documental, cortometrajes y animación conviven en el cartel, entre cuyos reclamos más atractivos se encuentran Yes, la última película de la británica Sally Potter, y Tarachime, el documental más reciente de la japonesa Naomi Kawase.

15 años de cine en femenino.
Belén Ginart. El País.
8 de junio de 2007.

El tiempo pone las cosas en su sitio. Hace 23 años que la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres celebró su primera edición y, actualmente, ya se ha convertido en uno de los festivales de referencia de Barcelona. Nació para reivindicar el papel de la mujer en la industria del cine, para impulsar el trabajo de realizadoras, guionistas, productoras, operadoras de cámara y otras profesiones del sector. Lo que encontraréis es, como dice su ‘captatio benevolentiae’, “cine en clave femenina”.

23ª Muestra de Filmes de Mujeres.
Josep Lambiés.
Time Out. 9 de junio de 2015.

El equipo del festival ha mantenido como prioridad hacer red con el mundo de la academia, el activismo feminista, los colectivos de mujeres, las distribuidoras y diferentes festivales de cine, con el objetivo de dar visibilidad a los trabajos de directoras tanto consolidadas como emergentes, planteando un lenguaje inclusivo e interseccional, generando así, como bien aducía Marta Nieto, programadora actual de la Muestra, en la rueda de prensa que tuvo lugar en la Filmoteca de Catalunya, “una salud audiovisual en pro de la resistencia”.

Aniversario de la Muestra de Filmes de Mujeres. **Lucía Morales.**
Le Cool. 1 de junio de 2017.

Como un mapa cinematográfico en clave comprometida y femenina, donde la imprenta y la visión de cada creadora –y cada feminismo– fuesen piezas de un mosaico o rompecabezas, la 24ª Muestra Internacional de Filmes de Mujeres en el CCCB abre una línea de diálogo plural y multidireccional sobre las influencias mutuas, redes e imprentas que las creadoras y activistas han generado a lo largo de años de producción, compromiso y kilómetros de bobinas. Desde los discursos críticos de los feminismos hasta el papel del activismo audiovisual en la interpretación y difusión de sus idearios. Compromiso ideológico y posicionamiento fílmico y estético, tensión crítica en relación con los sistemas de representación institucionales, creaciones abiertas a la radicalidad y a la valentía formal e ideológica.

Visionados necesarios y ricos, generadores de discursos y voces orgullosamente cargadas de estrógeno y energía. Imperdible (para tod@s).

Manifiestos Fílmicos Feministas II.
Thaïs Cuadreny.
Le Cool. 10 de noviembre de 2016.

Para quienes, a día de hoy, todavía no lo sepan, hay que decir que la Muestra va más allá de ser un evento puntual. Es una iniciativa de la cooperativa Drac Màgic que articula una serie de actividades, fundamentalmente de exhibición, pero también de divulgación, de formación y de reflexión sobre las contribuciones de las mujeres cineastas a la creación audiovisual en general. Tomando prestada la expresión de Violeta Kovacsics, podemos decir que es un espacio para “poner luz en los márgenes”, para reivindicar que el cine de mujeres es, en definitiva, el cine.

No obstante, la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres no es solo para hacer visible lo invisible, impulsar la presencia de las mujeres en el ámbito cinematográfico (que también). En este punto, nos volvemos a preguntar por qué es importante un festival de películas hechas por mujeres. Y la respuesta es contundente: por comunidad, por genealogía y por la potencia transformadora de unas prácticas filmicas feministas.

La Muestra: por qué un festival de cine de películas hechas solo por mujeres. **Laia Ramos**. El Crític. 1 de junio de 2017.

Ha empezado una nueva edición de la veterana e imprescindible Muestra Internacional de Films de Dones que se celebra en Barcelona desde hace más de veinte años, desde 1993, sin interrupción, sobreponiéndose a las dificultades siempre que se han presentado, no pocas veces. Del programa de este año es un gusto escribir hoy estas líneas en particular para destacar la participación y la presencia de la cineasta francesa Claire Simon, con tres filmes que se podrán ver en la Filmo la semana que viene y una clase magistral impartida por ella misma el jueves que viene en La Bonne.

Criatures a l'hora del pati. **Mercè Ibarz**. Vilaweb. 31 de mayo de 2019.

Como en cada edición, la curación de los trabajos seleccionados resulta exquisita, adecuada y necesaria para estos tiempos que vivimos, llenos de incertidumbre, dudas y, por qué no, intolerancia arrojadiza. Películas dirigidas por mujeres que abordan diferentes temáticas y que resultan más necesarias que nunca. Porque la tolerancia, el respeto y la reflexión no deberían ser una opción.

La tierra para quien la trabaja: ¡ya está aquí la Muestra de Filmes de Mujeres! **Queralt Castillo**. La Marea. 10 de junio de 2020.

Después de 21 ediciones alimentadas con películas, publicaciones, actividades paralelas, mesas redondas con cineastas y material gráfico, la Muestra hace público su archivo en línea. El catálogo digital contiene el conjunto de datos y documentos que han generado el trabajo, los ciclos y los programas de todos estos años, ofreciendo información de la obra de más de seiscientas directoras.

La Muestra de Filmes de Mujeres se consolida. **Gemma Martí**. La Vanguardia. 26 de abril de 2014.

Es una evidencia deslumbrante que las mujeres han estado ahí siempre, en el trabajo, en todo tipo de trabajos, como creadoras y como productoras. No hay suficiente con decir que si estás, te ven. En el mundo de las creadoras, no, no es así. Ahora tenemos la ocasión de comprobarlo en el caso de una cineasta de gran nivel, Dorothy Arzner, de quien la Filmoteca programa a partir de la semana que viene doce títulos, algunos de los cuales no se han llegado ni a estrenar, a pesar de la reputación que Arzner había conseguido en el primer Hollywood (...) El ciclo Arzner forma parte de la nueva edición de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres y es la gran retrospectiva a la que nos tiene acostumbrados el festival desde siempre.

Dorothy Arzner, pionera del cine. **Mercè Ibarz**. Vilaweb. 21 de mayo de 2021.

Con frecuencia, el cine realizado por mujeres pretende cambiar el mundo. Es una meta muy plausible, pero quizás antes debería dedicarse a observarlo, a explorarlo, a reordenarlo. No basta la reafirmación del género si no va acompañada de una labor exhaustiva sobre los modos de representación. Y eso la Muestra de Cine de Mujeres lo acostumbra a intuir, como demuestra su reivindicación constante de Chantal Akerman o Agnès Varda, Naomi Kawase o Susan Sontag, de su vacilante subjetividad, de su ausencia de certezas.

A propósito de “L’Intrús” en la Muestra. **Carlos Losilla**. La Vanguardia. 8 de junio de 2005.

No es el primer año que colaboramos con otros festivales. La Muestra siempre ha estado abierta a relacionarse con otros festivales. No se trata de competir, sino de poder agrupar esfuerzos para difundir el trabajo de las realizadoras que abren nuevas vías a la creación cinematográfica. En esta edición hemos tenido relación con el Festival de Cine de Autor al programar conjuntamente “Meek’s Cutoff”, con el In-Edit y con el Fire (Festival de Cine Gay, Lésbico y Transexual) con el filme “Women Art Revolution”.

Entrevista de **Luis S. Ceprián** a **Mercè Coll**, codirectora de la MIFMB, en La mirada de Eva. Mondo Sonoro Edición Cataluña. Junio de 2011.



Imagen

La cineasta
Rosa Vergés
y la codirectora
de la MIFMB,
Marta Selva,
en la 10ª edición
de la MIFMB,
2002.
© Pere Selva.

En la actividad desarrollada por la MIFMB a lo largo de estos treinta años se han entrecruzado las líneas de programación claramente feministas, que se han trazado en el capítulo anterior, con otras programaciones abiertas a narrativas no específicamente feministas, pero reveladoras de la diversidad creativa de las mujeres en el campo cinematográfico. La suma de todas estas programaciones fílmicas se ha ido configurando en la base de crear los espacios de encuentro más adecuados para que los filmes entraran en diálogo con el público. La pantalla no ha sido el único soporte para la circulación de las propuestas de las cineastas. Las mesas de debate, las convocatorias participativas, los talleres, las programaciones itinerantes y las clases magistrales son una parte inseparable del carácter de la MIFMB, así como también lo son las publicaciones, la producción, la distribución y el archivo.

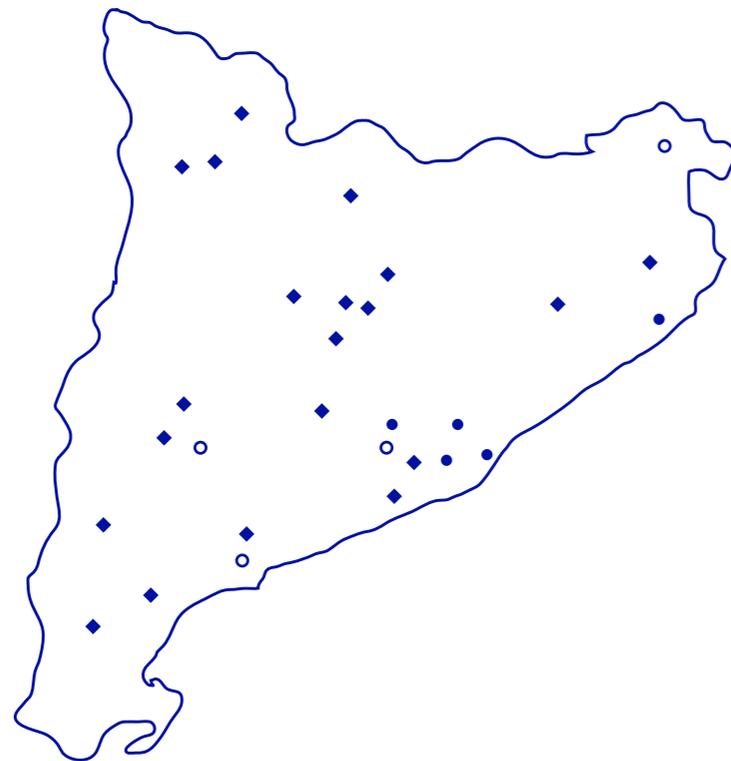
Más allá de las pantallas

A la hora de hacer inventario es indispensable tener en cuenta esta naturaleza multiforme con la que la MIFMB ha ido construyendo un espacio para escribir un relato feminista sobre las historias del cine, tal y como se apuntaba al principio de este tomo.

La MIFMB cuenta con una selección anual de filmes organizados en diferentes secciones, entre las que se han mantenido de forma ininterrumpida las retrospectivas, los espacios dedicados a las pioneras y al rescate de filmes, la divulgación de cortometrajes —en especial los seleccionados por Trama en la convocatoria de Cortos en femenino— y las visiones panorámicas sobre los filmes más actuales. También se han construido con las cartas blancas cedidas a la curaduría de colaboradoras cómplices como Montse Romani, María Ruido y Virginia Villaplana; Toni Serra, Rosa Llop y Joan Leandre, del festival OVNI; y el archivo Hamaca.

En este formato de programación es donde se han concentrado la mayoría de los filmes que han sido exhibidos en las diferentes sedes: la Filmoteca de Catalunya, los Cines Verdi y los Cines Girona, en Barcelona; la plaza de la Virreina, la de Salvador Seguí y la de Sant Pere, también en Barcelona; así como las ciudades que han acogido La Muestra se mueve, una selección especial creada para acercar la MIFMB a diferentes zonas de Cataluña; y el programa Conocidas (también) en casa. Los filmes han llegado a los centros penitenciarios y la plataforma Filmin ha permitido, por otro lado, la extensión de la programación a públicos mucho más amplios y su colaboración fue fundamental para mantener la continuidad de la MIFMB durante la 28ª y la 29ª edición (en 2020 y 2021).

Imagen
Cines Verdi:
público en la
10ª edición de la
MIFMB, 2002.
© Pere Selva.



- La Muestra se mueve
Esparreguera, Lloret de Mar, Sant Cugat del Vallès, Sant Quirze del Vallès, Santa Coloma de Gramenet, La Garriga y Vacarisses.
- Conocidas (también) en casa
Proyecciones en centros penitenciarios
Can Brians, Mas d'Enric, Puig de les Basses y Wad-Ras.
- ◆ Conocidas (también) en casa
Barcelona, Berga, Castelldefels, el Masnou, Gironella, Igualada, la Pobla de Claramunt, la Pobla de Lillet, Llorenç del Penedès, Manresa, Mataró, Montcada i Reixac, Puig-reig, Sabadell, Sant Cugat del Vallès, Sant Feliu de Llobregat, Santa Coloma de Gramenet, Santa Margarida de Montbui, Terrassa, Vacarisses, Vic, Vilafranca del Penedès, Vilanova del Camí, Òdena, Sant Quirze del Vallès, Jorba, Guardiola de Berguedà y Cercs.



Conocidas (también) en casa

La MIFMB diseñó este programa con el objetivo de que las cineastas catalanas tuvieran un espacio exclusivo dedicado a hacerlas visibles y dar a conocer sus trayectos creativos por toda Cataluña. Aunque algunos de sus filmes se integren en otras secciones, con este proyecto específico se ha construido un sitio de referencia que ha acompañado la aparición creciente de mujeres que se han ido incorporando a la realización cinematográfica en nuestro país. El programa se inició gracias a la colaboración de la Fundación SGAE y de la Diputación de Barcelona. Y, desde 2013, se ha desarrollado en diferentes localidades donde las cineastas han podido conectar directamente con el público, presentar sus películas y vivir una experiencia de proximidad receptiva.

Las cineastas participantes en Conocidas (también) en casa, hasta ahora, han sido:

Laia Alabart, Florencia Alberti, Marga Almirall, Marta Andreu, Carolina Astudillo, Claudia Costafreda, Neus Ballús, Violeta Blasco, Vicky Calavia, Isa Campo, Aina Clotet, Isabel Coixet, Judith Colell, Meritxell Colell, Mar Coll, Alba Cros, Xiana do Teixeiro, Daria Esteva, Gemma Ferraté, Belén Funes, Maite Garcia Ribot, Alexandra Garcia-Vilà, Núria Giménez Lorang, Lala Gomà, Marta González, Laura Herrero Garvín, Ingrid Guardiola, Raquel Marques, Laia Manresa, Elena Martín, Irene Moray, Sílvia Munt, Pilar Palomero, Isona Passola, Beatriz Pérez, Lisa Pram, Sílvia Quer, Nely Reguera, Celia Rico, María Ripoll, Laura Rius, María Romero, Mireia Ros, Zoraida Roselló, Marta Saleta, Angélica Sánchez, Ruth Somalo, Alba Sotorra, Carla Subirana, Liliana Torres, Diana Toucedo, Elena Trapé, Marta Vergonyós, Marta Verheyen, Eva Vila, María Zafra y Claudia Zegarra.

Imagen: *Volar (2012)*, de **Carla Subirana**. Por cortesía de la directora.

Documentalistas latinoamericanas

Documentalistas latinoamericanas es un ciclo estable que forma parte de cada edición desde 2015. Este ciclo es fruto de la colaboración, desde 2014, con Casa América Cataluña y cuenta con una programación organizada por Mujeres en Foco, un festival con sede en Buenos Aires con itinerancias en diferentes ciudades argentinas y del exterior. Su objetivo es poner el foco en la huella creada por las mujeres en la práctica del documental en los países latinoamericanos. Sus filmes son imprescindibles a la hora de recomponer una genealogía femenina en el terreno del cine de no ficción y muestran las circunstancias y las dinámicas sociales relacionadas con la historia y la actualidad de esta área política. El ciclo también cuenta con la colaboración de los Cines Girona, de Barcelona, que acogen las programaciones en sus salas y aportan su conocimiento y su experiencia tecnológica y logística.

