

This work is on a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>. Access to this work was provided by the University of Maryland, Baltimore County (UMBC) ScholarWorks@UMBC digital repository on the Maryland Shared Open Access (MD-SOAR) platform.

Please provide feedback

Please support the ScholarWorks@UMBC repository by emailing scholarworks-group@umbc.edu and telling us what having access to this work means to you and why it's important to you. Thank you.

La hilandera: Una conversación con la cineasta Paula Ortiz.

En esta colaboración deseamos rendirle homenaje al cine de Paula Ortiz recuperando la metáfora del hilado, medular en la construcción de su primer largometraje, De tu ventana a la mía (2011), para articular nuestra conversación. Con “La hilandera”, cuya imagen remite al icónico cuadro de Velázquez de título similar (c. 1657), queremos resaltar cómo esta directora participa en una tradición artística y cultural más extensa, la de narrar historias, y evocar al mismo tiempo la forma en espiral de la materia prima del cine, el celuloide. Dicha metáfora aparece reestructurada a través de esta entrevista en un tríptico de figuras (la madeja, el tapiz y el telar) para enlazar, respectivamente, la discusión sobre los orígenes, la cinematografía y otras facetas profesionales de Ortiz.

Esta entrevista tuvo lugar el 20 enero de 2017 aprovechando que Ortiz se encontraba inmersa en el proceso creativo de sus dos próximos proyectos: una adaptación del cuento de Barbazul en inglés y otra basada en la pieza teatral El arte de la entrevista (2014) de Juan Mayorga. Los contenidos de la conversación, que se prolongó durante dos horas por Skype, han sido editados y traducidos con el fin de maximizar su eficacia comunicativa para un público amplio, multicultural y bilingüe como es el de Gynocine (<http://www.umass.edu/gynocine>). Y es que, tal y como se podrá comprobar en la lectura de esta entrevista, Paula Ortiz se puede calificar efectivamente como una gynocineasta de primera tanto por la centralidad que ocupan en su cine los personajes femeninos como por su propia labor profesional y su compromiso público en la lucha por la igualdad de género en la industria del cine español.

La madeja: el hilo conductor de su vida.



Amapola Films, 2011¹

Paula Ortiz (Zaragoza, 1979) se educó en el seno de una familia sin vínculos profesionales con el cine. Siguiendo los pasos de sus progenitores, cursó Filología Hispánica (2002) en la Universidad de Zaragoza, donde posteriormente se doctoró en Teoría de Escritura de Guión de Cine (2011). En su trayectoria como directora resultó clave el periodo de formación que realizó en la Universidad de California Los Ángeles (UCLA) y en la Tisch School of the Arts de la Universidad de Nueva York (NYU), en donde tuvo la oportunidad de estudiar bajo la tutela de cineastas de la talla de Nick Tannis, Spike Lee o Susan Sandler.

ERIN K. HOGAN y MARIA GARCIA PUENTE: En la dedicatoria de tu última película, *La novia* (2015), ofreces algunas claves sobre cómo se forjó tu mirada como directora, agradeciéndoles a tus padres haberte enseñado a “mirar con versos”. ¿Podrías explicar con más detalle en qué consiste esta mirada poética del cine de Paula Ortiz?

PAULA ORTIZ: La frase en concreto es porque mis padres, los dos, están jubilados pero fueron profesores de lengua y literatura en institutos aquí en Aragón. En ese sentido, yo creo que ellos me posibilitaron tener a mi alcance la literatura y los poetas, y que leer versos formara parte de la cotidianidad, algo que para mucha gente es algo siempre alejado, que está sacralizado, colocado en algún lugar intelectual que no nos pertenece a todos. Sin embargo, creo que les debo a mis padres el hecho de que fuera parte del quehacer cotidiano, de la manera de relacionarme con la expresión, que me pudiera expresar de muchas maneras, entre otras, la poética, no como algo sublimado, ni como algo elitista, ni como algo diferente.

En cuanto a la mirada poética sobre la que mi equipo y yo trabajamos, me es muy difícil explicarla. Yo trabajo con un equipo de gente y, aunque la dirección la lleve yo, esa mirada poética es un compendio del trabajo de varias personas. Aquí tiene mucho que ver la gente que lleva la dirección artística, que son Pilar Quintana y Jesús Bosqued (que trabajan siempre conmigo), Migue Amoedo, y Javi García, que también hace montaje y maneja la cámara. Somos un grupo que funcionamos y trabajamos juntos, y que tenemos la misma manera de trabajar y entender la experiencia cinematográfica como una experiencia poética, como algo que tiene que revelar una emoción, una idea, una iluminación sobre algo que probablemente tú ya conocías pero en ese momento la película te lo devuelve como propio y, además, te lo hace ver de otra manera. Entiendo lo poético en ese sentido. También entiendo lo poético como algo ético y estético en el sentido de que intensifica ambas cosas. Tanto el contenido ético que trabajamos como el narrativo, el dramático y el estético, los cuatro niveles, tratamos siempre de intentar intensificarlos de tal manera que puedan iluminar la experiencia más intensa posible. No todo el cine es así.

De hecho, el cine que hacemos nosotros, el de *La novia* (sobre todo *La novia*), en España fue muy criticado por mucha gente por esa experiencia, por esa intensificación de los lenguajes de la fotografía, de la música, del verso, de la palabra, del vestuario; es decir, por el tratamiento de los elementos estéticos del plano. Eso a mucha gente no le gusta, le parece que va en contra de lo que es el cine, que es retratar la realidad de la forma en que viene presentada. Yo no creo eso. Para mí, el código del realismo es un código más, en el que tú reconstruyes el plano para que se parezca lo más posible a tu realidad pero existen otros códigos que en otros cines se aceptan muy bien pero que en España desde hace un tiempo no. No siempre ha sido así. Hay directores como Buñuel y Víctor Erice que han hecho cosas tremendamente poéticas pero en los últimos años en España hay dos tipos de cine: un cine muy decodificado por los géneros del cine (por ejemplo, el de terror o el *thriller*) y un cine realista. Si te sales de allí, tu cine se tacha de poético en España de manera peyorativa. Nosotros no creemos eso. Creemos que es un tipo de experiencia cinematográfica más, que no es la única, y a nosotros nos gusta trabajar en esas claves para provocar esa experiencia; es decir, que no sea solo la historia,

el relato, ni sea solo el drama, la emoción, sino que haya cierta revelación en esa especie de verticalidad poética en ciertos momentos de la película.

El tapiz: El hilo que teje su cine.



Amapola Films, 2011

El primer trabajo de Ortiz como guionista y directora fue el cortometraje Para hacer una historia en cinco minutos (2001), al que le siguieron Saldría a pasear todas las noches (2002), El rostro de Ido (2003), Fotos de Familia (2004), El hueco de Tristán Boj (2008) y el documental Retrato de Esperanza (2006). En el año 2011 se materializó su transición al formato del largometraje con De tu ventana a la mía, por el que recibió, entre otros reconocimientos, tres candidaturas a los Premios Goya 2012 y el “Premio Internacional Pilar Miró a la Mejor Dirección Novel” en la 56a. Edición de la Seminci de Valladolid. Su último proyecto, La novia (2015), una adaptación libre de la tragedia lorquiana Bodas de Sangre (1933) beneficiaria de doce nominaciones en los Premios Goya 2016, la ha confirmado como una de las directoras con mayor personalidad y proyección del panorama audiovisual español.

EKH y MGP: Como parte del hilo conductor de tu cine, nos gustaría que nos hablaras un poco de tus personajes. Las mujeres ocupan, en efecto, una posición central en tus dos últimos proyectos, *De tu ventana a la mía* y *La novia*. ¿Cómo caracterizarías a estos personajes femeninos?

PO: Para mí los personajes femeninos de las dos películas son muy distintos porque yo los he trabajado de una manera muy distinta. En el caso de *De tu ventana a la mía*, para mí fue un acercamiento homenaje a las mujeres y a unas generaciones de mujeres en España que habían sido acalladas durante mucho tiempo, a todos los niveles: histórica, social y culturalmente. En los últimos años y con mucho trabajo en torno a la memoria histórica, hay novelas y películas que tratan este tema. En el cine hay, por ejemplo, historias de terror pero no había (o por lo menos, yo echaba en falta) el retrato interno e íntimo, de los espacios íntimos, de las mujeres que no habían sido grandes heroínas sino a las que les había tocado quedarse en casa sin derecho a elegir. Eso es algo que se ha dado en España y también en todos los países, pero en España se ha prolongado hasta hace

poco, hasta principios de los 80, porque incluso la transición fue muy larga en torno a los derechos de las mujeres; por ejemplo, el derecho a comprar una casa no se adquirió hasta el año 86. Cuando escribí el guión de *De tu ventana a la mía*, que fue mi primera película, yo tuve un profesor que me dijo: “intenta contar algo que tú conozcas y que nadie más conozca”. Yo conocía a las mujeres de mi familia, que en realidad habían sido como las mujeres de la familia de muchísima gente en España. Algunas tías mías y mis abuelas vivieron una vida muy digna con una capacidad de construcción y reconstrucción de sí mismas y de los que tenían a su alrededor muy fuerte pero que, como habían sido mujeres de áreas rurales que no habían estudiado y cuya única opción era casarse y quedarse en el ámbito doméstico, sus vidas no tenían una significación cultural. Entonces, *De tu ventana a la mía* fue una película más homenaje, que trataba de ahondar en esos silencios, y en la capacidad constructiva y en las profundidades que habían tenido las vidas calladas de esas mujeres sin tantas opciones para decidir sobre sí mismas, pero que, a pesar de ello, habían seguido adelante y habían construido y sostenido un país. Este era el sentido de retratar a esas mujeres para recordarlas y reivindicarlas.

Sin embargo, para mí *La novia* ha supuesto dar un paso más, ha sido un aprendizaje muy fuerte de la construcción de personajes y del retrato de muchas dimensiones de la mujer. Cuando leí a Lorca y me puse a trabajar en *La novia*, me pasó una cosa de la que no me di cuenta hasta que me puse a trabajar con las actrices, ni siquiera en el guión, y es que los personajes femeninos de Lorca tienen una gran potencia esencial. Como personajes trágicos que son, acarrean las grandes fuerzas de la vida y las grandes preguntas, y las mujeres lorquianas las acarrean en los dos sentidos: en el positivo y en el negativo. Es decir, son las mayores fuerzas de creación y las mayores fuerzas de destrucción, de deseo y odio, y de libertad y represión. Así, mientras la Novia es esa ansia de libertad extrema, la Madre, por otro lado, es el ansia de represión extrema. Entonces, para mí fue una reflexión muy fuerte darme cuenta de que las mujeres no podemos seguir contando solamente la parte edulcorada o heroica de nosotras mismas o de nuestra tradición sino que las dos caras del alma son necesarias. Sobre esto me acuerdo que incluso discutí con alguna periodista en España, que decía que *La novia* era machista. Yo le dije que creía que no había leído a Lorca o no entendía esa reivindicación a su figura, porque creo que Lorca era alguien que, por su condición homosexual y por su educación, rodeado de mujeres, trató las cuestiones de género (que probablemente su generación no nombraba como nosotros) con una profundidad y una sutileza muy audaz. La periodista acusaba a la película de machista por el personaje de la Madre y yo le decía que creo que debemos contar personajes como la Madre nosotras, no bajo la perspectiva masculina. Siempre han dirigido a Lorca los hombres y han visto a Lorca como querían verlo, como a todos los autores. ¿Por qué no profundizar nosotras en una fuerza tan destructora como es la Madre? Porque nosotras también acarreamos esa fuerza de destrucción, de tradición perversa, de represión y perpetuación del machismo y del patriarcado como hace el personaje de la Madre.

EKH y MGP: Además, en ambas películas la experiencia femenina aparece retratada con muchos matices, con gran complejidad. Estamos pensando, por ejemplo, en la ambigua relación que mantiene Luisa (Luisa Gavasa) e Isabel (Cristina Rota) en *De tu ventana a la mía*, que, sin embargo, es un ejemplo claro de

solidaridad femenina. ¿Cómo concebiste esa relación? ¿Cómo surgió la idea de representar una relación de sororidad tan compleja?

PO: Pues surge también de la propia experiencia. En principio fue una cuestión muy concreta. Yo tuve una tía abuela que nos crió a mi hermano y a mí porque vivía con nosotros cuando éramos pequeños y gracias a la cual mi madre, de hecho, pudo trabajar y hacer muchas cosas. Ella enganchó muchos lutos cuando era joven y nunca se casó en su pueblo de Teruel, no sé si porque no pudo, porque no quiso o porque la vida no se dio así. Esa figura me parecía tremendamente interesante porque, en nuestro caso, ella había criado a dos generaciones de sobrinos y tuvo una vida muy independiente en ciertas maneras, siempre viviendo con sus hermanas y con sus primas. Mi tía abuela se murió cuando yo tenía 15 años y en un momento dado me pregunté si es posible que también incluso hubiera estado enamorada en cierta manera de una de sus primas.