Filmes programados en cada edición:

23ª edición (2015)

Amor, mujeres y flores, de **Marta Rodríguez** y **Jorge Silva** (1989)
El hombre cuando es hombre, de **Valeria Sarmiento** (1982)
De cierta manera, de **Sara Gómez** (1974)

24ª edición (2016)

Tierra para Rose, de **Teté Moraes** (1987)
Rompiendo el silencio, de **Rosa Martha Fernández** (1979)
Cosas de mujeres, de **Rosa Martha Fernández** (1978)
Araya, de **Margot Benacerraf** (1959)

25ª edición (2017)

Los onas: Vida y muerte en Tierra del Fuego, de **Ana Montes** y **Anne Chapman** (1977)
La noche eterna, de **Carmen Guarini** y **Marcelo Céspedes** (1991)
La flaca Alejandra, de **Carmen Castillo** y **Guy Girard** (1994)

26ª edición (2018)

Cuatreros, de **Albertina Carri** (2016)
Ejercicios de memoria, de **Paz Encina** (2017)
El pacto de Adriana, de **Lisette Orozco** (2017)

27ª edición (2019)

Las cinéphilas, de **María Álvarez** (2017)
El último país, de **María Álvarez** (2017)
Tierra sola, de **Tiziana Panizza** (2017)

28ª edición (2020)

Visión nocturna, de **Carolina Moscoso Briceño** (2019)
Cuando ellos se fueron, de **Verónica Haro Abril** (2019)
Caperucita roja, de **Tatiana Mazú González** (2019)

29ª edición (2021)

La asfixia, de **Ana Isabel Bustamante** (2018)
Negra, de **Medhin Tewelde Serrano** (2020)
El tiempo perdido, de **María Álvarez** (2020)

Estos proyectos normalmente nacen gracias a la inspiración de otras personas que ya han luchado antes por unos objetivos iguales o muy similares. En nuestro caso, los referentes fueron la Muestra de Filmes de Mujeres, el Centro Francesca Bonnemaison y, en particular, Anna Solà y Marta Selva, a quienes ya conocíamos, aunque no demasiado, como personajes públicos que habían avanzado mucho desde los feminismos en el sector audiovisual. También lo fue Marta Vergonyós, directora de la Bonnemaison. Ellas fueron las que nos inspiraron y nos ayudaron a buscar las vías que teníamos que transitar para conseguir la consolidación y la efectividad de este proyecto.

Miriam Porté
presidenta de *Dones Visuals*
entre 2016-2021 (entrevista "50 años de Drac Màgic")

Manifiestos Fílmicos Feministas

Es un programa creado en 2015 y coproducido por el CCCB, Tabakalera y la MIFMB. Propone recorridos fílmicos por los documentos que, desde ópticas diversas, han dado forma cinematográfica a los debates protagonizados por los feminismos en la segunda mitad del siglo XX y a inicios del siglo XXI. El objetivo es ofrecer un conjunto de obras que articulan un panorama particular y bidireccional sobre las influencias mutuas entre los discursos críticos de los feminismos y la creación cinematográfica y sobre el papel del activismo audiovisual en la interpretación y la difusión de sus idearios. Es un programa con creaciones abiertas a la radicalidad y a la osadía formal e ideológica, con filmes de compromiso político, en algunos casos, y de tensión con relación a los sistemas de representación mayoritaria, en otros.

En el marco de este programa, se han estrenado sucesivamente diferentes obras audiovisuales encargadas a la MIFMB por el CCCB para su canal de vídeo y ensayo Soy cámara online, que fomenta los nuevos formatos audiovisuales y pone énfasis en la reflexión sobre los procesos de producción de las imágenes.



Imagen
Marta Nieto y **Marga Almirall**, directora y programadora de la MIFMB respectivamente, en la presentación de los Manifiestos Fílmicos Feministas de la 27ª edición de la MIFMB, 2019.

23ª edición (2015)

Los filmes que se reunieron en esta primera edición de Manifiestos Fílmicos Feministas contienen elementos claramente situados en la radicalidad enunciativa. Este posicionamiento les otorga un valor asimilable al carácter declarativo de los manifiestos. Se han convertido no solo en referentes de una oposición a una tradición cinematográfica hegemónica, sino también en un compendio de soluciones formales sin precedentes. La conferencia de Giulia Colaizzi, "Teoría y prácticas feministas en la creación y en la recepción cinematográfica", incorporó las referencias históricas relacionadas con la emergencia de los estudios críticos sobre los feminismos cinematográficos. Con guion de Marta Nieto, y también bajo su dirección, se presentó en Soy cámara online, Manifiestos Fílmicos Feministas I.

24ª edición (2016)

Los filmes elegidos en esta edición supusieron rupturas explícitas en el terreno de los modelos de feminidad y, todavía hoy, por su oposición a las narrativas estandarizadas, mantienen su carácter icónico en el ámbito de la representación audiovisual feminista. La conferencia de Elena Oroz giró en torno a las características de las innovaciones que aportan.

25ª edición (2017)

La selección de esta edición reúne filmes de diferentes épocas que ofrecen una visión de conjunto sobre el tratamiento cinematográfico del trabajo femenino. Rompen con la poca atención que ha tenido el trabajo femenino en la tradición visual y ponen en evidencia las omisiones y los prejuicios de la cultura patriarcal en relación con el papel de las mujeres en la economía, la sostenibilidad y el trabajo.

En cuanto a la programación me parecían transgresoras. Festivales de cine realizados por mujeres había muchos, pero la uestra de Filmes de Mujeres siempre iba un paso más allá con respecto a la programación. Buscaba estas aportaciones rompedoras, cine feminista de verdad, transgresor y puntero.

Asun Santesteban
(Muestra de Cine de Mujeres de Zaragoza)



Imagen: Giulia Colaizzi presentando la figura y el pensamiento de Laura Mulvey en la 2ª MIFMB, 1994. © Pere Selva.

26ª edición (2018)

La risa como manifestación de irreverencia de las mujeres frente a cualquier imposición, como gesto de desobediencia política feminista y de oposición radical a la autoridad patriarcal es el motivo central de esta edición. El humor y el sarcasmo aparecen como estrategias que la narrativa cinematográfica feminista ha utilizado para desacreditar los dispositivos tradicionales de la representación audiovisual.

27ª edición (2019)

La representación cinematográfica hegemónica de prácticas voyerísticas, fetichistas y finalmente invisibilizadoras de la experiencia de las mujeres en relación con sus cuerpos tiene su contrapunto en las prácticas de los feminismos fílmicos. Esta edición reúne algunas piezas fundacionales de un contracine feminista disidente, que ha revertido los cánones establecidos y ha abierto el foco hacia nuevas expresiones del placer, de la sexualidad, de la salud reproductiva y de la discusión política sobre el binarismo de género.

28ª edición (2020)

En esta edición se recuperan filmes que surgieron de procesos de discusión colectiva fruto del trabajo de los activismos feministas que aparecieron en la década de los setenta del siglo XX en Europa y EUA. El programa también estuvo integrado por el debate "Experiencias colectivas históricas en el mundo audiovisual feminista", coordinado por Marta Nieto, en el que participaron representantes de diferentes colectivos posicionados en el ámbito de los feminismos fílmicos y que trabajan actualmente en el campo de la distribución, de la archivística y de la historiografía: Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir (Nicole Fernández), Frauen und Film, Kinothek Asta Nielsen (Karola Gramann), Cinenova (Emma Hedditch) y Women Make Movies (Debra Zimmerman).



Imagen: Nicole Fernández, directora del Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir, invitada en la 8ª edición de la MIFMB, 2000.

Información adicional

Los filmes programados en cada edición de Manifiestos Fílmicos Feministas se pueden consultar en el anexo.

Archipiélago

En 2017, con motivo del 25º aniversario, la MIFMB inició el proyecto Archipiélago. Su objetivo es hacer visibles las relaciones y los vínculos reconocidos o deseados entre las cineastas y las obras de sus maestras o referentes en el terreno de la creación cinematográfica. Críticas, historiadoras, escritoras, programadoras, fotógrafas, cineastas y creadoras visuales están convocadas cada año a participar para aportar sus creaciones en cualquier formato. Archipiélago, que está alojado en una instalación virtual en la web de la MIFMB y que también se exhibe de forma pública en salas, fue pensado como una expresión del trabajo cooperativo con otras entidades y asociaciones para que de forma complementaria enriquezcan la propuesta. Tanto en la convocatoria como en la difusión, la asociación Dones Visuals y La Bonne - Centre de Cultura de Dones Francesca Bonne-maison han acompañado esta propuesta desde el inicio. La lista de cineastas referidas en cada convocatoria es larga:

Chantal Akerman, Andrea Arnold, Maria Barea, Kathryn Bigelow, Sophie Calle, Jane Campion, María Cañas, Isabel Coixet, Martha Colburn, Sofia Coppola, Renate Costa Perdomo, Maya Deren, Germaine Dulac, Marguerite Duras, Lena Dunham, Mary Ellen Bute, Paz Encina, María Forteza, Belén Funes, Viginia García del Pino, Alice Guy, Barbara Hammer, Tatiana Huezo, Faith Hubley, Anna Jadowska, Elena Jordi, Miranda July, Naomi Kawase, Evelyn Lambart, Rose Lowder, Alina Marazzi, Lucrecia Martel, Anne-Marie Miéville, María Novaro, Paula Ortiz, Ulrike Ottinger, Pepita Pardell, Claire Parker, Yvonne Rainer, Lotte Reiniger, Celia Rico, Anne Charlotte Robertson, Alice Rohrwacher, Martha Rosler, María Ruido, Carole Sheemann, Esfir Shub, Carla Simón, Claire Simon, Helena Taberna, Margaret Tait, Agnès Varda, Faith Wilding.

El conjunto de todas las aportaciones configura un espacio común en construcción en el que se hace visible la dimensión relacional entre cineastas y se definen los contornos de las memorias y de las genealogías cinematográficas de las mujeres.

Información adicional

Se pueden consultar los nombres de todas las participantes del proyecto Archipiélago en el anexo.

Imagen

De derecha a izquierda: **Yolanda Olmos, Carme Puche, Marga Almirall, María Zafra.** *Presentación del Proyecto Archipiélago de la 28ª edición de la MIFMB, 2020.*



El Archipiélago para mí es un proyecto sutil, es uno de esos lugares en los que te tienes que quedar un rato. Tienes que entender los referentes, la convocatoria, los diálogos... Tiene sentido empoderar a alguien que entra en este espacio y se cree que ella también puede estar en estas islas. A mí me ha permitido descubrir a muchísimas cineastas y me las ha descubierto a través de las obras de otras mujeres. Estos escalones que te llevan a los referentes también son una cosa muy bonita. La cultura se puede utilizar de muchas formas y estas variaciones te puede llevar a sitios muy interesantes.

Carme Puche
cineasta y miembro de
la junta de Dones Visuals
(entrevista "50 años de Drac Màgic")



Imágenes

Chicas-La vida tiembla (2009), de **Paola Sangiovanni**. Por cortesía de la directora.

Imagen

Filmoteca de Catalunya: presentación de la película Hannah Arendt (2012), con la presencia de su directora, **Margarethe von Trotta**, y del director de la Filmoteca de Catalunya, **Esteve Rimbau**. 21ª edición de la MIFMB, 2013.



Pensadoras

Pensadoras se concibió como una iniciativa de investigación y de programación destinada a la recuperación de producciones audiovisuales que dieran visibilidad y difusión pública a la obra de autoras relevantes y avanzadas en el ámbito teórico, analítico y artístico de los feminismos. Con anterioridad a la constitución de este espacio, la MIFMB ya había acogido programas especiales dedicados a revisar la obra de alguna pensadora influyente y reconocida, como es el caso de Simone de Beauvoir o de Audre Lorde.

Desde sus inicios, estas son las figuras elegidas para esta línea de programación:

21ª edición (2013): **Hannah Arendt**

Programa realizado en colaboración con La Bonne - Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison y el Goethe-Institut. Con el título *La palabra de Hannah Arendt* se proponía una aproximación a las aportaciones de esta filósofa al pensamiento contemporáneo a través de filmes rescatados de varios archivos —dos extensas entrevistas de televisión, *En persona: retratos en preguntas y respuestas. Günter Gaus entrevista a Hannah Arendt* (Zur Person: Porträts in Frage und Antwort. Günter Gaus im Gespräch mit Hannah Arendt, 1964) y *Una cierta mirada: Hannah Arendt y Roger Errera* (Un certain regard: Hannah Arendt et Roger Errera, 1974)— y una ficción inspirada en su vida dirigida por Margarethe von Trotta, *Hannah Arendt* (2012). En las tres obras afloran las ideas de Arendt sobre la política, la democracia radical, el judaísmo, la ética, las identidades de los pueblos, la historia, la libertad y los totalitarismos. Paralelamente, se organizó una mesa redonda con la participación de Stefania Fantauzzi y de Lorena Fuster, expertas en su obra.

22ª edición (2014): **Agnès Varda** y **Susan Sontag**

Programación dedicada de forma monográfica al diálogo entre dos cineastas que destacan por su contribución a la reflexión sobre la representación del sujeto femenino, recogido en el filme *Agnès Varda y Susan Sontag: Leones y caníbales*, de Merrill Brockway. La sesión contó con la posterior dinamización de un debate a cargo de Eulàlia Iglesias y de Imma Merino, críticas reconocidas y profesoras de historia y de teoría fílmica de la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona, y de la Universidad Rovira i Virgili, de Tarragona, respectivamente.



24ª edición (2016):

Una comunidad creativa en el París de entreguerras

Una sesión especial —en este caso centrada en un protagonismo coral— se dedicó a *París era mujer*, de Greta Schiller y de Andrea Weiss, documental sobre la comunidad creativa formada por varias mujeres que coincidieron en París en el período de entreguerras, entre 1920 y 1939. El filme pone en valor las aportaciones que hicieron, a las vanguardias del momento, escritoras, pintoras, fotógrafas, periodistas, editoras y librerías.

25ª edición (2017): **Donna Haraway**

En esta edición se propuso una revisión del trabajo de Donna Haraway a partir del visionado de estos dos filmes: *Donna Haraway comenta los primates de "National Geographic"* (Donna Haraway reads the "National Geographic" on primates, 1987), de Paper Tiger Television, y *Donna Haraway: Contar historias para sobrevivir en la Tierra*. (Donna Haraway: story telling for earthly survival, 2016), de Fabrizio Terranova. En el primer filme, la autora, pensadora y crítica deshace el embrollo de significados que se acumulan en diferentes portadas de la revista *National Geographic* y descifra la construcción

Imagen

París era mujer (1995), de **Greta Schiller y Andrea Weiss**. © Greta Schiller y Andrea Weiss. Por cortesía de SND Films.

cultural de la naturaleza en un viaje a través de la jungla desde la antropología con una perspectiva feminista. El segundo filme constituye un bello y original retrato de Haraway, una de las intelectuales más lúcidas de la nuestra contemporaneidad, como narradora rebelde y como configuradora de un universo esperanzador, en la era de los desastres medioambientales, humanos, sociopolíticos y económicos, que está repleto de criaturas transfuturistas y de cuentos contra la colonización y el capitalismo y para la resistencia. Después de la proyección se organizó un encuentro virtual con Donna Haraway que fue conducido por la cineasta María Ruido.



Imágenes

La Bonne (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison): la profesora **Donna Haraway** impartiendo una charla por Skype, en la 25ª edición de la MIFMB, 2017.