Para *De tu ventana a la mía*, empecé a hablar de este tipo de preguntas con otras mujeres. Les pedí a muchas amigas de mi madre y a muchas otras mujeres que me contasen cómo eran sus madres y sus tías, y muchas luego empezaron a preguntar a maestras y a otras mujeres y me mandaron muchas cartas. Resulta que esta figura se repetía mucho en España: las mujeres que habían vivido con sus primas y con sus hermanas y sobre las que no estaba claro si no se casaron porque no quisieron o porque ellas mismas tenían una relación, eran una historia de amor. En aquel momento, probablemente, el plantearse un lesbianismo (no conocían ni la palabra) era algo anacrónico. La etiqueta en sí da igual porque el hecho era la convivencia de dos mujeres que en parte fue probablemente circunstancial en muchas de ellas y en otras incluso elegida. Por lo tanto, me parecía que era una experiencia que se daba en muchas familias y nadie había contado en cine, como si dieran igual o porque parece que no han tenido vidas interesantes. Inicialmente, estaba escrita en el guión una historia de amor un poquito más explícita entre ellas, aunque de manera sutil. Luego en el montaje se fue cada vez diluyendo más la historia de amor porque a los productores no les acababa de convencer. Como en el caso de mi tía abuela no sé hasta qué punto su educación católica y su conciencia de sí misma, de su cuerpo y su sexualidad le hubieran llevado a tener una relación sexual con otra mujer (es algo que nunca sabremos), me gustaba que se quedase así: que nunca lo supiéramos. No me importó que la relación entre Isabel y Luisa en *De tu ventana a la mía* se quedase en un amor más desdibujado y, en última instancia, en una bonita historia de solidaridad o de sororidad a cierto nivel, como las que se daban de manera muy fuerte entre las mujeres en la época de después de la guerra civil y la dictadura, y que todavía hoy se siguen dando.

EKH y MGP: Frente a los personajes femeninos de tus largometrajes, mujeres fuertes que se enfrentan a sus destinos adversos con dignidad, las características de tus personajes masculinos presentan más variabilidad a través de tus obras. Entre ellos encontramos personajes masculinos protectores y posesivos, bondadosos, violentos, hasta, quizá en tu próximo proyecto, *Bluebeard*, asesinos. Sus motivaciones parecen ser, de todos modos, tan complejas como las de los personajes femeninos. ¿Cómo crees que se comparan tus personajes femeninos y masculinos?

PO: Siempre están realmente en segundo término porque el punto de vista, la experiencia, es de ellas. Sin embargo, con *De tu ventana a la mía*, al ser un tapiz de experiencias femeninas que reivindicaba a esas mujeres, una de las cuestiones que a mí me obsesionaba en relación a los personajes masculinos era no demonizarlos, no convertirlos a ellos en los malos sino que había un cruce de intenciones. Es decir, a pesar de su variabilidad (cada uno de ellos responde a una edad y a un tipo de relación) había una voluntad de retratar a los hombres con cierta bondad mostrando a la vez sus errores, en el sentido de que quieren mal a las mujeres de su vida. Este es el caso, por ejemplo, del tío a Violeta (Carlos Álvarez Novoa); o de Valentín (Luis Bermejo), el dependiente de la tienda, a Luisa, que no la quiere como quiere que la quieran. Por otro lado, de los tres personajes masculinos principales, Paco (Roberto Álamo), el marido de Inés (Maribel Verdú), a quien el actor le dio mucha corporeidad en esa fortaleza y masculinidad que tiene y a la vez cierta dulzura, es probablemente uno de los personajes más arquetípicos dentro de la cultura española: el anarquista o el que ha luchado con los republicanos, que vuelve y está preso. Esto lo hemos visto en más películas y, probablemente, Paco e Inés tienen la relación más pasional de todas también por su edad y su momento de la vida.

En el caso de *La novia*, sin embargo, es distinto porque trabajamos con un texto de Lorca, con un código trágico y con personajes arquetipos. Todos los personajes de Lorca tienen un valor arquetípico y, de hecho, esa era su intención al llamarlos “La Novia”, “La Madre” y “El Novio”; Leonardo también porque, aunque tenga nombre propio, no deja de ser el amante, ese objeto de deseo sin doblez. Sin embargo, al trabajar en el cine al primer plano, que es tan psicológico, el trabajo consistió en darles a los personajes lorquianos un poco de volumen. En *La novia* cada uno de los personajes representa el valor o la fuerza que ejerce en la tragedia el deseo o la seguridad, y precisamente, por no caer en el cliché, pusimos mucha atención en los actores. No queríamos que el Novio (Asier Etxeandía) fuese el hombre débil con el que se casaba la Novia (Imma Cuesta) por cuestiones económicas o sociales exclusivamente sino que queríamos construir un personaje con una masculinidad atractiva, diferente a la de Leonardo (Alex García Fernández), pero también fuerte e interesante para la Novia. A pesar de que el papel del Novio en *Bodas de sangre* es más pequeño, en la película creo que conseguimos darle cuerpo y, siendo un poco críticos con nosotros mismos, el personaje de Leonardo es el que para mí se quedó un poco plano. Espero que al menos esté a la altura de la fuerza de deseo que representa pero, como personaje, a mí me habría gustado que hubiese tenido más cuerpo, más volumen, a pesar de que psicológicamente el texto te condiciona. Sin embargo, creo que con el Novio lo conseguimos y con el Padre (Carlos Álvarez Novoa) también. El Padre de la Novia es otro personaje que en el texto de Lorca es muy interesado, un patriarca que quiere casar a su hija y tener las tierras y punto, pero Carlos le otorgó cuerpo y una dulzura en algunos momentos, ciertas fragilidades y comprensiones hacia su hija que en la obra en sí no se ven o que tienes que construir.