26ª edición (2018): **Kate Millett**

La obra fílmica de la pensadora Kate Millett fue objeto de un programa en el que se presentaron tres de sus incursiones en el medio cinematográfico. En primer lugar, *Tres vidas*, producida por la Women's Liberation Cinema Company. Este filme —cuyo título es un pequeño homenaje a la obra homónima de Gertrude Stein— gira en torno a las experiencias cotidianas de tres mujeres consideradas "poco relevantes" en el ámbito del reconocimiento social. Su tesis sobre el hecho de que lo personal es político queda ampliamente expuesta en esta obra valiente y emotiva, a la vez que contenida, como definía la crítica del momento. La sesión fue a cargo de la profesora de psicología social de la Universidad de Girona, Teresa Cabruja, y fue documentada con las ilustraciones creadas en directo por el colectivo Rosacarmen.



Imágenes
(de arriba abajo)

I. *La Bonne* (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison): **Ane Zaldibar**, ilustradora del colectivo **Rosacarmen**, trabajando en las ilustraciones que acabaron documentando la sesión dedicada a **Kate Millett**, dentro del programa *Pensadoras*, de la 26ª edición de la MIFMB, 2018.

II. *La Bonne* (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison): la intérprete **Núria Pujol**, la activista y profesora **DeeDee Halleck** y la directora de la MIFMB, **Marta Nieto**, en la 27ª edición de la MIFMB, 2019.
© Elena Hunter.

La siguiente sesión contó con la proyección de *Homenaje de Kate Millett a Simone de Beauvoir*, de Anne Faisandier, que recoge las impresiones con una voz en off de Kate Millett sobre las imágenes de las exequias de Simone de Beauvoir y evoca los intensos, y en ocasiones controvertidos, vínculos con el pensamiento de la escritora francesa. Finalmente *Poder gay*, de Sharon Hayes, cerró el programa. El filme parte del material de prueba que se había grabado durante la preparación de *Tres vidas* y de una de las primeras *performances* del movimiento por los derechos de los y de las homosexuales. Las autoras ofrecen una serie de reflexiones que acercan las vivencias políticas de este movimiento al presente del filme.

27ª edición (2019): **DeeDee Halleck**

DeeDee Halleck, activista pionera en la defensa de la televisión libre e independiente, fue invitada por la MIFMB para participar en esta programación de *Pensadoras*, para la que confeccionó una carta blanca integrada por una selección de filmes producidos bajo el amparo de los proyectos del activismo audiovisual de Paper Tiger Television y Deep Dish TV. A su vez, dinamizó un taller de guerrilla audiovisual, impartió un seminario con una conexión en directo con el informativo independiente *Democracy Now!* y presentó una instalación audiovisual que fue acogida, una vez más, por La Bonne - Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison, el espacio amigo de la MIFMB.

A partir de la pregunta “¿Tenemos los medios de comunicación que nos merecemos?”, en el taller se realizó un programa de televisión comunitaria siguiendo el espíritu de Paper Tiger Television, experimental, irreverente, performativo, crítico, irónico y político. El resultado fue la producción *Barcelona Paper Tiger*, autoría colectiva (2019).



Durante los ocho días de lo que sigue siendo el corazón de la Muestra en el mes de junio, en la Filmoteca hemos intentado poner el acento en la vertiente más archi-vística, historicista, de retrospectiva, de buscar cineastas históricas, de hacer restauraciones. Nosotros mismos hemos hecho aportaciones esenciales como recuperar la filmografía de Helena Lumbreras a partir del material que teníamos en el Centro de Conservación y Restauración, y buscar con la Muestra esta sintonía. Cuando murió Chantal Akerman e hicimos la retrospectiva, fuera de la Muestra y fuera de programa, era absolutamente de cajón llamar a la Muestra y decir: hagamos esto. Y ahí estaban.

Esteve Riambau
Director de la Filmoteca de Catalunya desde 2010 (entrevista “50 años de Drac Màgic”)



La carta blanca estaba integrada por los siguientes filmes:

Los niños hacen películas (Children make movies, 1961), de **DeeDee Halleck**.

Mural en nuestra calle (Mural on our street, 1965), **autoría colectiva**.

Bautismos en el Bronx (Bronx Baptism, 1979), de **DeeDee Halleck**, **Richard Serra** y **Babette Mangolte**.

Herb Schiller comenta The New York Times: 713 hojas desperdiciadas (Herb Schiller reads The New York Times: 713 pages of waste, 1981), **autoría colectiva**.

Martha Rosler lee Vogue (Martha Rosler reads Vogue, 1982), **autoría colectiva**.

Encerrados en EUA (Lockdown, USA, 1996), **autoría colectiva**.

Acceso para todos los públicos (Getting a grip on access, 1986), **autoría colectiva**.

Racismo en la calle principal (Racism on main street, 1986), de **DeeDee Halleck**.

Donna Haraway comenta los primates de “National Geographic” (Donna Haraway reads the “National Geographic” on primates, 1987), de **Paper Tiger Television**.

La crisis del Golfo, decid que no (The Gulf Crisis TV Project: Just say no, 1990-1991), **autoría colectiva**.

El gringo en Mañanaland (The Gringo in Mañanaland, 1995), **DeeDee Halleck**.

Barras y rayas: cumpliendo condena en el centro penitenciario (Bars and stripes: doing time in the prison complex, 2005), **autoría colectiva**.

Impactante y terrible: eliminando la memoria (Shocking and awful: erasing memory, 2005), **autoría colectiva**.

Esperando la invasión (Waiting for the invasion, 1984), **autoría colectiva**.

Imagen

El director de la Filmoteca de Catalunya, **Esteve Riambau**, y la codirectora de la MIFMB, **Marta Selva**, en el ciclo dedicado a la cineasta **Helena Lumbreras** después de la restauración de su filmografía por parte del Centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca de Catalunya, 2015.

28ª edición (2020): **Ursula K. Le Guin**

Cuestionar, intervenir y recodificar las narrativas para reinventar el mundo han sido preocupaciones recurrentes de los espacios de creación y de pensamiento feministas. Algunas autoras del género fantástico o de la ciencia ficción se han dedicado a este pensamiento de forma continuada, abriendo la puerta a debates políticos: ¿Qué historias necesitamos explicar? ¿Sobre qué futuro especulamos? ¿Cómo son las utopías del mundo que queremos?

Siguiendo estas preguntas, la MIFMB dedicó una sesión a la escritora Ursula K. Le Guin, precursora de la ciencia ficción, feminista y fabulista atrevida de mundos utópicos. La sesión incluyó la proyección del filme *Los mundos de Ursula K. Le Guin* (The worlds of Ursula K. Le Guin, Arwen Curry, 2018).

Producido con la participación de la escritora, el filme se articula a través de animaciones fascinantes y de reflexiones de figuras literarias como Margaret Atwood, Neil Gaiman, David Mitchell o Michael Chabon. Una conversación entre Eulàlia Lledó Cunill, filóloga, escritora e investigadora, sobre sexismo y lengua; Helen Torres, socióloga y educadora, especialista en narrativas feministas; y Blanca Busquets, traductora de Le Guin, acompañó el acto. Esta sesión, que se desarrolló íntegramente de forma virtual a causa de la pandemia de la covid, contó con la colaboración de Filmin, de la editorial Raig Verd y de la librería La Caníbal.

29ª edición (2021): **Remedios Zafra**

Remedios Zafra, investigadora y divulgadora de la historia ciberfeminista de nuestro país y del mundo global conectado, fue la pensadora invitada para conmemorar el 30º aniversario del Manifiesto Ciberfeminista para el siglo XXI de las australianas VNS Matrix. La conferencia incidió en cuestiones como la reconexión con el código y la necesaria y exigible reapropiación del universo del ciberespacio. También se proyectaron cinco obras que plantean algunas de las preocupaciones del arte digital y de la resistencia virtual feminista.

Información adicional

Los filmes proyectados en el programa Pensadora: Remedios Zafra se pueden consultar en el anexo.

Imagen

Cines Girona:
Remedios Zafra.
Programa
Pensadoras:
30º aniversario del Manifiesto Ciberfeminista para el siglo XXI de VNS Matrix.
29ª edición de la MIFMB, 2021.



Existía la intención de crear una mixtura de públicos: los filmes de mujeres podían interesar por la temática feminista, pero podían interesar también a los cinéfilos. Por lo tanto, la idea era provocar una confluencia y conseguir un enriquecimiento mutuo. Que los cinéfilos aprendieran alguna cosa de aquella parte de la cinematografía creada por mujeres que no aparecía en las listas de la cinefilia, y que el público feminista también se interesara por aspectos puramente cinematográficos.

Ramon Font
programador de la Filmoteca de Catalunya hasta 2012 (entrevista "50 años de Drac Màgic")

Imagen: Ramon Font, director de programación de la Filmoteca de Catalunya hasta 2012.



Imagen (de arriba abajo)

I+II. Filmoteca de Catalunya:
Laura Mulvey y Giulia Colaizzi.
Carta blanca a Laura Mulvey. 25ª edición de la MIFMB, 2017.

III. Programa del primer seminario de "Teoría feminista. Teoría filmica". Valencia, 1991.



Notas

18. Colaizzi, Giulia, *Feminismo y teoría filmica.* Valencia: Episteme, 1995.

Capítulo 3
→ Más allá de las pantallas

Debates, conferencias, clases magistrales y talleres

Conferencias, mesas redondas, clases magistrales y talleres han formado parte de las actividades paralelas de la MIFMB desde sus inicios. Gracias al acompañamiento de la profesora y catedrática de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Valencia, Giulia Colaizzi, la MIFMB tuvo acceso a las figuras más relevantes de la teoría y del análisis cinematográfico feminista. El año 1991, en el marco de los cursos que organizaba la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Colaizzi dirigió el seminario "Teoría feminista. Teoría filmica", en el que presentaron ponencias Laura Mulvey, Teresa de Lauretis, Ray Chow, Janet Bergstrom, Giuliana Bruno, E. Ann Kaplan, Paula Rabinowitz, Yvonne Rainer y Tania Modleski. Excepto con Tania Modleski, Yvonne Rainer y Ray Chow, la MIFMB pudo contar con todas ellas en sucesivas y, en algunos casos, repetidas visitas y conferencias. En aquel momento, este seminario significó, junto con la ponencia que desarrolló la misma Giulia Colaizzi, el punto de inicio de la circulación de los trabajos de estas teóricas y críticas cinematográficas y también fue un espacio germinal que orientó, y que todavía orienta, las programaciones y los debates complementarios que propone la MIFMB.

La edición del libro *Feminismo y teoría filmica*¹⁸ (1995) recogió estas ponencias que, junto con las posteriores y sucesivas publicaciones de muchas de estas autoras por parte de la Editorial Cátedra en las colecciones Signo e Imagen y Feminismos, hizo posible mantener vivos y enriquecidos los debates y las aportaciones desde diferentes campos de estudio. Los registros multidisciplinares de los trabajos de la crítica cinematográfica y del análisis han transitado por distintas disciplinas como la historiografía, el psicoanálisis, las teorías queer, el pensamiento descolonial, la racialidad, el género y la etnografía. Muchos de estos trabajos también van asociados a prácticas de activismo audiovisual y han nutrido los entornos teóricos y de creación que han estado en la base de las intenciones, tanto de las programaciones como de los debates formales e informales, de las sucesivas ediciones de la MIFMB.

A lo largo de los años, Laura Mulvey ha impartido tres conferencias en las que ha desarrollado una revisión crítica sobre la construcción de los modelos de representación fijados en los presupuestos de una mirada espectral androcéntrica a partir de la revisión de su texto *Visual pleasure and narrative cinema* (1975).



de Barce

Imágenes
(de izquierda
a derecha y
de arriba abajo)

I. *Colegio de Periodistas:* la teórica y crítica cinematográfica **Paula Rabinowitz** impartiendo la conferencia titulada "La primera generación de cineastas feministas y los movimientos de vanguardia artística". 6ª edición de la MIFMB, 1998.

II. *Colegio de Periodistas:* la historiadora **Milagros Rivera** y la teórica **Teresa de Lauretis** impartiendo la conferencia "El sujeto femenino en el discurso cinematográfico". 5ª edición de la MIFMB, 1997.

III. SGAE: La cineasta **Ulrike Ottinger** y la codirectora de la MIFMB, **Anna Solà**, en la 10ª edición de la MIFMB, en la que se programó una retrospectiva de su obra y ofreció una clase magistral.

IV. Primera conferencia de la teórica y cineasta **Laura Mulvey** en la 2ª edición de la MIFMB, 1994.

Todas las fotos
© Pere Selva.

Giuliana Bruno, en la 4ª edición de la MIFMB (1996), acompañó la programación de una retrospectiva dedicada a la cineasta italiana Elvira Notari con una disertación sobre el cine de los orígenes y la ciudad de Nápoles. El mismo año, E. Ann Kaplan ofreció un debate en torno a la aparente confrontación de los sujetos femeninos en ambos lados de la cámara. Teresa de Lauretis impartió la conferencia “El sujeto femenino en el discurso cinematográfico” y Paula Rabinowitz ofreció otra que se titulaba “La primera generación de cineastas feministas y los movimientos de la vanguardia artística”.

Estas primeras conferencias se desarrollaron durante los primeros años de la MIFMB, entre 1994 y 1997. La presencia de estas teóricas en las sesiones paralelas significó la construcción de una base reflexiva que fue ampliada posteriormente en los diferentes encuentros, debates, mesas redondas y talleres, renovados espacios de pensamiento desde donde se reforzaron las relaciones de los feminismos con el universo cinematográfico.

Imagen

La Bonne (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison): taller documental dirigido por **Sally Gutiérrez Dewar** en la 16ª edición de la MIFMB, 2008.
© Joana Rosa.



Ir a la Muestra de cine de mujeres era perfecto, era como decir “empezamos a tener una colección, empezamos a poner el foco en las mujeres”, que no es que no fueran conocidas, pero esto era hacerlo de una manera ordenada y sistematizada. Después (de Helena Lumbreras) vino la recuperación de Mercè Conesa y de Emma Cohen. La Muestra siempre nos ha iluminado y nos ha inspirado para hacer este tipo de labores.

Mariona Bruzzo
responsable del centro de gestión y documentación de la Filmoteca de Catalunya (entrevista “50 años de Drac Màgic”)

Imagen

La Bonne (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison): **Mercè Coll** y **Mireia Gascón**, codirectoras de la MIFMB. 19ª edición, 2011.



Capítulo 3
→ Más allá de las pantallas

A corte de ejemplo, cabe destacar:

“La creación cinematográfica”, con la participación de **Aitana Sánchez-Gijón, Rosa Vergés** e **Isona Passola**.

“Susan Sontag y la cultura de la imagen”, con **Mercè Coll, Annalisa Mirizio, Josep M. Català** y **Teresa Sanz**.

“Perspectivas del documental”, con **Cecilia Bartolomé, María Ruido** y **Margarita Ledo**.

“Una autora en televisión: Mercè Vilaret”, con **Marta Pessarrodona, Lala Gomà, Josefina Molina, Georgina Cisquella** y **Marisa Paredes**.

“El cine como una escritura transcultural”, con la cineasta **Gaëlle Vu**.

“Narrativas audiovisuales de género”, con la cineasta **Sally Gutiérrez Dewar**.

“Escribir con la luz: una introducción a la animación”, a cargo de **Lourdes de Villagómez**.

“Políticas de memoria”, mesa redonda en la que se debatió sobre las relaciones entre la práctica archivística, la producción audiovisual y los feminismos. Contó con la participación de profesionales de diferentes campos como **María Ruido, María Zafra, Virginia García del Pino, Harmonia Carmona, Marta Vergonyós, Montse Romaní** y **Virginia Villaplana**.

“Escrituras y pantallas: hablan las guionistas”, ciclo que constó de dos mesas redondas con la coordinación de **Marta Molins**. La primera, “Ficción y documental”, con la presencia de **Neus Ballús, Mar Coll, Carla Subirana** y **Valentina Viso**. La segunda, “La televisión y los nuevos formatos”, con **Carmen Abarca, Yolanda Barrasa, Anna Manso** y **Annaïs Schaff**.

“Intrusas”, un debate con la participación de dos de las cineastas que más se han adentrado en temáticas y espacios propiamente masculinizados: **Carla Subirana**, realizadora de *Volar*, un documental sobre la vida en una academia militar; y **Alba Sotorra**, realizadora de *Game over* (2015), un filme sobre el desarraigo, los videojuegos y la crisis de la masculinidad.

El programa “Reveladas. Mujeres en la EOC (Escuela Oficial de Cinematografía) 1952-1966” presentó las primeras prácticas cinematográficas de varias directoras, entre otras, **Josefina Molina, Cecilia Bartolomé** y **Helena Lumbreras**. Contó con una presentación-conferencia a cargo de su curadora, **Sonia García López**.

La presencia de algunas cineastas en programas de retrospectivas ha permitido el desarrollo de clases magistrales, talleres y conferencias. Este es el caso de la "Retrospectiva Carole Roussopoulos", coproducida con el Centre Audiovisual Simone de Beauvoir, que fue presentada por Nicole Fernández. A su vez, Helke Sander impartió una conferencia sobre su trabajo como activista y cineasta en la apertura del curso 2014 del Máster de Documental Creativo de la Universidad Autónoma de Barcelona. Ulrike Ottinger presentó en 2002 su retrospectiva con otra conferencia sobre la forma de entender la práctica documental y, posteriormente, en 2018, dio una clase magistral sobre su documental *La sombra de Chamisso* (Chamissos Schatten, 2016). Lourdes Portillo y Ursula Biemann desarrollaron unos talleres sobre la práctica cinematográfica y el feminismo. La visita de Angela Ricci y de Yervant Gianikian hizo posible que esta pareja creativa desarrollara el taller "No existe la nostalgia. Existe el presente", igual como también hizo Cecilia Mangini presentando su retrospectiva. Claire Simon, en 2019, impartió una clase magistral con el título "¿Tienes una historia entre manos?". Con motivo de una retrospectiva de su filmografía, la cineasta compartió metodologías de trabajo y experiencias sobre su trabajo creativo, a caballo entre la ficción y el documental.

Ha sido también de interés para la MIFMB generar reflexiones desde una perspectiva interdisciplinaria combinando espacios de investigación y de análisis propiamente cinematográficos con otros debates y cuestiones de interés para la agenda de los feminismos.

En este sentido, a propósito del filme *Ruanda-Burundi, palabras contra el olvido*, de Violaine de Villers, se planteó, de la mano de la propia directora y en diálogo con Remei Sipi, de la asociación E'Waiso Ipola, un debate sobre cómo encarar las formas de representar el papel de las mujeres en los conflictos étnicos. Cristina Borderías, catedrática de historia contemporánea de la Universidad de Barcelona y especializada en estudios sobre el trabajo femenino, acompañó la presentación del filme *La vida y la época de Rosie la remachadora*. El grupo de trabajo y activismo pacifista Dones x Dones dinamizó el debate en torno al papel de resistencia y a la relación con el pacifismo de las mujeres en la guerra de los Balcanes de los años noventa del siglo XX a partir de la proyección de *Un diario de los Balcanes* (A Balkan journey, 1996), de Brenda Longfellow, y *Convocando a los fantasmas*, de Mandy Jacobson y de Karmen Jelincić. El debate "¿Es posible filmar el horror?" profundizó sobre este tema con un diálogo entre las documentalistas Violaine de Villers y Montse Armengou. Las conferencias "Miradas de Kabul: la representación de los métodos para sortear las rígidas normas de género en la sociedad afgana", a cargo de la periodista

Mònica Bernabé, y "El cuerpo impuesto: reflexiones sobre las mujeres en Irán", a cargo de Firouzeh Khosrovani, acompañaron las reflexiones sobre escenarios en crisis y en transformación, así como también se planteó en la ponencia "El documental entre la manipulación y el punto de vista: Egipto antes y después de la revolución", a cargo de la realizadora egipcia Amal Ramsis.

Los feminismos y las estrategias comunicativas fueron motivo de análisis en "Feminismos: circuitos de difusión", con la participación de las responsables de la revista *Vindicación Feminista*. Siguiendo el interés por debatir sobre la incidencia del cine de las mujeres en el entorno cultural y académico, se promovió el debate "En diálogo: los trabajos de las cineastas, formación, conocimientos y aprendizajes". Se convocó personal docente de las diferentes escuelas y universidades del país que imparten historia, análisis y práctica del audiovisual y del cine para analizar conjuntamente el estado de la cuestión en relación con la difusión del conocimiento de la teoría cinematográfica feminista. La directora portuguesa Susana de Sousa Dias presentó su último filme, *Malestar en Fordlandia* (Fordlandia malaise, 2019), con una clase magistral sobre el papel de los archivos digitales en el mantenimiento de los apriorismos culturales, para reivindicar la revisión de la política de documentación y para poner en valor el folclore, la fotografía y los testimonios orales como fuentes privilegiadas para representar visualmente la crueldad del proceso colonial norteamericano en el Amazonas.

Imagen

La Bonne (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison): **Anna Solà**, codirectora de la MIFMB, y **Nicole Fernández**, directora del Centre Audiovisual Simone de Beauvoir. Presentación de la retrospectiva Carole Roussopoulos en la 23ª edición de la MIFMB, 2015.





Imagen
La cineasta **Carole
Roussopoulos** en
la 8ª edición de la
MIFMB, 2000.
© Pere Selva.



Imagen: *Las cineastas Andrea Weiss y Greta Schiller en la 6ª edición de la MIFMB, 1998.* © Pere Selva.

Publicaciones

La MIFMB ha mantenido una línea de publicaciones que responde a los criterios de difusión de contenidos relacionados con los filmes que se programan. A lo largo de los años, a través de los catálogos —que se pueden consultar íntegramente en el archivo en línea— la MIFMB ha ido desplegando los motivos que han sostenido las distintas líneas de programación, tanto con respecto a los filmes como a los diferentes ciclos en los que algunos de estos filmes se han agrupado.

Además, ha impulsado la edición de textos específicos sobre la obra de algunas cineastas consideradas de cabecera. Así, con motivo del 10º aniversario, se editó un cuaderno en el que se agruparon una serie de textos relativos a las retrospectivas de dos cineastas, Chantal Akerman y Ulrike Ottinger. El cuaderno, con respecto a la obra de Akerman, cuenta con artículos de Marta Segarra, “Chantal Akerman y la escritura autobiográfica”; de Annalisa Mirizio, “El amor-otro de Jeanne Dielman”; de Mercè Coll, “En los márgenes del tiempo: D’Est y Sud”; de la misma Chantal Akerman, “Fragmentos de una autobiografía”; y con una presentación, “Chantal Akerman, una cineasta de nuestro tiempo”, a cargo de Marta Selva y de Anna Solà.

Con relación a la obra de Ulrike Ottinger, hubo aportaciones de Nicole Fernández, con *Los atajos del cine de Ulrike Ottinger*, y de Andrea Weiss, con *El arte cinematográfico de las mujeres y su potencial lesbiano*. La publicación acaba con dos textos de la propia Ottinger: *La imposición del cine de género* y *Apuntes de storyboard*.

En la misma dirección, pero ya en formato digital, se edita —con motivo del fallecimiento de Chantal Akerman en 2015— una recopilación de textos titulada *Un gesto, vínculos y espacios*, y el filme colectivo *Chantal Akerman, un recuerdo*.

En el año 2002, con el apoyo de la Editorial Paidós, se publicó el libro *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona*, con textos de Mireia Bofill, Giulia Colaizzi, Eulàlia Lledó, Pilar Aguilar, Marina Díaz y Josetxo Cerdán, Mercè Ibarz, Àngel Quintana, Rosa Vergés y Carlos Losilla, compilados por Marta Selva y Anna Solà.

El programa dedicado a Kate Millett, tanto las sesiones como los debates que se organizaron, fue documentado por las ilustradoras Inés Sánchez y Ane Zaldibar del colectivo Rosacarmen. El resultado forma parte de la web Publicaciones de la Muestra, cuyo enlace se puede consultar en el anexo.

A partir del ciclo anual dedicado a las *Pioneras del documental latinoamericano*, la MIFMB ha recopilado los textos de algunas de las personas que han presentado los filmes en las distintas ediciones y se ha creado un dossier específico sobre estos materiales, que también está incluido en la web Publicaciones de la Muestra (enlace disponible en el anexo).

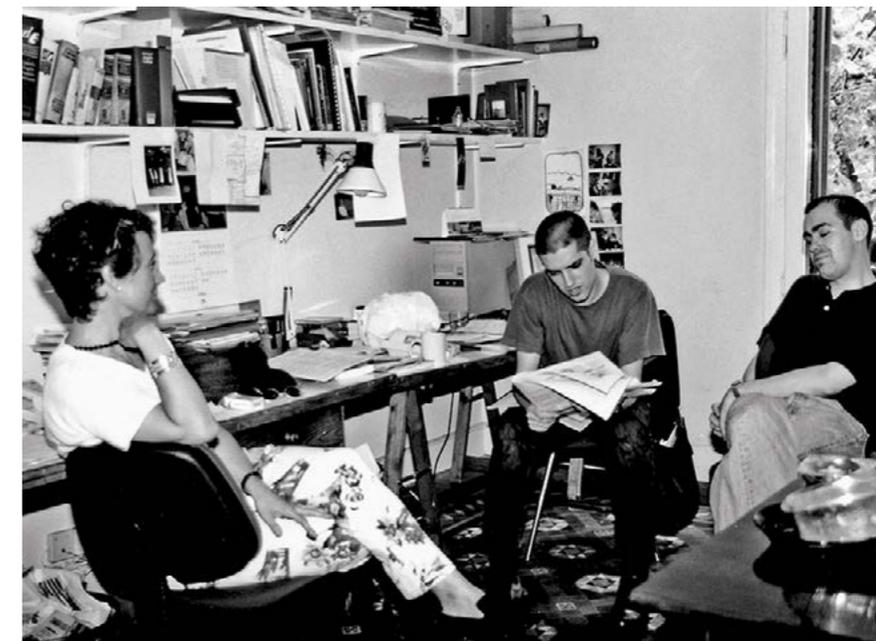


Imagen
Drac Màgic: La codirectora de la MIFMB, Marta Selva, el historiador y crítico Josetxo Cerdán y el crítico Roger Salvans programando la 6ª edición de la MIFMB, 1998.
© Pere Selva.

Información adicional

En el anexo se pueden consultar el filme y los textos de *Un gesto, vínculos y espacios*.

El vídeo del minuto

Este proyecto, que celebró 36 años en 2021, nació dos años después de la conmemoración del centenario del nacimiento del cine. El formato de un minuto de duración y la filmación en plano secuencia es, como otros proyectos que surgieron en torno a esta efeméride, un homenaje al cine de los orígenes. Parte del modo de filmación condicionado por la duración de las primeras bobinas de celuloide que se pusieron en circulación en 1895 y que no permitían rodar de forma continuada más de un minuto. El contenido viene dado por la motivación de construir, con los años, un archivo de obras filmadas por mujeres, sea cual sea su ocupación. Es una invitación a usar las cámaras, a filmar y a generar sentidos propios en torno a un tema cada año. Es un llamamiento a grabar y a promover una creación desenfadada sobre lo doméstico, lo público, lo privado y lo colectivo transversalizado por la desacomplejada relación con las cámaras.

Los temas que se proponen y que tratan las participantes han sido, entre otros, los espacios propios, los límites, los placeres, las molestias, las revoluciones, los excesos, los amores, los tránsitos. Todos estos temas han revelado discursos y materiales que juntos, y también por separado, celebran la heterogeneidad de las vivencias femeninas. Estas producciones, en ningún caso, se acomodan a pactar con una pretendida homogeneidad androcéntrica. Son imágenes indispuertas que confabulan y hacen visible una resistencia interior, pero también colectiva, y que acaban configurando una obra plural caleidoscópica que reúne diferentes experiencias que podrían ser consideradas arqueológicas de cara al futuro. El vídeo del minuto es un archivo de imágenes libres en construcción desde 1997, que se difunde a través de una página web específica y, de forma particularizada, en las muestras y festivales que integran Trama (Coordinadora de muestras y festivales de cine, vídeo y multimedia realizados por mujeres en el Estado español). Cada año se renueva la convocatoria y la propuesta de participación adaptándose a los nuevos formatos de registro audiovisual y a temas de interés de la agenda de los feminismos.

El movimiento feminista en Barcelona, en Cataluña, ha crecido y se ha expandido en relación con y a partir de la suerte de haber tenido acceso a esta riqueza audiovisual, también en formato de archivo, con iniciativas como la del Vídeo del minuto, que se está convirtiendo en una biblioteca de Alejandría de imaginarios de la mujer.

Marta Vergonyós
artista visual y cineasta, directora de La Bonne (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison) (entrevista "50 años de Drac Màgic").

En dos ocasiones, y a propuesta del CCCB, el material de este archivo ha sido alterado y revisado para producir lecturas actualizadas sobre el conjunto de obras y temas que anualmente se han generado. La primera intervención tuvo lugar en 2014, cuando la cineasta Virginia García del Pino y la crítica e historiadora Elena Oroz crearon un montaje titulado *32 RPM (revoluciones por minuto). Una aproximación al vídeo del minuto: un espacio propio, un filme colectivo*. Su proceso de relectura se concretó en un recorrido subjetivo y transversal por el fondo del archivo articulado en grandes ejes, como son la memoria colectiva, las relaciones de poder, los roles genéricos y la construcción de la identidad femenina. En 2017, Marta Nieto, codirectora de la MIFMB, se adentró en el archivo a partir de una lectura disidente con respecto a los temas indicados en cada convocatoria. Propuso nuevos órdenes y sentidos a la luz que el propio archivo le proporcionaba e inspiraba. Los temas con los que la curadora trabajó son: *Desafío oral, Cuidados y descuidados, El fin del cuento, De un cuerpo a esta parte y Ocupar el mundo*. A partir de esta reinterpretación del archivo, el montaje acabó siendo una producción autónoma que pone al descubierto los múltiples significados que estas grabaciones libres pueden proporcionar. En palabras de Nieto: "Estos cinco espacios generan puentes y dibujan valles, altiplanos y barrancos entre los distintos vídeos, organizando una posible vista orográfica del archivo del proyecto y configurando una ventana audiovisual a la rebeldía femenina".

Archivo

La práctica programadora de la MIFMB participa de las mismas ocupaciones que orientan otros proyectos dirigidos a la conservación de documentos que permitan crear narrativas sobre el pasado y el presente de la huella cultural de las mujeres. Los filmes de las diferentes ediciones pueden ser interpretados como las líneas entrecruzadas de relatos contruidos a partir de su contigüidad. Los textos, los debates, las conferencias y otras actividades programadas junto a las proyecciones puntúan, enriquecen y completan estos relatos que solo existen en la combinatoria de cada contexto, de cada edición. Si se entiende el conjunto de la creación cinematográfica femenina como un gran archivo compartido entre las instituciones, las distribuidoras y los centros de documentación, la MIFMB ha navegado y se ha sumergido en todos estos para buscar puntos de contacto y referencias y construir un conjunto de nuevos significados, provisionales, abiertos, esclarecedores e inesperados para dar forma a la genealogía cinematográfica femenina y feminista. En esta operación se han hecho evidentes las barreras construidas por ciertas políticas de los poderes, que son fruto de la inaccesibilidad que históricamente ha rodeado la producción cultural de las mujeres. Pero en esta dinámica, la MIFMB ha descubierto también el beneficio de las estrategias compartidas cuando se ha posicionado al lado de los archivos nacionales e internacionales a favor de la restauración de filmes, de la compilación de filmografías, de la investigación o de la creación de nuevos proyectos que mejoren el cuidado del legado cinematográfico de las mujeres, tal y como se ha hecho patente en las colaboraciones con otros festivales, archivos, centros de documentación y distribuidoras.