EKH y MGP: ¿Cómo has podido manejar la tensión entre mantenerte fiel a tu mirada preciosista al mismo tiempo que inscribías episodios violentos en tus películas? Estamos pensando en la dificultad que supondría rodar la violación de Violeta (Leticia Dolera) en *De tu ventana a la mía* y en el enfrentamiento cuerpo a

cuerpo entre Leonardo y el Novio en *La novia*. ¿Qué decisiones técnicas tuviste que tomar en cuanto al rodaje y montaje de estas escenas? ¿Y por qué esas estrategias?

PO: Esto lo hablamos mucho con el director de fotografía y con Javi García Arredondo, desde la cámara y luego en el montaje. Para *La novia*, por ejemplo, tuvimos muy presente algo que dijo Leonard Cohen a propósito de Lorca: que éste le había enseñado a trabajar en los estrictos márgenes de la dignidad y la belleza, así que cuando abordamos en general escenas de este tipo (que en sí mismas a veces no son dignas ni bellas) nos hacemos precisamente esa pregunta: ¿cómo trabajar en esos estrictos márgenes?

En el caso de la violación de Violeta en *De tu ventana a la mía*, la idea fue jugar casi exclusivamente a verla a ella en primer plano y nada más. Como experiencia cinematográfica, este planteamiento es tan cruel y duro o más que si el espectador ve, porque las escenas sexuales o de violencia se ruedan igual, como las escenas de un baile. Consiste realmente en fragmentar mucho lo que el espectador ve, capturando pequeñas partes del cuerpo, pequeños movimientos violentos. Cuantos más fragmentos se incluyan, más parece que el espectador está viendo, aunque esto es falso, porque en realidad lo reconstruye todo en su cabeza. En este caso, no obstante, con Violeta la directriz fue precisamente la contraria: no sacar apenas nada, de tal manera que mantuviésemos la crudeza del acto, intentando al mismo tiempo ser la dignidad del dolor de ella. En la escena hay solo un par de cortes y simplemente se la ve a Violeta en ese grito desgarrador cuando la cogen por detrás. Si la actriz que encarnaba a Violeta no hubiera sido Leticia Dolera, que tiene una imaginación muy fuerte, no sé cómo lo habríamos hecho porque ella es una actriz que sabe entrar y salir muy rápido de experiencias así de extremas (al igual que María Alfonso Rossa, la Mendiga en *La novia*), pero hay otros actores que son más del método y tienen que encontrar su conexión emocional con el momento. Si ese hubiera sido el caso de Leticia, no habríamos podido hacerlo porque la habríamos obligado a sentir una violación a tiempo real, captada en primer plano, aunque no lo sintiera en el cuerpo. Sin embargo, como es una actriz que juega mucho emocionalmente y de manera extrema, entrando y saliendo de su papel sin que le afecte, lo probamos y, de hecho, a ella le pareció una experiencia muy catártica.²

El caso de *La novia*, por otro lado, es muy diferente. Fue muy curioso porque vino un especialista de luchas a enseñar a los actores y a ayudarme a mí con la escena del duelo final y me dijo que nunca había trabajado en una escena de este tipo con una mujer (porque las mujeres no dirigimos luchas). Yo le insistía en que no me interesaban demasiado los movimientos de los actores ni tampoco tenía como objetivo que se vieran puñetazos. La voluntad fue conceptualmente vivir a cámara lenta ese momento del duelo; en otras palabras, queríamos captar ese momento suspendido en el tiempo. Esa sensación poética nos la daba la cámara lenta, que logra capturar la impresión de desaceleración que sentimos cuando sufrimos un varapalo emocional o incluso, físicamente, cuando nos caemos. Esta estrategia nos permitió por un lado plasmar en pantalla la percepción física de un momento así, pero a la vez la idea fue también hacer una especie de vals, una danza de muerte, primero entre los dos rivales (Leonardo y el Novio) y después con la Novia en medio. Entonces, la voluntad de todo el equipo, tanto del director de fotografía como del cámara y el especialista que ayudó a los actores a caerse sin lastimarse, fue realmente que ese momento de duelo y asesinato mutuo fuese estético, no una escena de violencia cruda al estilo Tarantino. La violencia suele ser a la vez muy masculina y muy masculinizada en el sentido de que se ha codificado socialmente que lo masculino es así. Sin embargo,

yo aspiraba a diferenciar el lenguaje y demostrar que también se puede hacer una escena de violencia, de muerte y de lucha cuerpo a cuerpo que cuenta lo mismo de una manera mucho más estética.

EKH y MGP: ¿A quién les diriges tus películas y qué les quieres comunicar a tus espectadores?

PO: Yo no tengo nunca un público en mente, la verdad. Es más, no lo pienso porque, si pensara en el público o en todo lo que trae detrás una película, no lo haría. En estos momentos estamos escribiendo *Bluebeard* y otro guión en paralelo que es una adaptación de un texto de Juan Mayorga, un dramaturgo que ahora está trabajando mucho en España y que tiene cosas muy interesantes, entre ellas, un texto muy bonito de tres mujeres de una familia que se llama *El arte de la entrevista* (2014). Lo que nos planteamos realmente ahora que estamos en pleno proceso creativo es la lógica del proyecto; es decir, si le interesa a alguien, si es una experiencia significativa. Una pregunta que siempre me hago es si lo que hago es útil para alguien, ya sea poéticamente, dramáticamente, narrativamente, espiritualmente o sociológicamente. Recuerdo que tenía un profesor que nos insistía siempre en que si lo que íbamos a contar no merecía las dos horas de vida de alguien, no lo deberíamos contar. Yo a aquel profesor lo tengo muy presente y me pesa mucho esa pregunta de si merece la pena que el público se meta en el cine a ver mis películas y si éstas, de hecho, merecen el coste que conllevan.

Luego, la realidad es que en España, el público que ve mayoritariamente mis películas son mujeres adultas (mayores de 25 años), aunque, curiosamente, *La novia* gustó también mucho a las más jóvenes. Yo creo que sería porque estarían leyendo *Bodas de sangre* o también porque es una historia muy adolescente, un conflicto iniciático, que, cuando eres mayor, lo vives y recolocas de otra manera; ya no vives con Leonardos y novios en tu cabeza, pero hay una época de tu vida en que creo que sí es así.

EKH y MGP: ¿Cuál es tu proceso creativo para crear tu universo visual? ¿Cuáles son los pasos?

PO: Es muy ecléctico. Por ejemplo, ahora en el caso de *Barbazul* o de *El arte de la entrevista* ya partimos de una fábula previa, pero normalmente el germen de ese proceso viene de una emoción o de una conexión a partir de la cual comenzamos a construir. A mí me gusta mucho ir acumulando las referencias artísticas (pictóricas, cinematográficas, fotográficas, sonoras, etc.) que nos puedan ayudar a explicar cómo va a ser el universo plástico de la película. Y es que en el fondo nadie es original sino que cruzamos referencias e inputs que nos llegan.

Algo que siempre hago es un libro visual, para el cual trabajo mano a mano con Jesús Bosqued (que es director artístico y diseñador) y que, por ejemplo, en el caso de *Barbazul*, convertimos luego en un dossier de presentación para que vieran los productores. En el libro normalmente incluimos las referencias atmosféricas, de luz, color, textura, materiales y quizás las líneas estéticas generales de la película. Así, en *La novia* pretendíamos recrear un espacio rural mediterráneo y un tiempo un poco ambiguo que abarcara un siglo XX amplio, en el que no se supiese si eran los años 40, los 30 o los

60. En este caso, algo que nos resultó complicado de perfilar fue el vestuario porque éste marca siempre una época. Después de mucho buscar, dimos con una colección de Valentino que tenía una especie de vestidos de fiesta bastante particulares con cuellos camiseros (que podían perfectamente abarcar la horquilla temporal en la que nos movíamos) y unos tejidos eclécticos que recordaban al Mediterráneo: blancos, de corte griego y con flores azules; y negros con un estampado floral de estilo español, como el de los mantones de manila. Esta fue la inspiración directa para el diseño del vestuario de los personajes femeninos, para el que, sin embargo, en lugar de los azules de los vestidos de Valentino, utilizamos una paleta de color de tonos amarillos y marrones, más acorde con el mundo telúrico de *La novia*. Tener un libro visual es también muy útil porque, después de que lo han visto los productores, me sirve de guía para que los distintos equipos tengan una idea sobre qué materiales trabajar, y a partir de ahí, empezar a trabajar físicamente.

EKH y MGP: Nos imaginamos lo difícil que habrá sido el proceso de adaptación que hiciste para *La novia*. ¿Qué textos consultaste en este proceso? ¿Te inspiraste en algún sentido en la novela corta de Carmen de Burgos, *Puñal de claveles* (1931)? Además, a propósito de las variaciones o divergencias que se perciben entre *Bodas de sangre* (1933) y tu versión de la historia, ¿cómo llegaste a hacer los cambios que hiciste y por qué?

PO: Para documentarnos, buscamos la noticia del suceso en los periódicos y también miramos el documental que realizó Javier Rioyo sobre el mismo. Parece ser que el novio murió hace poco, en el año 92, y que ni él ni la novia, que murió en los 80, concedieron nunca entrevistas en vida. Había muchísimo hermetismo en torno a los hechos pero una vez fallecidos, su hija aceptó dar una entrevista en aquel documental. Además, ojeé otras tragedias y también fragmentos de *El nacimiento de la tragedia* (1872) de Nietzsche porque me obsesionaba mucho la forma de la tragedia hoy. No quise revisar apenas literatura crítica de *Bodas de sangre* pero sí textos que comparaban la obra de Lorca a ese nivel trágico con otras tragedias griegas y con tragedias modernas. También leí la obra de una profesora que tuve en NYU, Gabriela Bastera, que escribió una tesis que se llama *The Fate in Lorca* (para la cual se basó mucho en Steiner) y muchos poemas de Leonard Cohen, que está muy conectado con la sensibilidad poética de Lorca, así como de los autores de la generación del 27.³ En cuanto al texto de Carmen de Burgos, *Puñal de claveles*, llegó a mis manos después, cuando íbamos muy avanzados. El guión ya estaba terminado pero a mí me sirvió para preparar el rodaje. De hecho, durante el rodaje leí reiteradamente otro texto, un poema de Laura Casielles, una joven poeta asturiana, que se titula “La levedad del pájaro”.⁴

En lo que respecta al proceso de adaptación, la historia era muy clara, narrativamente, no había dudas. Dramáticamente, sí que había márgenes, pero bastante estrechos porque la fábula es muy simple; tú sabes lo que les pasa a los personajes y lo que quieren. Por lo tanto, la cuestión de la construcción cinematográfica en el fondo fue una cuestión de elección permanente de qué imágenes que Lorca expresa mediante el verso se transformaban en imagen fotográfica o cinematográfica; es decir, en planos físicos, en lo que se dice. Por ejemplo, en la tragedia lorquiana se repite tres veces el verso “¡qué vidrios se me clavan en la lengua!”, mientras que en la película solo se dice

en una ocasión. Lo que hicimos a mayores fue rodar en otro momento cómo la Novia tosía cristales y generar así de la manera más simple (porque tampoco podemos sacar una lengua exactamente con vidrios) esa sensación poética.

Por lo tanto, el trabajo de adaptación fue, a priori, una reestructuración del orden de las escenas; luego, una cuestión de dosificación narrativa y dramática (que en ningún caso supuso cambios demasiado grandes con respecto a la obra original); y finalmente, la decisión de qué escenas del texto original se transformaban realmente en eso. Es en este sentido donde se puede apreciar un mayor número de divergencias. El asesinato de los Félix, por comentar una, no aparece realmente en la obra sino que la Madre alude a él recordando cómo se mojó las manos de la sangre de su hijo y se las lamió. Ese es el momento en que el espectador ve esa muerte y esa sangre en pantalla y como este hay muchos otros ejemplos similares. El otro gran reto fue elegir cuáles versos del texto original trasladar al guión y cuáles traducir a planos o directamente suprimir porque cinematográficamente no se sostiene tanta cantidad de versos en la duración de la película. Así, muchos parlamentos de La Madre donde habla del odio y de la muerte de tres maneras seguidas (“porque mi hijo es ya un ramado de flores secas, mi hijo es una voz oscura detrás de los montes, mi hijo es...”) se rodaron pero algunos hubo luego que cortarlos. Por último, otro problema que hubo que resolver fue cómo sintetizar a la Mendiga, La Luna y La Muerte lorquianas en un solo personaje trágico y decidir qué textos de esos personajes podían ensamblarse para construirlo. Inicialmente todo el mundo me decía que iba a tener que prescindir de la figura de La Luna porque, aunque esta funcionara en el teatro (donde existe un pacto distinto con el espectador) en el cine no se podría sostener un monólogo de La Luna, y no estábamos tampoco rodando una película fantástica. Por eso, lograr mantener a los tres personajes convirtiéndolos en un único personaje creíble fue realmente difícil.