En este proceso hay una concepción subyacente de cómo entender la creación artística de las mujeres desde una perspectiva feminista y aprendida de Griselda Pollock, entre otras. Laura Trafí la define así en el prólogo de la edición de *Encuentros en el museo feminista virtual*¹⁹: “Pollock altera la visión masculina unitaria e ideal de la genialidad artística, favoreciendo el modelo de subjetividad escindida y como proceso teorizada por Kristeva, para leer, escribir cómo las mujeres artistas a lo largo de la historia se han vinculado a las convenciones artísticas pero también han logrado transgredirlas” [...] “El cometido de la historia feminista del arte no es construir narrativas heroicas de las mujeres artistas o de las iconografías de la feminidad, sino que, citando a Pollock, ‘el texto será interrogado para buscar inscripciones en /de/ desde lo femenino’”. En esta publicación, Pollock aclara: “La obra feminista se implica críticamente con los procesos de producción

Notas

19. Pollock, Griselda. *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid: Ensayos Arte Editorial Cátedra, 2010, pp. 29, 63, 64.



de género, engendramiento y diferenciación con relación a un eje de significación, poder y socialidad de género. [...] Un museo feminista (o archivo) no es un depósito de ítems conocibles que exhiben algo ‘feminista’, una actitud, posición o esencia característica de una unidad ilusoria: la mujer. No es una idea de coleccionismo de cosas realizadas por ‘mujeres’. Es una práctica en funcionamiento, un laboratorio de crítica y teoría, que interviene y negocia las condiciones de la producción y, obviamente, del fallo de la diferencia sexual como eje crucial de significado, poder, subjetividad y cambio en su mediación por prácticas estéticas y por nuestros encuentros con la representación y el trabajo con las imágenes visuales y la producción artística (que en absoluto son la misma cosa)”.

Con esta inspiración y con la consciencia de que la memoria sobre la producción cinematográfica de las mujeres ha formado parte hasta ahora de aquellas experiencias enterradas, que el historiador Enzo Traverso califica como “memorias débiles” para referirse a aquellas que no forman parte de los archivos y los relatos del poder, la MIFMB tiene presente la importancia de combinar los relatos de su programación —esta navegación constante entre obras, contextos e interpretaciones abiertas a la relectura interdisciplinaria— con el afán de dejar constancia de su contribución específica aportada, año tras año, al conjunto de la cultura de las mujeres. Con esta intención, el archivo de la MIFMB contiene de todo tipo de materiales, filmes que se pueden consultar, filmes que se distribuyen, documentos gráficos, fotografías de cineastas y de expertas invitadas, recortes de prensa, correspondencia, memorias de cada edición y publicaciones, además de materiales de difusión. Un documento de documentos que, como se ha dicho a lo largo de todas de estas páginas, quiere ser un instrumento compartido, utilizado, repensado, debatido, abierto a lecturas pertinentes sobre los trayectos realizados y preparados para suministrar las herramientas referenciales necesarias para dibujar nuevos itinerarios a partir del conocimiento reconfortante de los ya recorridos.

Imagen

Mesa redonda: “Las mujeres y la creación cinematográfica en Cataluña”.

Anna Marquès, profesora de cine, las cineastas **Lola Besses**, **Rosa Vergés**, **Judith Colell**, **Lydia Zimmermann**,

la codirectora de la MIFMB, **Marta Selva**, y la cineasta **Marta Balletbò-Coll**, 2ª edición de la MIFMB, 1994. © Pere Selva.



Imagen

La escritora

Teresa Juvé

entre el público de la
6ª edición de la MIFMB,
1998.

© Pere Selva.

Es una sorpresa la magnitud de obras que llegan. No hay premios, no es un concurso. Las obras llegan por el placer de crear, por el reto que supone que no conozcas a algunas de las cineastas referenciadas. Es un espacio de deseo, de decisión y de placer. Y eso es muy importante.

A propósito del proyecto Archipiélago
Yolanda Olmos, cineasta y miembro
de la junta de Dones Visuals
(entrevista "50 años de Drac Màgic")

Equipos

Personas que
han formado parte
de los varios equipos
en el período
1993-2021

*Agrupadas según
las funciones desarrolladas*

Creación

Marta Selva, Anna Solà

Dirección

Mercè Coll, Mireia Gascón,
Eva Gou, Marta Nieto,
Marta Selva, Anna Solà,
María Zafra

Dirección técnica

Raquel Aranda,
Àngels Seix

Programación

Blanca Almendáriz,
Marga Almirall, Josetxo
Cerdán, Mercè Coll, Mireia
Corbera, Mireia Gascón,
Eva Gou, Diana Mizrahi,
Alba Mondéjar, Anna
Morero, Marta Nieto,
Marta Piñol, Anna
Venancio, Alba Villarrea,
María Zafra, Sílvia Zierer

**Producción**

Núria Campreciós, Mireia
Corbera, Anna Fernández,
Anna Fonoll, Júlia Fisas,
Laura Lanuza, Raquel
Marques, Helena Moliné,
Alba Mondéjar, Albert
Monterde, Araceli Rilova,
María Zafra, Violeta Gil

Organización

Blanca A. Mató, Blanca
Almendáriz, Núria Cam-
preciós, Meritxell Esquirol,
Júlia Fisas, Anna Fonoll,
Enric Juste, Lourdes
Labara, Pep Mas, Anna
Morejón, Anna Morero,
Célia Ramón, Araceli
Rilova, Gemma Surribas,
María Zafra

Administración

Cristina Albertí, María
Eugenia Asensio,
Rafa Boluda, Alexandra
Esteban, Montse Pellicer,
Mercè Señer

Curadorías especiales

Núria Canal, Mercè
Carbonell, Judith Colell,
Nicole Fernández, Joan
Leandre, Rosa Llop, Eli
Lloveras, Marta Molins,
Montse Romaní, Amal
Ramsis, María Ruido,
Isabel Segura, Toni Serra,
Virginia Villaplana

Dirección del archivo

Marta Nieto, Marta Piñol

Documentación

Asun Santesteban,
Lourdes Labara,
Jordi Picatoste

**Asesoramiento lingüístico
y traducciones**

Matías Adam, Jonathan
Bennett, Sara Bonjoch,
La Correccional, Francesc
Madorell, Ariadna Pous,
Núria Pujol

Interpretación

Mireia Bofill, Judith Cobeña, Núria Pujol, Mercè Amat, Bettina Bremme

Prensa

Sesi Bergeret, Pilar Caballero, Divina Huguet, La Costa comunicació, Teresa Pascual, Anne Pasek, Marina Queraltó

Comunicación y audiovisuales

Helena Moliné, Alba Mondéjar, Diana Mizrahi, Alba Villarmeia, Valentí Via, Violeta Gil

Diseño gráfico

Winfried Bährle, Javi Jaén, Andreu Meixide, Xeixa Rosa, Martina Manyà

Autoedición y maquetación

Araceli Rilova

Web

Blanca A. Mató, Quim Fonoll, Francesc Marín Lillo, Joan Odell, Marta Piñol, Araceli Rilova, Valentí Via

Fotografía

Pere Selva, Joana Rosa, Àngela Balcells, Ester Rovira, Elena Hunter, Núria Andreu

Anuncios

Núria Canal, Lejos de Veracruz, Enric Juste, Lope Serrano, Ana Torres, Elena Trapé, Denise Castro, Ginesta Guinda, Belén Funes, Natalia Durán, María Romero García, Ainara Fernández, Javi Jaén, Andreu Meixide, Xeixa Rosa, María Zafra, Alba Villarmeia, Valentí Via, (Colaboración con ESCAC-Escándalo Films)

Equipos de proyección móviles

Xavier Massó, Pere Vila



Imágenes
(de izquierda a
derecha y de arriba
abajo)

I. **Alba Villarnea**,
programadora de la
MIFMB, grabando la
sesión Archipiélago
de **Margaret Tait**
en el CCCB, en la
29ª edición de la
MIFMB, 2021.

II. **Mireia Gascón**,
codirectora de
la MIFMB, y
Anna Fernández,
del equipo de
producción, en la
12ª edición de la
MIFMB, 2004.

III. **Diana Mizrahi**,
del equipo de
comunicación de
la MIFMB, en la
27ª edición de la
MIFMB, 2019.

IV. El equipo de
prensa de la MIFMB,
Teresa Pascual y
Anne Pasek en la
presentación de la
película *Miss Kiet's
Children* (2016), de
**Petra Lataster-
Czisch** y
Peter Lataster, en
la 26ª edición de la
MIFMB, 2018.

V. *Plaza de Sant Pere*:
Alba Mondéjar, del
equipo de producción
de la MIFMB, en
uno de los puestos de
vinos DO Catalunya,
que colabora en el
programa *Cine fuera
de lugar*. 26ª edición,
2018.





Imágenes
(de izquierda a
derecha y de arriba
abajo)

I. **Marga Almirall**,
programadora
de la MIFMB, y
Àngels Seix,
gerente de Drac
Màgic y directo-
ra técnica de la
MIFMB, en la clase
magistral impartida
por la cineasta
Claire Simon en
la 27ª edición de la
MIFMB, 2019.

II. La cineasta
Lucinda Torre
y la codirectora y
programadora de la
MIFMB, **Eva Gou**,
en la puerta de
la Filmoteca de
Catalunya.
15ª edición de la
MIFMB, 2007.

III. Filmoteca
de Catalunya:
Mercè Señer,
administrativa
de Drac Màgic y
de la MIFMB, y
Àngels Seix, ge-
rente de Drac Màgic
y directora técnica
de la MIFMB, a
punto de entrar
a la charla de la
teórica y cineasta
Laura Mulvey
y de la profesora
Giulia Colaizzi,
en la 27ª edición de
la MIFMB, 2019.

IV.
Raquel Aranda,
directora técnica de
la MIFMB.
11ª edición, 2003.

V. CCCB:
**José Enrique
Monterde**,
profesor y crítico
cinematográfico,
y **Montse Pellicer**,
responsable de
administración de
Drac Màgic y de la
MIFMB, entre el
público asistente a la
charla con la cineas-
ta **Cecilia Mangini**
en la 19ª edición de
la MIFMB, 2011.

Filmes programados en Manifestos Fílmicos Feministas I

(23ª edición de la MIFMB, 2015)

mostrafilmsdones.cat/manifestos-filmics-feministes-1

Filmes programados en Manifestos Fílmicos Feministas II

(24ª edición de la MIFMB, 2016)

mostrafilmsdones.cat/project/manifestos-filmics-feministes-ii

Filmes programados en Manifestos Fílmicos Feministas III

(25ª edición de la MIFMB, 2017)

www.mostrafilmsdones.cat/project/manifestos-filmics-feministes

Filmes programados en Manifestos Fílmicos Feministas IV

(26ª edición de la MIFMB, 2018)

mostrafilmsdones.cat/manifestos-filmics-feministes-iv

Filmes programados en Manifestos Fílmicos Feministas V

(27ª edición de la MIFMB, 2019)

mostrafilmsdones.cat/manifestos-filmics-feministes-v

Filmes programados en Manifestos Fílmicos Feministas VI

(28ª edición de la MIFMB, 2020)

mostrafilmsdones.cat/manifestos-filmics-feministes-vi

Participantes del proyecto Archipiélago

arxipelag.mostrafilmsdones.cat/participants-arxipelag

Filmes proyectados en el programa Pensadora:

Remedios Zafra (29ª edición de la MIFMB, 2021)

mostrafilmsdones.cat/es/pensadora-remedios-zafra

Compilación de textos Un gesto, vínculos y espacios y el filme colectivo

Chantal Akerman, un recuerdo

publicacions.mostrafilmsdones.cat/index

Programa dedicado a Kate Millett, documentado por las ilustradoras del colectivo Rosacarmen

issuu.com/mostrafilmsdones/docs/kate-millett

Textos sobre el programa

Pioneras del Documental Latinoamericano

[publicacions.mostrafilmsdones.cat/
pioneres-documental-llatinoamerica](http://publicacions.mostrafilmsdones.cat/pioneres-documental-llatinoamerica)

Índice de películas

<i>A Balkan journey</i> (1996), Brenda Longfellow	244
<i>A bit of scarlet</i> (1996), Andrea Weiss	71
<i>A house divided</i> (1913), Alice Guy	9, 131
<i>A la deriva de los circuitos por la precariedad femenina</i> (2003), colectivo Precarias a la deriva y todas las mujeres que caminamos preguntando y preguntándonos	148
<i>A litany for survival: the life and work of Audre Lorde</i> (1995), Michelle Parkerson y Ada Gay Griffin	73
<i>A place called Lovely</i> (1991), Sadie Benning	165
<i>A question of choice</i> (1982), colectivo Sheffield Film Co-op	140
<i>À travers l'encoche d'un voyage dans la bibliothèque coloniale. Notes pittoresques</i> (2009), Brigitta Kuster y Moise Merlin Mabouna	199
<i>A Violeta</i> (1998), María Salgado	104
<i>África, Áfricas</i> (2001), Agnes Ndibi , Maji-da Abdi i Fanta Régina Nacro	184, 185
<i>Agnès de ci de là</i> <i>Varda</i> (2011), Agnès Varda	155
<i>Agnès Varda and Susan Sontag: Lions and cannibals</i> (1969), Merrill Brockway	36, 233
<i>Ahora no puedo</i> (2012), Roser Aguilar	140
<i>Ainata</i> (2018), Alaa Mansour	57

<i>Ainhoa, yo no soy esa</i> (2017), Carolina Astudillo	94
<i>Alice Guy tournant une phonoscène</i> (1905), Alice Guy	153
<i>All stressed up</i> (1997), Leeds Animation Workshop	140
<i>Ama-San</i> (2016), Cláudia Varejão	128, 143
<i>Amanhecer a andar</i> (2012), Silvia Firmino	199
<i>American dream</i> (1991), Barbara Kopple	134
<i>Amor, mujeres y flores</i> (1989), Marta Rodríguez e Jorge Silva	133, 226
<i>Angkar</i> (2018), Neary Adeline Hay	119
<i>Araya</i> (1959), Margot Benacerraf	192, 193, 226
<i>Archipelagos, naked granites</i> (2014), Daphné Hérétakis	186
<i>Área de descanso</i> (2016), colectivo Hola, cariño (Maria Bea Torrell , Pilar Borrajo , Alejandra Cabello y Andriev Mechowski)	182
<i>Arreta</i> (2016), María Zafra y Raquel Marques	94, 95, 96
<i>Atocha 70</i> (2012), Irlanda Tambascio	107
<i>Attenberg</i> (2010), Athina Rachel Tsangari	101
<i>Au revoir</i> (2017), Daphné Hérétakis	186
<i>Auns Berichten der Wach und Patrouillendienste. Episodi 5</i> (1984), Helke Sander	158, 159
<i>Avenge Tampa</i> (1994), Dyke TV	54, 55
<i>Baby Ryazanskie</i> (1927), Olga Preobrazhenskaya y Ivan Pravov	158
<i>Barcelona, abans que el temps ho esborri</i> (2011), Mireia Ros	112-113, 122
<i>Barcelona Paper Tiger</i> (2019), autoría colectiva	236
<i>Bars and stripes: doing time in the prison complex</i> (2005), autoría colectiva	237
<i>Be natural: The untold story of Alice Guy-Blaché</i> (2018), Pamela B. Green	210
<i>Before Stonewall</i> (1985), Greta Schiller	70, 71
<i>Befreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigungen, Kinder, Teil I</i> (1990), Helke Sander	159
<i>Binaria</i> (2016), Carolina Rimini y Gustavo Galuppo	56
<i>Bintou</i> (2000), Fanta Régina Nacro	184
<i>Biorxa</i> (1995), Lydia Zimmermann	77
<i>Blog</i> (2010), Elena Trapé	101
<i>Born in flames</i> (1983), Lizzie Borden	66
<i>Bridges, go round</i> (1953), Shirley Clarke	69
<i>Bronx Baptism</i> (1979), DeeDee Halleck , Richard Serra y Babette Mangolte	237

<i>Calling the ghosts: a story about rape, war and women</i> (1996), Mandy Jacobson y Karmen Jelincić	159, 161, 244
<i>Camila, desde el alma</i> (2010), Norma Fernández	76
<i>Capercita roja</i> (2019), Tatiana Mazú González	120, 226
<i>Carne</i> (2019), Camila Kater	92
<i>Cartas a María</i> (2014), Maite García Ribot	123
<i>Casa de ningún</i> (2018), Ingrid Guardiola	108
<i>Cataluña-Espanya</i> (2013), Isona Passola	124
<i>Ce que j'ai vécu, personne ne l'a vécu</i> (2010), Fatima Yefsan	107
<i>Celebraciones</i> (2013), Paz Piñar	165
<i>Chamissos Schatten</i> (2016), Ulrike Ottinger	244
<i>Chantal Akerman par Chantal Akerman</i> (1996), Chantal Akerman	155
<i>Chantal Akerman, un record</i> (2015), autoría colectiva	249, 267
<i>Chaos</i> (2001), Coline Serreau	170
<i>Children make movies</i> (1961), DeeDee Halleck	237
<i>Christopher Strong</i> (1933), Dorothy Arzner	131
<i>Cléo de 5 a 7</i> (1962), Agnès Varda	88-89, 93
<i>Comandante Arian: una historia de mujeres, guerra y libertad</i> (2018), Alba Sotorra	37
<i>Comme une grande</i> (2014), Héloïse Pelloquet	101
<i>Con el viento</i> (2018), Meritxell Colell	110
<i>Cosas de mujeres</i> (1978), Rosa Martha Fernández	97, 162, 226
<i>Cosmetic emergency</i> (2008), Martha Colburn	91
<i>Cosquillitas</i> (2011), Marta Onzain y Alberto R. Peña-Marín	165
<i>Costa Brava</i> (Family Album) (1995), Marta Balletbò-Coll	81, 84
<i>Cromosoma cinco</i> (2013), María Ripoll y Lisa Pram	92
<i>Cuando ellos se fueron</i> (2019), Verónica Haro Abril	117, 226
<i>Cuatreros</i> (2016), Albertina Carri	120, 226
<i>Cuidados y descuidadas</i> (2017), Marta Nieto	251
<i>D'Est</i> (1993), Chantal Akerman	183
<i>Dance, girl, dance</i> (1940), Dorothy Arzner	131
<i>Daughters of the dust</i> (1991), Julie Dash	195, 200-201
<i>De cierta manera</i> (1974), Sara Gómez	226
<i>De l'autre côté</i> (2002), Chantal Akerman	195
<i>De stilte rond Christine M.</i> (1982), Marleen Gorris	37
<i>De toda la vida</i> (1986), Lisa Berger y Carol Mazer	123

<i>De un cuerpo a esta parte</i> (2019), Marga Almirall y Marta Nieto	86-87, 92, 251
<i>De-Generación</i> (2012), Marta Onzain i Alberto Rodríguez	77
<i>Débout! Une histoire du mouvement de libération des femmes 1970-1980</i> (1999), Carole Roussopoulos	42, 44
<i>Desafío oral</i> (2017), Marta Nieto	251
<i>Desierto en tu mente</i> (2017), Marta Grimalt	58
<i>Después de... Segunda parte: Atado y bien atado</i> (1983), Cecilia Bartolomé y José Juan Bartolomé	124
<i>Deutschland bleiche Mutter</i> (1979-80), Helma Sanders-Brahms	122
<i>Die macht des lachens</i> (1993), Ulla Fels	198
<i>Disgraced monuments</i> (1993), Laura Mulvey y Mark Lewis	202, 204
<i>Doli, Doli, Doli... coas conserveiras.</i> <i>Rexistro de traballo</i> (2010), Uqui Permui	135
<i>Donna Haraway reads the "National Geographic" on primates</i> (1987), Paper Tiger Television	234, 237
<i>Donna Haraway: story telling for earthly survival</i> (2016), Fabrizio Terranova	234
<i>Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse</i> (1984), Ulrike Ottinger	52
<i>Dossier Simone de Beauvoir</i> (1967), Max Cacopardo , Madeleine Gobeil y Claude Lanzmann	45
<i>Down n'hi do! La càmera ballarina</i> (2018), Mireia Ros	92
<i>Dream on</i> (1991), colectivo Amber	143
<i>Duett för Kannibaler</i> (1969), Agnès Varda	36
<i>Dyketactics</i> (1974), Barbara Hammer	68
<i>Ejercicios de memoria</i> (2017), Paz Encina	121, 226
<i>El deseo de civilización</i> (2014), Carolina Astudillo	138
<i>El domini dels sentits</i> (1996), Judith Colell , Isabel Gardela , Teresa Pelegrí , Núria Olivé-Bellés y María Ripoll	209
<i>El fin del cuento</i> (2017), Marta Nieto	251
<i>El gran vuelo</i> (2014), Carolina Astudillo	124
<i>El hombre cuando es hombre</i> (1982), Valeria Sarmiento	162, 226
<i>El jurado</i> (2012), Virginia García del Pino	58, 59
<i>El pacto de Adriana</i> (2017), Lisette Orozco	120, 121, 226
<i>El tiempo perdido</i> (2020), María Álvarez	226
<i>El último país</i> (2017), María Álvarez	226
<i>Elena Universo</i> (2019), Marga Almirall	125

<i>Elisa K</i> (2010), Judith Colell y Jordi Cadena	164-165
<i>Empieza en ti</i> (2010), Marta Vergonyós	170
<i>En rereguarda</i> (2006), Marta Vergonyós	116, 117
<i>Encaixonats</i> (2011), Marta Saleta	186
<i>Encuentro de dos reinas</i> (1991), Cecilia Barriga	71
<i>Entre rojas</i> (1995), Azucena Rodríguez	123
<i>Espace</i> (2014), Eléonor Gilbert	176
<i>Espero tua (re)volta</i> (2019), Eliza Capai	49
<i>Espui</i> (2012), Anna Soldevila	186, 187
<i>Estimada Waheeda</i> (2001), Lala Gomà	124
<i>Euskal Emakumeak</i> (Ikuska 12) (1981), Mirentxu Loyarte	134
<i>Extinção</i> (2018), Salomé Lamas	56, 57
<i>F.H.A.R, Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire</i> (1971), Carole Roussopoulos	72
<i>F(r)icciones entre el trabajo y la vida</i> (2017), Raquel Marques, María Zafra, María Romero y Zoraida Roselló	141
<i>Fe de vida</i> (2013), Elena Frez	107
<i>Female perversions</i> (1996), Susan Streitfeld	141
<i>Fenced out</i> (2001), Paper Tiger Television	55
<i>Fent feina</i> (2002), Conxa Fernández y Magda Sampere	148
<i>Ferida arrel: Maria-Mercè Marçal</i> (2012), filme colectivo	207, 208, 209
<i>Fiction and other truths: a film about Jane Rule</i> (1994), Lynne Fernie y Aerlyn Weissman	64
<i>Filmer le désir, voyage à travers le cinéma des femmes</i> (2000), Marie Mandy	51, 209
<i>Fire</i> (1996), Deepa Mehta	81
<i>Flor de España o la leyenda de un torero</i> (1923), Helena Cortesina	209
<i>For love or money</i> (1984), Megan MacMurchy, Margot Nash, Margot Oliver y Jeni Thornley	133
<i>For your sake</i> (2019), Ronja Hemm	110
<i>Forbidden love: The unashamed stories of lesbian lives</i> (1992), Aerlyn Weissman y Lynne Fernie	71
<i>Fordlandia malaise</i> (2019), Susana de Sousa Dias	245
<i>Freak Orlando</i> (1981), Ulrike Ottinger	66
<i>Fuera del paraíso</i> (1999), Virginia Villaplana	125
<i>Función de noche</i> (1981), Josefina Molina	167, 168-169
<i>Gala</i> (2003), Sílvia Munt	126

<i>Game over</i> (2015), Alba Sotorra	243
<i>Gary Cooper, que estás en los cielos</i> (1980), Pilar Miró	141
<i>Gay power</i> (2012), Kate Millett y Sharon Hayes	67, 236
<i>Gendernauts</i> (1999), Monika Treut	75
<i>Generations</i> (2010), Barbara Hammer y Gina Carducci	68, 69
<i>Getting a grip on access</i> (1986), autoría colectiva	237
<i>Girl power</i> (1992), Sadie Benning	72
<i>Give us a smile</i> (1983), Leeds Animation Workshop	167
<i>Glimpse of the garden</i> (1957), Marie Menken	178, 179
<i>Go fish</i> (1993), Rose Troche	81
<i>Granada 30 años después: 5000 feminismos más</i> (2010), Cecilia Barriga	48
<i>Han bombardejat una escola</i> (2010), Mireia Corbera, Anna Morejón y Sandra Olsina	123
<i>Hannah Arendt</i> (2012), Margarethe von Trotta	11, 233
<i>Harlan County, USA</i> (1976), Barbara Kopple	134
<i>Haut les coeurs!</i> (1999), Sólveig Anspach	93, 94
<i>Have script, will destroy. Interview with Clara G. Sopht</i> (2000), Cornelia Sollfrank	54
<i>Hay que gastar dinero</i> (2003), Angelika Levi	152
<i>Heart of a dog</i> (2015), Laurie Anderson	111
<i>Herb Schiller reads The New York Times: 713 pages of waste</i> (1981), autoría colectiva	237
<i>Hermaphroditen. Eindeutig-zweideutig</i> (2002), Ilka Franzmann	77
<i>Hija</i> (2011), María Paz González Guzmán	120
<i>History lessons</i> (2000), Barbara Hammer	68, 69
<i>History of the world according to a lesbian</i> (1988), Barbara Hammer	68
<i>Ho</i> (2007), Gaëlle Vu	197
<i>Home and dry?</i> (1997), Leeds Animation Workshop	176
<i>Homes for the people</i> (1945), Kay Mander	136
<i>Hommage de Kate Millett à Simone de Beauvoir</i> (1986), Anne Faisandier	45, 67, 236
<i>I am an ox, I am a horse, I am a man, I am a woman</i> (<i>Women filmmakers in Russia</i>) (1988), Sally Potter	210
<i>I comme Iran</i> (2016), Sanaz Azari	85
<i>I don't belong anywhere - Le cinéma de Chantal Akerman</i> (2015), Marianne Lambert	210

<i>I moltes altres dones</i> (2007), Sonia Trigo, Begoña Montalbán, María Romero, Ana Nahxeli Beas, Andrea Corachán y Marta Muñoz	46, 47
<i>Ici rien</i> (2015), Daphné Hérétakis	186
<i>Im Spiegel der Maya Deren</i> (2001), Martina Kudláček	210
<i>Imago mundi</i> (2007), Lisl Ponger	53
<i>Improvisaciones de una ardilla</i> (2018), Virginia García del Pino	58, 59
<i>In the best interest of the children</i> (1977), Frances Reid, Elizabeth Stevens y Cathy Zheutlin	72
<i>In the name of Scheherazade or the first beergarden in Teheran</i> (2019), Narges Kalhor	58
<i>India song</i> (1974), Marguerite Duras	196
<i>It wasn't love</i> (1992), Sadie Benning	72
<i>J.V (Jodido violador)</i> (1993), Isabel Gardela	161
<i>J'ai tant aimé</i> (2008), Dalila Ennadre	107
<i>Je, tu, il, elle</i> (1974), Chantal Akerman	65
<i>Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles</i> (1975), Chantal Akerman	139
<i>Johanna d'Arc of Mongolia</i> (1989), Ulrike Ottinger	62, 183
<i>Juliana</i> (2013), Jana Herreros Narváez	109
<i>Katatsumori</i> (1994), Naomi Kawase	109
<i>Katzenball</i> (2005), Veronika Minder	72
<i>Kisses in New York</i> (1997), Gemma Sala	77
<i>Knives and skin</i> (2019), Jennifer Reeder	171
<i>L'aggettivo donna</i> (1971), Collettivo Femminista Cinema-Roma	39
<i>La acera de enfrente</i> (1991), Panchita	77
<i>La asfixia</i> (2018), Ana Isabel Bustamante	226
<i>La carcajada de la medusa</i> (2018), Marga Almirall y Marta Nieto	59
<i>La chica de la fábrica de limones</i> (2013), Chiara Marañón	141
<i>La ciudad interior</i> (2017), Iso Luengo, Jorge Moneo Quintana, Andrea Ballesteros y Beato	182
<i>La cosa vuestra</i> (2018), María Cañas	161
<i>La donna nella Resistenza</i> (1965), Liliana Cavani	39, 115
<i>La fée aux choux</i> (1896), Alice Guy	131
<i>La flaca Alejandra</i> (1994), Carmen Castillo y Guy Girard	121, 226
<i>La hija de un ladrón</i> (2019), Belén Funes	110
<i>La innocència</i> (2019), Lucía Alemany	103

<i>La lotta non è finita</i> (1973), Annabella Miscuglio (Collettivo Femminista di Cinema)	39
<i>La luna en ti</i> (2010), Diana Fabianova	100, 101
<i>La memoria interior</i> (2002), María Ruido	144, 145
<i>La negra Angustias</i> (1950), Matilde Landeta	158
<i>La noche eterna</i> (1991), Carmen Guarini y Marcelo Céspedes	134, 226
<i>La núvia moderna</i> (1995), Carmen Fernández	109, 110
<i>La plaga</i> (2013), Neus Ballús	187
<i>La quadratura del cercle. Història del Bloc Feminista de Tarragona</i> (2005), colectivo Les filles de Lilith	46
<i>La saison des hommes</i> (2000), Moufida Tlatli	184
<i>La vie sombre trois fois, se relève sept, et neuf fois flotte à la dérive</i> (2009), Xuân-Lan Guyot	118
<i>Laatash</i> (2019), Elena Molina	191, 199
<i>Las cinéphilas</i> (2017), María Alvarez	226
<i>Las hijas del fuego</i> (2018), Albertina Carri	77, 78-79
<i>Las muertas chiquitas</i> (2010), Mireia Sallarès	91
<i>Les Pieceras: treball extradomèstic S.A.</i> (2013), Marta Mariño, Roberta de Carvalho, Maria Casas y Adelaida Santiró	149
<i>Law of desire</i> (1997), Jennifer Reeder	167
<i>Le cinema au service de l'histoire</i> (1935), Germaine Dulac	122
<i>Lejos de África</i> (1996), Cecilia Bartolomé	198
<i>Lencería de ocasión</i> (1999), Teresa Marcos	91
<i>Les amigues de l'Àgata</i> (2015), Laia Alabart, Alba Cros, Laura Rius y Marta Verheyen	103
<i>Las bañistas</i> (2004), Rose Kowalski	77
<i>Les bureaux de Dieu</i> (2008), Claire Simon	97
<i>Les distàncies</i> (2018), Elena Trapé	186
<i>Les glaneurs et la glaneuse</i> (2000), Agnès Varda	155
<i>Les imams vont à l'école</i> (2010), Kaouther Ben Hania	83
<i>Les Perseides</i> (2019), Ànnia Gabarró y Alberto Dexeus	123
<i>Les plages d'Agnès</i> (2008), Agnès Varda	155
<i>Les résilients</i> (2019), Cristina Madrid	49
<i>Les résultats du féminisme</i> (1906), Alice Guy	35
<i>Les seins dans la tête</i> (1994), Mireille Dansereau	90, 91
<i>Les travailleuses de la mer</i> (1985), Carole Roussopoulos	134
<i>Life and debt</i> (2001), Stephanie Black	148