EKH y MGP: En el caso de la escena de sexo en el bosque entre la Novia y Leonardo, te desmarcaste de la historia original en la que la Novia defiende su honradez hasta el final, cuando se enfrenta a la madre de Leonardo. ¿Por qué elegiste desviarte de esta manera del texto fuente?

PO: Esta fue también una de las cosas más delicadas. Yo decidí hacerlo desde el principio ya que, dentro de la verosimilitud actual, el conflicto de ser virgen y de la honra entendida como tal no tiene el mismo peso ni el mismo significado que en la obra de Lorca. Por lo tanto, hubo un momento en el que decidí eliminar del guión todos los parlamentos, tanto de la Novia como de la Madre, sobre la pureza y la honra (a pesar de que es un tema interesante y con un peso terrible para las mujeres), dejando solo aquello que tuviera que ver con el dolor, el deseo y la muerte. Esta decisión dotó de una mayor verosimilitud a la historia y, en particular, al desenlace trágico de los protagonistas, ya que tenía más sentido que Leonardo y el Novio acabaran muriendo si realmente la Novia le era infiel a su marido en su noche de bodas y, además, él los descubriría. Luego, la realidad es que la escena de sexo se rodó rapidísimo, en apenas tres horas. Es una escena muy técnica y no entrañaba mayor complicación. Por otro lado, la escena de amor en la que Leonardo exclama aquello de: “Que yo no tengo la culpa, que la culpa es de la tierra”, se rodó por separado, pero como no acababan de sostenerse ambas escenas en el montaje final, se decidió combinarlas posteriormente.

EKH y MGP: Algo que se puede percibir en tu filmografía es una cierta evolución de lo local a lo universal. *De tu ventana a la mía*, por ejemplo, está claramente enmarcada en el contexto nacional y en tres épocas claves del siglo XX en España. En tu segunda película, por otro lado, se observa una voluntad por relocalizar la historia a un espacio más amplio, el Mediterráneo y a una época indeterminada. Con este, tu tercer proyecto, en el que rodarás una historia universal como es la de *Bluebeard* en inglés y con un casting internacional se concretiza aún más esta universalización, o ¿es que en realidad estás regresando al mundo de la fábula de tus primeros cortometrajes? ¿Qué opinas acerca de la trayectoria que está siguiendo tu cine?

PO: Ambas cosas y no creo que sea definitorio que vaya a ser siempre así. Por ejemplo, una de las obras que me gustaría adaptar en el futuro junto con la guionista y presidenta de CIMA, Virginia Yagiie, es *Nada*, de Carmen Laforet. Virginia conoce muy bien la obra de Carmen Laforet y las dos hablamos de esta posibilidad porque apenas existen adaptaciones de la novela. Sin embargo, *Nada* es tremendamente local; es una experiencia muy iniciática, muy contextualizada de una mujer de una edad, de un momento histórico y en una ciudad muy determinada. Por lo tanto, creo que es más bien este momento.

Yo no creía que iba a poder hacer *Bluebeard* ahora. Es un proyecto que llevaba aparcado durante muchos años y que me interesa mucho porque, como fábula, tiene una potencialidad bestial. Hay muchas películas que se inspiran en este cuento de hadas pero no existe ninguna superproducción con el sello de Disney como sí la hay, por ejemplo, de *Blancanieves* o la *Cenicienta*. La nuestra tampoco va a ser una superproducción pero sí es una producción mayor con respecto a los proyectos anteriores y la historia entronca de manera más obvia con el código de la fábula. Nuestro *Barbazul* tiene muchos elementos fantásticos y de terror, como los tiene el propio cuento, aunque algo que yo reivindicó a los productores es que ahonda en un terror femenino. La experiencia de los relatos de terror en el fondo es muy catártica porque nos pone al límite de nuestros miedos, unos miedos que, sin embargo, suelen ser siempre masculinos. Y es que el género de terror es muy masculino. De hecho, apenas hay directoras de terror porque es un género en el que la experiencia, extrema y adolescente, se plantea y codifica en una línea fija. A mí con *Barbazul* me interesa explorar el código fantástico y de fábula del cuento (que es abstracto y universal) pero al mismo tiempo construir una experiencia más material, física y emocional que la que nos proporcionan otras películas de terror.

La posibilidad de hacer *Bluebeard*, que será una película más cara, ha surgido ahora porque a *La novia* fue bien comercialmente. Sin embargo, al ser más cara, va a dilatarse la financiación y al contar con un casting internacional tendremos también que esperar a que los actores, en este caso, a que el actor que encarna a Barbazul (que es el que levanta la historia), estén disponibles. Por eso, es posible que salga antes adelante la adaptación de *El arte de la entrevista* de Juan Mayorga, que es mucho más plausible y fácil de hacer, porque es una película con esquema teatral cuya historia acontece en una casa y está protagonizada por tres mujeres de una misma familia, la abuela, la hija y la nieta, y el fisioterapeuta de la abuela. Mayorga es filósofo y matemático y todo lo que escribe es muy abstracto, para nada emocional; es decir, escribe desde un lugar muy conceptual. Sin embargo, mi voluntad con ese texto de Mayorga es otra, la de bajar a la emocionalidad las preguntas conceptuales que plantea. De lo que no cabe duda es de que

la historia no se sitúa en ningún espacio concreto como tampoco lo está la de la película de François Ozon, *Dans la maison* (2012), que está basada en un texto de Mayorga.⁵ Por lo tanto, me doy cuenta de que sí es cierto que en este momento me estoy abriendo a este nivel más universal, quizás porque ha ocurrido coyunturalmente, pero esto no quiere decir que vaya a querer seguir haciendo siempre sólo fábulas, o sólo fábulas fantásticas en inglés como *Bluebeard*.⁶

En el fondo, en mi cine todo surge de una experiencia o de mis preocupaciones en ese momento, luego desde ahí, camino al código. Cuando dirigí *De tu ventana a la mía*, me preocupaba la recuperación de esas mujeres y la reconstrucción desde el desamor y la pérdida. En el caso de *La novia*, me interesó la tragedia y las preguntas que plantea *La novia*. Ahora con *Bluebeard* quiero explorar el proceso de dominación y la depredación que ejerce Barbazul sobre sus mujeres y también las razones por las que una mujer se deja dominar y depredar. Me interesa fundamentalmente el proceso de liberación de Ella.