<i>Lions Love</i> (1969), Susan Sontag	36
<i>Lo que dirán</i> (2017), Nila Núñez	82, 83
<i>Lo que no puede ser visto debe ser mostrado</i> (2010), María Ruido	56
<i>Lo que tú dices que soy</i> (2007), Virginia García del Pino	63, 150
<i>Lockdown, USA</i> (1996), autoría colectiva	237
<i>Los ecos de Irrintzi</i> (2016), Iratxe Fresneda	210, 211
<i>Lovely Andrea</i> (2007), Hito Steyerl	53
<i>Luisa no está en casa</i> (2012), Celia Rico Clavellino	106, 107
<i>Lulú</i> (1996), Dàlia Rovira	140
<i>Luz obscura</i> (2017), Susana de Sousa Dias	117
<i>Macho</i> (2000), Lucinda Broadbent	170
<i>Mädchen in Uniform</i> (1931), Leontine Sagan	64
<i>Made in Italy</i> (2006), Joanne Richardson, Francesca Bria, Tora Krogh, Cristina Petrucci y Agnese Trocchi	148, 149
<i>Make more noise! Suffragettes in silent film</i> (2015), Bryony Dixon	35
<i>Mamnou</i> (2011), Amal Ramsis	125
<i>Maquilápolis</i> (2005), Vicky Funari y Sergio de la Torre	135
<i>Margarita Alexandre</i> (2017), Fermin Aio	210
<i>Margarita y el lobo</i> (1969), Cecilia Bartolomé	124
<i>Martha Rosler reads Vogue</i> (1982), autoría colectiva	237
<i>Marx: the video. A politics of revolting bodies</i> (1990), Laura Kipnis	152
<i>Maso et Miso vont en bateau</i> (1976), Les Insoumuses	42
<i>Mater amatisima</i> (2018), María Ruido	166
<i>Matilde Landeta, pionera del cine nacional</i> (1982), Marcela Fernández Violante	210
<i>Maya Deren's sink</i> (2011), Barbara Hammer	210
<i>Memorias, norias y fábricas de lejía</i> (2011), María Zafra	145
<i>Memories of a forgotten war</i> (2011), Sari Lluch Dalena y Camilla Griggers	197
<i>Mi piace lavorare (Mobbing)</i> (2004), Francesca Comencini	135
<i>Mi rosita</i> (1999), Ángeles Diamand-Hart	107
<i>Min lilla syster</i> (2015), Sanna Lenken	94
<i>Mon diplôme c'est mon corps</i> (2005), Sophie Bruneau y Marc-Antoine Roudil	148
<i>Morir de dia</i> (2010), Laia Manresa	125

<i>Mossane</i> (1996), Safi Faye	184
<i>Mot de passe: Fajara</i> (2018), Patricia Sánchez Mora y Séverine Sajous	182, 183
<i>Mujeres del 36</i> (1999), Ana Martínez y Llum Quiñonero	114-115, 123
<i>Mural on our street</i> (1965), autoría colectiva	237
<i>My journey, my Islam</i> (1999), Kay Rasool	82
<i>Naisenkaari</i> (1997), Kiti Luostarinen	91
<i>Nedar</i> (2008), Carla Subirana	109
<i>Negra</i> (2020), Medhin Tewolde	196, 226
<i>Ni d'Eve ni d'Adam. Une histoire intersexe</i> (2018), Floriane Devigne	77
<i>Nice coloured girls</i> (1987), Tracey Moffatt	194
<i>Nico icon</i> (1995), Suzanne Ofteringer	126
<i>Niña mamá</i> (2019), Andrea Testa	97, 163
<i>Nitrate kisses</i> (1992), Barbara Hammer	68
<i>Nueva York: La televisión de la gente</i> (2001), Alicia Reginato	55
<i>November</i> (2004), Hito Steyerl	53
<i>Nu shu. A hidden language of women in China</i> (1999), Yue-Qing Yang	180, 181
<i>Ocupar el mundo</i> (2017), Marta Nieto	251
<i>Often during the day</i> (1979), Joanna Davis	136, 138
<i>Ojos negros</i> (2019), Marta Lallana e Ivete Castelo	103
<i>Older women and love</i> (1987), Camille Billops y James Hatch	110
<i>Olivia</i> (1950), Jacqueline Audry	64
<i>Orlando</i> (1992), Sally Potter	66
<i>Otolith</i> (2003), The Otolith Group	177
<i>Out to lunch</i> (1997), Leeds Animation Workshop	74, 75
<i>Padenije Dinastii Romanowych</i> (1972), Esfir Shub	122
<i>Palabra de mujer</i> (2007), Soledad Vera Cambiasso	162
<i>Papeles</i> (2005), Eliazar Arroyo	77
<i>Paris was a woman</i> (1995), Greta Schiller y Andrea Weiss	126, 234
<i>Parole de King!</i> (2015), Chriss Lag	76, 77
<i>Pashke and Sofia</i> (2003), Karin Michalski	76
<i>Passing down, frame 1/Überlieferung, Bild eins</i> (2007), Maya Schweizer	118
<i>Passing drama</i> (1999), Angela Melitopoulos	118
<i>Penélope</i> (2017), Eva Vila	108

<i>Per amor a la ciutat</i> (2012), Carla Bisart Molins, Noelia Bonet y Sónia Garcia Guillén	186
<i>Performing the border</i> (1999), Ursula Biemann	146
<i>Playback. Ensayo de una despedida</i> (2019), Agustina Comedi	76
<i>Pond and waterfall</i> (1982), Barbara Hammer	91
<i>Portrait of Ga</i> (1952), Margaret Tait	178
<i>Pour memoire</i> (1987), Delphine Seyrig	45
<i>Premières solitudes</i> (2018), Claire Simon	102, 103
<i>Profession: agricultrice</i> (1982), Carole Roussopoulos	134
<i>Profession: conchylicultrice</i> (1985), Carole Roussopoulos	134
<i>Promenad i de gamlas land</i> (1974), Marianne Ahrne	107
<i>Propiedad privada</i> (2006), Liz Lobato	165
<i>Queen Lear</i> (2019), Pelin Esmer	108
<i>Queer genius</i> (2019), Chet Catherine Pancake	73
<i>Qui est Alice Guy?</i> (1976), Nicole-Lise Bernheim	210
<i>Racism on main street</i> (1986), DeeDee Halleck	237
<i>Ragazze-La vita trema</i> (2009), Paola Sangiovanni	38, 40, 41, 232
<i>Raising the roof</i> (2005), Françoise Flamant y Veronica Selver	135
<i>Ravensbrück, l'infèrn de les dones</i> (2005), Montse Armengou, Ricard Belis y Maria Josep Tubella	117
<i>Rebel menopause</i> (2014), Adele Tulli	108
<i>Récréations</i> (1992), Claire Simon	181
<i>Resisting the empire</i> (2003), Paper Tiger Television	55
<i>Riddles of the Sphinx</i> (1977), Laura Mulvey y Peter Wollen	204
<i>Río Turbio</i> (2020), Tatinana Mazú González	134
<i>Riz cantonais</i> (2015), Mia Ma	85
<i>Rompiendo el silencio</i> (1979), Rosa Martha Fernández	167, 226
<i>Rwanda-Burundi, paroles contre l'oubli</i> (1996), Violaine de Villers	198, 199, 244
<i>S dniom rojdenia</i> (1988), Larisa Sadilova	181
<i>Sage-femme de première classe</i> (1902), Alice Guy	130, 131
<i>Saint-Cyr</i> (2000), Patricia Mazuy	122
<i>SCUM Manifesto</i> (1976), Les Insoumuses	42
<i>Scuola senza fine</i> (1983), Adriana Monti	39, 40, 41
<i>Se fa saber</i> (2013), Zoraida Roselló	175, 187
<i>Secret strike</i> (2005), Alicia Framis	170

<i>Sedmikrásky</i> (1966), Věra Chytilová	64, 65
<i>Semiotics of the kitchen</i> (1975), Martha Rosler	136
<i>Señorita extraviada</i> (2001), Lourdes Portillo	148
<i>Sexing the label</i> (1997), Anna Broinowski	75
<i>She said</i> (1982), Susan Stein	138
<i>Shoah</i> (1985), Claude Lanzmann	45
<i>Shocking and awful: erasing memory</i> (2005), autoría colectiva	237
<i>Shoes</i> (1919), Lois Weber	131
<i>Shorok</i> (2007), Yolanda Olmos	135
<i>Silent elections</i> (2009), Sarah Vanagt	199
<i>Simone de Beauvoir, une féministe</i> (2006), Delphine Camolli	45
<i>Sister, my sister</i> (1994), Nancy Meckler	138
<i>Sois belle et tais-toi!</i> (1981), Delphine Seyrig	153
<i>Soraya, Nadjet et les autres</i> (2004), Béatrice Vernhes	44
<i>Sottosopra</i> (2001), Gabriele Schärer	41
<i>Stolen moments</i> (1987), Margaret Wescott	71
<i>Stream of love</i> (2013), Ágnes Sós	99, 107, 108
<i>Suc de síndria</i> (2019), Irene Moray	156-157, 161
<i>Sud</i> (2000), Chantal Akerman	195
<i>Sueño de una mujer despierta</i> (2003), Azucena de la Fuente	77
<i>Suffragettes in the silent cinema</i> (2003), Kay Sloan	35
<i>Sur la planche</i> (2011), Leïla Kilani	101
<i>Ta acorda ba tu el Filipinas?</i> (2017), Sally Gutiérrez Dewar	196, 197
<i>Talking heads: Muslim women</i> (2010), Fathima Nizaruddin	82
<i>Tarachime</i> (2006), Naomi Kawase	104
<i>Temporary loss of consciousness</i> (2005), Monica Bhasin	197
<i>Tender fictions</i> (1995), Barbara Hammer	68
<i>Terra para Rose</i> (1987), Tetê Moraes	192, 226
<i>Thais</i> (2018), Elena Jordi	209
<i>Thank God I'm a lesbian</i> (1992), Dominique Cardona y Laurie Colbert	72, 73
<i>The Archivettes</i> (2018), Megan Rossman	71
<i>The body of a poet. A tribute to Audre Lorde</i> (1995), Sonali Fernando	73
<i>The cancer journals revisited</i> (2018), Lana Lin	94
<i>The East is red, the West is bending</i> (1977), Martha Rosler	136

<i>The good wife of Tokyo</i> (1992), Kim Longinotto y Claire Hunt	37
<i>The Gringo in Mañanaland</i> (1995), DeeDee Halleck	195, 237
<i>The Gulf Crisis TV Project: Just say No</i> (1990-1991), autoría colectiva	237
<i>The heroine of post-socialist labour</i> (2004), Mare Tralla	150
<i>The life and hard times of Susie P. Winklepicker</i> (1986), Deborah Hall y el colectivo Women And The Law	133
<i>The life and times of Rosie the Riveter</i> (1980), Connie Field	132, 133
<i>The lost garden. The life and cinema of Alice Guy-Blaché</i> (1995), Marquise Lepage	210
<i>The motherhood archives</i> (2013), Irene Lusztig	104, 105
<i>The Ona people</i> (1977), Ana Montes	192, 226
<i>The watermelon woman</i> (1996), Cheryl Dunye	75
<i>Three lives</i> (1971), Kate Millett	67, 235, 236
<i>Through the glass ceiling</i> (1994), Leeds Animation Workshop	141
<i>Tiempos de deseo</i> (2020), Raquel Marques	105
<i>Tierra sola</i> (2017), Tiziana Panizza	193, 226
<i>To be a woman</i> (1951), Jill Craigie	132
<i>Tódalas mulleres que coñezo</i> (2018), Xiana do Teixeira	171, 172-173
<i>Tots volem el millor per a ella</i> (2013), Mar Coll	85
<i>Transmissions</i> (2011), Marta Vergonyós	109
<i>Trinta lumes</i> (2018), Diana Toucedo	187, 188-189
<i>Troublers</i> (2015), Lee Young	73
<i>Tryouts</i> (2013), Susana Casares	77
<i>Un'ora sola ti vorrei</i> (2002), Alina Marazzi	118, 119
<i>Una altra recepta per al mateix mal</i> (2020), Colectivo Al Dente	59
<i>Una vez</i> (2015), Sonia Madrid y María Guerra	165
<i>Urte ilunak</i> (1993), Arantxa Lazkano	123
<i>Viaje al cuarto de una madre</i> (2018), Celia Rico Clavellino	110
<i>Vida activa</i> (2013), Susana Nobre	151
<i>Vida y reflejo</i> (2015), Julia García	77
<i>Vindicación</i> (2010), Susana Koska	48
<i>Visión nocturna</i> (2019), Carolina Moscoso Briceño	171, 226
<i>Visions of the spirit: A portrait of Alice Walker</i> (1989), Elena Featherston	115
<i>Vogliamo anche le rose</i> (2007), Alina Marazzi	40
<i>Volar</i> (2012), Carla Subirana	182, 224, 243

<i>Vos, que sos mi hermana</i> (2001), Yolanda Olmos	193
<i>Vzhodna Hisa</i> (2003), Marina Grzinic y Aina Smid	187
<i>Waiting for the invasion</i> (1984), autoría colectiva	237
<i>Western eyes</i> (2000), Ann Shin	83
<i>When I'm young I want to be</i> (2014), Raquel Marques y María Romero	85
<i>When mother comes home for Christmas</i> (1995), Nilita Vachani	146
<i>Where I am is here</i> (1964), Margaret Tait	178
<i>White Trash Girl</i> (1995), Jennifer Reeder	167, 171
<i>Who's counting? Marilyn Waring on sex, lies and global economics</i> (1995), Terre Nash	152
<i>Women and children last</i> (1971), colectivo Sheffield Film Co-op	176
<i>Women art revolution: a secret history</i> (2010), Lynn Hershman Leeson	126, 127, 219
<i>Women videoletters. A second text on war and globalization</i> (2004), proyecto colectivo	54
<i>Working girls</i> (1931), Dorothy Arzner	131
<i>Worlds of Ursula K. Le Guin</i> (2018), Arwen Curry	177, 238
<i>Y aura t-il de la neige à Noël?</i> (1996), Sandrine Veysset	165
<i>Y otro año, perdices</i> (2013), Marta Díaz de Lope Díaz Martín	77
<i>You can't beat a woman!</i> (1997), Gail Singer	163
<i>Yoyes</i> (2000), Helena Taberna	123
<i>¿Con qué la lavaré?</i> (2003), Clara Trénor	77
<i>(Re)tales</i> (2010), María Cabo y Silvia Guiducci	104
<i>10 anys amb Tamaia</i> (2003), Isabel Coixet	170
<i>32 RPM (revoluciones por minuto). Una aproximación al vídeo del minuto: un espacio propio, un film colectivo</i> (2014), Virginia García del Pino y Elena Oroz	251
<i>48</i> (2014), Susana de Sousa Dias	56, 57
<i>+54</i> (2015), Daphné Hérétakis	186

Agradeci- mientos

La experiencia descrita en este libro ha sido posible gracias al apoyo y a la complicidad de instituciones, entidades y personas con las que hemos transitado en compañía el camino de treinta años de programación. Nuestro agradecimiento a todas ellas y de forma especial:

A la **Filmoteca de Catalunya**, al **Instituto Catalán de las Mujeres** y al **Ayuntamiento de Barcelona**. Su colaboración decidida y confiada fue fundamental para el impulso inicial de la MIFMB, para establecer su solidez y para permitir su continuidad.