EKH y MGP: Tenemos mucha curiosidad por *Bluebeard*. ¿Cómo imaginas el universo visual de tu próxima película? Por ejemplo, la ilustración de *Bluebeard* que apareció en la revista *Variety* cuando se anunciaba este proyecto nos recordó a los dibujos de Lorca.

PO: Ese dibujo es de Jesús Bosqued y tiene ya muchos años. Cuando me inspiré en *Barbazul* hace ya tiempo, se lo conté a Jesús y éste me propuso escribir la historia para publicar una novela gráfica o ilustrada. Ahora que ha surgido la posibilidad de hacer la película, hemos simplemente recuperado los dibujos, de ahí que parezcan tener un aire lorquiano.

Para la construcción estética de *Bluebeard* queremos que se mantenga una parte esencial de cuento (algo naif, imaginativo y fantástico) pero sin reproducir el código del barroquismo y los signos fantásticos del cine más de cartón piedra; por ejemplo, no querría que se pareciese al último cine de Tim Burton. Creo que no debe ser así porque la de *Barbazul* es una historia más dura y, por ello, más adulta. Por lo tanto, desde el punto de vista estético, nuestro *Bluebeard* bebe del universo de la fábula y tiene igualmente algo de barroco en el sentido de que el protagonista hace una ostentación de sí mismo, de su sabiduría y riqueza que le imprime a su mundo un cierto aspecto rico. No obstante, me obsesiona que este mundo sea al mismo tiempo imperfecto, muy rudo y desagradable, que lleguemos a sentir la aspereza de ciertos materiales. Dos referencias visuales que nos resultan interesantes para construir *Bluebeard* son *Jane Eyre* (2011) de Cary Fukunaga y la adaptación de *Wuthering Heights* sin apenas nada de texto que hizo Andrea Arnold ese mismo año. *Bluebeard* comparte con *Jane Eyre* el universo victoriano y el mundo del fantasma, del espíritu, del otro lado. Además, algo que nos atrae de la versión de Fukunaga es su atmósfera victoriana barroca, realista pero singular, con un tinte asfixiante y a la vez muy dura, muy áspera. La película de Arnold tiene en común con *Jane Eyre* que también es muy física, muy intensa sensorialmente. Es muy bonita la manera en la que Arnold retrata a los personajes de Heathcliff y Catherine en su adolescencia y cómo logra capturar en pantalla las sensaciones de la campiña: cómo ambos recogen plumas y piedras, el frío que pasan, las ampollas que les genera en las manos, etc.

Un tema complicado está siendo decidir el marco temporal de *Bluebeard* porque, aunque es una historia de fábula, uno no puede evitar adscribirla a un momento y a una estética determinada. A pesar de que *Barbazul* es medieval, mucha gente lo vincula con el romanticismo y el terror gótico, el mundo de Mary Shelley y Edgar Allan Poe. Se imaginan el frío, la niebla y una casa con pasillos muy victorianos porque esa es la estética que se asocia al terror. Sin embargo, yo pienso que ese mundo ya lo recrea mejor y con más corporeidad el cine anglosajón (porque es su mundo). Por esa razón, el equipo y yo estamos pensando en trasladar la historia a una estética romántica más colonial, aunque todavía es necesario perfilar el periodo concreto, los años 40 o los 60. Aún cuando pueda suponer un mayor reto estético, yo cada vez me inclino más por los 60 (unos años 60 de fábula y un poco abstractos) porque la protagonista, Ella, es una mujer con capacidades artísticas para la música, una *rara avis*. Por ello, cuanto más tarde se sitúe la historia, más posibilidades tendrá de elegir y decidir si irse o no con él y, en definitiva, más duro será *Bluebeard*. Y es que en los años 60 ya empezaba a haber mujeres que estudiaban música y ciencias, que podían realizarse en otros campos, pero una flautista a principios de siglo o en los 40 era todavía una extravagancia.

EKH y MGP: ¿Va ser igual de artesanal que los anteriores? ¿Hasta dónde piensas que llegará la continuidad estética en tu filmografía? ¿Podrás seguir trabajando con el mismo equipo con el que realizaste tus anteriores proyectos?

PO: No lo sé. En el fondo nosotros trabajamos mucho más inconscientemente de lo que creéis. Las dimensiones económicas de *Bluebeard* complican mucho la responsabilidad, pero espero que a ese nivel artesanal faciliten al equipo de arte poder trabajar con más aire y libertad. Hasta ahora hemos tenido que hacer dos películas que tenían una voluntad estética fuerte y muy construida (y que además era artesanal) con muy poco dinero. Para que os hagáis un idea, *La novia* se hizo con menos presupuesto para la dirección artística que *De tu ventana a la mía*. En el caso de *Bluebeard*, no sé cuánto del equipo me van a permitir mantener; el director de fotografía está confirmado pero es posible que para el arte sea necesario una colaboración.

A pesar de todo, no cabe duda de que la parte artesanal de mis películas es y seguirá siendo para mí muy importante. Yo concibo el goce estético como parte del aprendizaje vital y de la intensificación que la ficción hace la vida. Si una escena se construye de tal manera que el espectador pueda sentir las texturas de los elementos (las telas, las flores, etc.), reproduce una experiencia en un lugar imaginario, en ese otro horizonte, que es más rica a todos los niveles. Como yo la realidad la percibo así y me provoca muchos momentos de belleza y de aprendizaje, me gusta reproducirla así también en mis películas. A mí no me interesa un cine que saca la cámara a la calle para capturar la realidad tal como es. A veces se pueden encontrar joyas y, en ocasiones, la realidad es tremenda y puede incluso superar a la ficción pero, en general, no es este el caso. Hay gente que sabe hacer un cine maravilloso dentro de esos parámetros pero como yo trabajo y lo que yo sé hacer es artesanal y, en la medida que pueda, intentaré que siga siendo así.

EKH y MGP: ¿Por qué has decidido rodar en inglés y qué temores tienes al dar este paso en tu carrera?