A las cineastas, a sus distribuidoras y representantes, que han dejado sus creaciones en nuestras manos, que nos han acompañado al lado de los públicos y que siguen generando espacios inesperados en el terreno de la representación cinematográfica.

A los festivales, a las muestras y a los archivos y filmotecas que abrieron el camino del rescate y de la visibilidad de la creación cinematográfica de las mujeres. Por su inspiración y por la interacción que se ha podido establecer en espacios compartidos de diálogo y de debate fértil.

A las muestras y a los festivales integrados en la coordinadora **Trama**, en los que hemos encontrado la orientación de modelos precedentes y con los que hemos compartido la construcción de un mapa singular que da forma al significado de la irrupción de las cineastas en el contexto y en el estado.

A la asociación **Dones Visuals**. Su aparición, tan esperada como celebrada, nos anima a ser todavía más ambiciosas en la defensa y en el cuidado de la obra y los trabajos de las cineastas y a implicarnos a su lado en nuevas acciones transformadoras.

A las entidades y a los grupos feministas. Porque el proyecto de la **MIFMB** se gestó en su órbita y porque también ha crecido en torno a ellas gracias al escenario compartido de exigencia y de relación política. A **Ca la Dona**, a **Duoda**, a **La Bonne** y a todas las entidades del territorio que, de manera cálida y comprometida han alimentado esta relación de diálogo y de escucha.

A los espacios académicos con los que hemos compartido la necesidad de elaborar elementos de incidencia conceptual a favor de un modelo no androcéntrico en las narrativas históricas que explican la creación cinematográfica. Por haber aceptado nuestra experiencia y por haberla incorporado en la transferencia del conocimiento.

A las salas y a los espacios que han abierto las puertas a nuestros programas y a sus diferentes formatos. Por su colaboración participativa en los criterios de programación y difusión y por sus complicidades a la hora de desarrollar iniciativas innovadoras en la cuestión del cuidado y de la atención a los públicos.

A los medios de comunicación, a las revistas y a las editoriales que han amplificado nuestro trabajo y que han defendido cada convocatoria. La **MIFMB** se ha ido definiendo en relación con los retos comunicativos compartidos con periodistas y críticas y críticos de cine. Gracias a sus preguntas hemos llegado a respuestas que no nos hubiéramos podido ni imaginar.

A los equipos administrativos y técnicos de los ayuntamientos y de las instituciones colaboradoras por haber hecho posible todas las propuestas en cada una de las ciudades o en cada uno de los espacios. Su sabiduría y su experiencia en la gestión de recursos, la canalización de los trámites y sus consejos han sido aportaciones imprescindibles.

Como no podía ser de otra manera, nuestro agradecimiento a las y a los colegas de los equipos administrativos, técnicos y creativos de **Drac Màgic** que, año tras año, han conducido con destreza una organización compleja y cambiante como lo es la **MIFMB**. Gracias por haber hecho los "imposibles" tantas y tantas veces.

Y, finalmente, nuestro recuerdo lleno de agradecimiento, de amor y de añoranza a **Pilar Caballero**, **Mireia Gascón**, **Núria Pujol**, **Anna Venancio** y **Silvia Zierer**. La elaboración de este libro ha removido de nuevo el vacío dejado por su ausencia.

En especial, agradecemos también
la colaboración de las siguientes personas:

Agnela Domínguez
Alba Barnusell
Alba Mondéjar
Alfons Mas
Amparo Moreno
Ángela Martínez
Ángela Segura
Àngels Gelabert
Àngels Grases
Àngels Torres
Anna Carruesco
Anna Petrus
Anna Vázquez
Annalisa Mirizio
Antoni Kirchner
Asun Santesteban
Beatriu Masià
Beatriz Navas
Belkis Vega
Berta Sureda
Carla Subirana
Carles Sala
Carlos Bría Lahoz
Carlos F. Heredero
Carlos Losilla
Carme Alemany
Carme Porta
Carolina Astudillo
Casimiro Torreiro
Cloe Masotta
Concha Irazábal
Cristina Carrasco
Cristina Rius
Daniel Granados
Diana Toucedo
Dolo Pulido
Dolores Juliano
Elena Lledós
Elena Oroz
Elisabet Dubé

Elodie Mellado
Ester Franquesa
Esteve Riambau
Eulàlia Iglesias
Eulàlia Lledó
Eulàlia Vintó
Ferran Mascarell
Fina Birulés
Francesc Felipe
Francesca Martín
Francisco Vargas
Garbiñe Ortega
Giulia Colaizzi
Gloria Vilches
Imma Merino
Imma Moraleda
Ingrid Guardiola
Isabel Segura
Isona Passola
Jackie Buet
Jaume Ripoll
Jesús Jeleton
Joan Leandre
Joan Odell
Joan Subirats
Joaquima Alemany
Jordi Sellas
Jorge Tur
José Enrique
Monterde
Josep M. Català
Josep Torrell
Josetxo Cerdán
Judith Ibáñez
Laia Manresa
Laia Quílez
Laura Mercader
Luisa Fortes
Llucià Homs
Lourdes Muñoz

Lur Olaizola
Maria Adell
Maria Àngels Roque
Maria Camí
Maria Coscoll
Maria Olivella
María Ruido
Maria Serrat
Mariano Lisa
Mariona Ribalta
Maribel Cárdenas
Marina Díaz
Marina Vinyes
Mariona Bruzzo
Marisol Soto
Marta Armengou
Marta Piñol
Marta Vergonyós
Mercè Carbonell
Mercè Fernández
Miquel Curanta
Mireia Bofill
Mireia Mata
Mireia Sanahuja
Miriam Porté
Montse Majench
Montserrat Romaní
Natàlia Garriga
Neus Oriol
Nicole Fernández
Núria Araüna
Núria Balada
Nuria Canal
Núria Giménez
Núria Llorach
Octavi Martí
Olga Arisó
Paco Poch
Pere Vila
Pruden Panadès

Ramon Font
Ramon Muntaner
Ricard Almazán
Roc Villas
Rosa Clarena
Rosa Maria
Fernández
Rosa María Palencia
Rosa Llop
Rosa Vergés
Sara Berbel
Sílvia Casola
Simona Malatesta
Sion Mas
Susana de la Sierra
Susana Millet
Teresa Cabruja
Teresa Llorens
Tessa Renaudo
Toni Espinosa
Toni García
Toni Murphy
Toni Serra (Abu Ali)
Vanesa Fernández
Verena Stolcke
Victoria Borrás
Victòria Vila
Virginia García
del Pino
Virginia Villaplana
Violeta Kovacsics
Xavier Bachs
Xavier Marcé
Xavier Massó
Yolanda Olmos

A **Laura Pérez Castaño**, regidora de Derechos Sociales, Justicia Global, Feminismos y LGTBI del Ayuntamiento de Barcelona. Por el apoyo y por su cercanía. Sin ella, este libro, que fue idea suya, no se habría hecho realidad.

A la **Dirección de Servicios Editoriales** del Ayuntamiento de Barcelona.

A **Marga Almirall**, **María Zafra** y **Àngels Seix**, por haber condimentado estas páginas con sus aportaciones enriquecedoras.

A **Lourdes Labara**, **Marta Nieto** y **Alba Villarrea**, por haber navegado por los archivos y la memoria personal al rescate de una documentación que no siempre fue fácil de encontrar.

Y a **Sandra Comas**, **Marta Nieto** y **Cristina Pastrana**, por haber puesto las primeras piedras para construir este libro y por ayudarnos a organizar de una forma ordenada todo el contenido hasta el punto final.

Instituciones, festivales, medios de comunicación, entidades y empresas colaboradoras:

Ayuntamiento de Barcelona
Ayuntamiento de Berga
Ayuntamiento de Castelldefels
Ayuntamiento de Cercs
Ayuntamiento de El Masnou
Ayuntamiento de Esparreguera
Ayuntamiento de Gironella
Ayuntamiento de Guardiola de Berguedà
Ayuntamiento de Igualada
Ayuntamiento de Jorba
Ayuntamiento de la Garriga
Ayuntamiento de la Pobla de Claramunt
Ayuntamiento de la Pobla de Lillet
Ayuntamiento de Llorenç del Penedès
Ayuntamiento de Lloret de Mar
Ayuntamiento de Manresa
Ayuntamiento de Mataró
Ayuntamiento de Montcada i Reixac
Ayuntamiento de Òdena
Ayuntamiento de Puig-reig
Ayuntamiento de Sabadell
Ayuntamiento de Sant Cugat del Vallès
Ayuntamiento de Sant de Feliu de Llobregat
Ayuntamiento de Sant Quirze del Vallès
Ayuntamiento de Santa Coloma de Gramenet
Ayuntamiento de Santa Margarita de Montbui
Ayuntamiento de Terrassa
Ayuntamiento de Vacarisses
Ayuntamiento de Vic
Ayuntamiento de Vilafranca del Penedès
Ayuntamiento de Vilanova del Camí
Centro de Cultura Contemporánea
de Barcelona (CCCB)
Centro Municipal de Información y Recursos
para las Mujeres (CIRD)
Colegio de Periodistas de Cataluña

Consejo Comarcal de Òdena
Consejo Comarcal del Berguedà
Consulado General de Polonia en Barcelona
Consulado General del Reino de Bélgica
en Barcelona
COPEC. Cultura de Cataluña
Diputación de Barcelona (Área de Cultura,
Igualdad y Sostenibilidad Social)
Euskadiko Filmategia
Filmoteca de Catalunya
Filmoteca Española
Filmoteka Narodowa
Generalitat de Catalunya (Departamentos
de Bienestar Social y Familia, Cultura, Juventud,
Justicia y de la Presidencia)
Instituto Catalán de las Mujeres
Instituto Catalán de les Empreses Culturals
(ICEC)
Instituto Cinematográfico
y de las Artes Audiovisuales (ICAA)
Instituto de Cultura de Barcelona (ICUB)
Instituto de Humanidades de Barcelona
Instituto de la Mujer
Instituto Ramon Llull
La Virreina. Centro de la Imagen
Ministerio de Asuntos Exteriores,
Unión Europea y Cooperación
Ministerio de Asuntos Sociales
Ministerio de Cultura y Deporte
Norwegian Film Institut - Norsk filminstitutt
Tabakalera
UCLA, The University of California
Universidad Autónoma de Barcelona (UAB)
Universidad Pompeu Fabra (UPF)

Animac. Muestra Internacional
de Cine de Animación de Cataluña
BCN Sports Film Festival
D'A - Festival Internacional de Cine de Autor
de Barcelona
Documental de Navarra
Dortmund | Cologne International
Women's Film Festival
Festival de Cine Africano
Festival de Cine Asiático de Barcelona
Festival de Cine Judío de Barcelona
Festival de Films de Femmes de Créteil
Festival Internacional de Cine de Barcelona
Festival Internacional de Cine Documental y
Cortometraje de Bilbao (ZINEBI)
Festival Internacional de Cines Africanos de
Barcelona (FICAB)
Filmets - Badalona Film Festival
Fire!! Muestra Internacional de Cine Gay
y Lésbico de Barcelona
Flying Broom International Women's
Film Festival (Turquía)
In-Edit Barcelona - Festival Internacional de
Cine Documental Musical
International Women's Film Festival Network
Muestra de Cine Africano de Barcelona
Mujeres en Foco (Argentina)
No Woman No Fest
Observatorio del Vídeo No Identificado (OVNI)
Punto de Vista - Festival Internacional de Cine
Radicalmente Feministas
Résistances
Shashat - Festival de Cine de
Mujeres de Palestina

Barcelona Visió
BenZina
betevé
COM Ràdio
El Periódico
El Salto Diario
Grup Comunicació 21
Guía del Ocio
iCat fm
InOutRadio. La radio lésbica
La Xarxa de Comunicació Local
Localia Catalunya
Masala, revista de informació, denuncia y crítica social de Ciutat Vella
Pikara Magazine
Ràdio 4
Ràdio Flaixbac
Radio Televisión Española (RTVE)
Televisió de Catalunya (TVC)
Televisions Digitals Independents (TDI)
TR3SC
Xarxa de Televisions Locals

Academia de Cine Catalán
Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España
AIDS 2002-Barcelona
Alchemia
Ámister Hotel Barcelona
APIMED
Asociación Catalana de la Crítica y la Escritura Cinematográfica (ACCEC)
Asociación Cultural 35
Asociación de Vecinos, Comerciantes y Amigos de la Plaza de la Virreina
Birdie Num Num
Ca la Dona
Caixa Catalunya
Camera Oscura
Casa América Catalunya
Casa Asia
Casa Elizalde
Casablanca Kaplan Gracia
Catalunya Film Festivals
Centre Audiovisual Simone de Beauvoir
Centre Dona i Literatura
Cines Alexandra
Cines Girona
Cines Renoir Les Corts
Cines Verdi
Coordination Européenne des Festivals de Cinéma
DO Catalunya. Vino Denominación de Origen Catalunya
Dones Visuals
Dublabb.es
Editorial Paidós
Escándalo Films
Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Catalunya (ESCAC)
Farmamundi. Farmacéuticos Mundi
Fiesta Mayor del Casco Antiguo de Barcelona
Filmin
Filmtel
Forfree.Barcelona
Fundación Antoni Tàpies

Fundación Cine Documental
Fundación Conservatorio Liceu
Fundación Maria-Mercè Marçal
Fundación SGAE
Goethe-Institut
H10 Barcelona Art Gallery
Hamaca
Hotel Ibis Styles
Iberia
Icaria Yelmo Cineplex
Image Film. Laboratorio Cinematográfico
Instituto Adam Mickiewicz.
Centro de Cooperación Cultural Internacional
Instituto Europeo del Mediterráneo (IEMed)
Instituto Francés de Barcelona
Instituto Interuniversitario de Estudios de Mujeres y Género (IIEDG)
Instituto Italiano di Cultura
Instituto para el Estudio y la Transformación de la Vida Cotidiana
Klaketa Árabe
La Bonne (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison)
La Caníbal
La Monroe de la Filmo
Loop Barcelona
Lufthansa
LUX Moving Image
Mau Mau Underground
Medicus Mundi Catalunya
Miguel Díaz - Servicios Audiovisuales
Museo de Historia de Catalunya
Museo del Cine de Girona
Notodo.com
Plataforma de Festivales de Cine, Vídeo y Multimedia de Barcelona
Pròleg
Raval Cultural Barcelona
Raval Sur
Sala Apolo
Trama
Xcèntric
Zumzeig Cinema

EN EL MOMENTO DE LA PUBLICACIÓN
DE ESTE LIBRO SE ESTABA PREPARANDO
LA 30ª EDICIÓN DE LA MIFMB. POR ESTE MOTIVO,
LOS FILMES QUE FORMAN PARTE DE LA EDICIÓN DE 2022
NO SE HAN PODIDO CITAR.

Este libro conmemora los 30 años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona y ofrece un recorrido por la programación de este período, poniendo de relieve la presencia de los feminismos en los contenidos y las propuestas formales de los filmes que se han dado a conocer.

También documenta los aspectos más relevantes de su evolución histórica y de su trabajo con los públicos y con las entidades e instituciones que la han acompañado a lo largo del trayecto.