PO: Ese es uno de mis temores: rodar en inglés. En realidad, la última versión del guión, que está originalmente escrito en español, la va a hacer una guionista británica porque una cosa es manejar el inglés para hablar de trabajo y otra muy diferente alcanzar a reproducir con matices tan sutiles experiencias poéticas o psicológicas, para lo cual yo ni de lejos tengo capacidad. Luego, para la dirección técnica, no supone un gran problema ya que todo lo técnico en realidad es medible; es decir, uno puede atarse a parámetros técnicos para explicar un encuadre, carencias de sonido, tonalidades de color u ordenar un plan de rodaje. Por ejemplo, en *La novia* parte del rodaje tuvo lugar en Turquía (en la Cappadocia) y el trabajo fue en inglés. Sin embargo, en *Bluebeard*, aunque creo que en el momento de leer el guión en inglés podré entenderlo por completo, me asusta mucho la dirección de actores. La dirección de actores puede resultar peliaguda porque implica un ejercicio muy fuerte de confianza y desnudez por parte de todos los actores y del director. Nunca sabes si te estás entendiendo a ese nivel tan delicado de las emociones con el actor o la actriz y que esta relación haya de desarrollarse en inglés me impone más todavía. No cabe duda de que será un gran reto. Precisamente, el *Barbazul* que tenemos en mente, Benicio del Toro, habla y entiende español, lo cual nos puede facilitar mucho las cosas.

En cuanto a la pregunta de por qué rodar en inglés, esta ya es una cuestión logística y pragmática del cine. El inglés tiene más sentido porque esta producción se ha de rentabilizar a cierto nivel y poder vender en mercados más allá del español. Ahora mismo el mercado español da muy poco dinero porque en España la piratería se practica de manera indiscriminada. Además, el mercado en español, a diferencia del anglófono, está muy poco conectado. Es un sinsentido que en el mercado del cine, el cine español esté muy separado y funcione de manera independiente del mexicano o el argentino, pero así es la realidad.

El telar: El hilo productor y profesional.



Amapola Films, 2011

Ortiz compagina su labor profesional como guionista, productora (Amapola Films y Get in the Picture Productions) y directora de cine y publicidad con la docencia y la investigación. Es profesora de Historia del Cine en el grado de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Barcelona y cuenta en su haber con numerosas publicaciones académicas relacionadas con su campo de especialidad, la narrativa y el guión cinematográfico. Asimismo, colabora activamente en CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales), de cuya junta directiva es miembro integrante, y ocupa el cargo de vicepresidenta de EWA Network (European Women's Audiovisual Network).

EKH y MPG: En “Cine con tetas” Icíar Bollaín evita aplicar a su cine las etiquetas de “cine femenino”, “de mujeres” o “feminista” porque en su opinión son limitadoras. En tu caso, ¿cómo defines tu cine y tu mirada? ¿Femenino? ¿Feminista? ¿De mujeres?

PO: Este es un tema siempre controvertido por los contextos. Creo que tengo una mirada femenina y, desde luego, pretendo tener una mirada feminista. Esto, dependiendo de donde lo digas, tiene una lectura u otra. En un contexto académico, se entiende perfectamente; en otros contextos, se te echan encima.

En España, al igual que en EE.UU., está habiendo ahora reivindicaciones por parte de guionistas, directoras y actrices sobre este tema. A mí, personalmente, no me dan miedo los términos, pero me molesta muchísimo y en ese sentido entiendo a Icíar cuando esas etiquetas de “cine de mujeres” o “cine femenino” se convierten en un cajón donde meter un tipo de cine muy reducido y reduccionista que nos condena a hacer un cine que reproduce lo que socialmente se espera de lo femenino y de las mujeres; es decir, cine intimista, delicado, sosegado que no salga de las paredes del hogar ni vaya más allá de los conflictos familiares, sentimentales, o generacionales; un cine que no vaya más allá de la comedia romántica, el drama romántico o el cine social ni que aspire a otros lenguajes u otros códigos. En otras palabras, se han convertido en etiquetas que nos encasillan y que han hecho que a día de hoy el mercado jamás tenga en cuenta a las narradoras mujeres (y uso este término para no hablar solo de directoras sino también directoras de fotografía o guionistas) para abordar otro tipo de producciones y grandes producciones.

En España, por desgracia, sigue sin haber grandes producciones confiadas a las mujeres. Prueba de ello es que Antena 3 Media y Telecinco, que financian las grandes películas anuales de España, todavía no le han financiado una película a una mujer porque consideran que sus grandes *blockbusters* españoles no se deben confiar a mujeres. Incluso el año pasado para la adaptación al cine de *Palmeras en la nieve* (González Molina, 2015), un *blockbuster* femenino basado en una novela de Luz Gabás de esas caracterizadas de novela de mujeres y dirigida a un público lector femenino, Antena 3 Media contó con un presupuesto altísimo (10 o 15 veces el de *Bluebeard*) y no propuso ni una sola mujer para dirigir la película, cuando a priori había varias directoras más apropiadas para un proyecto de esta naturaleza que el director elegido. No solamente no nos tienen en cuenta sino que nos exigen más. Esto lo he hablado mucho con Isabel Coixet e Icíar. Yo entiendo que a mí se me ponga a prueba, pero incluso a Coixet, que ha demostrado que puede hacerlo todo y ha sido rentable en crítica, taquilla y público, se la pone todavía en cuestión. Sin embargo, a otros directores que acaban de empezar y apenas tienen filmografía, no. Esto es incomprensible. Además, ocurre también en publicidad. De hecho, Icíar y yo trabajamos en la misma productora de publicidad y siempre nos reímos porque nos encargan los anuncios de cremas, alimentación y ropa interior, mientras que los de Mercedes o Audi, se reservan para los hombres.

Entonces, creo que las etiquetas pueden ser peligrosas y condenarnos en el sentido de que nos atan muchísimo en la industria del cine. No obstante, desde el lado conceptual, desde el lado de la voluntad narradora, yo sí pretendo hacer un cine feminista que reivindique absolutamente todas las caras y toda la profundidad posible de lo femenino. Y yo entiendo lo femenino (al igual que lo masculino) como una sensibilidad

que está en todo, que puede estar en las mujeres o no; está en las formas, los relatos, los personajes, los conflictos y en la manera de ver los conflictos.

EKH y MGP: ¿Te consideras una *auteur*/autora?

PO: No. En realidad yo tengo la sensación de que cada película que hago es la última porque es un proyecto muy costoso tanto en lo económico como en lo personal. Entonces, nunca pienso en términos de autoría; pienso simplemente en la historia que estoy haciendo y en salvarla. Si entendemos autor como criterio a la hora de establecer las líneas de actuación o de dibujo de mis películas, tampoco me considero autora porque intento integrar las ideas de todo el equipo; el nuestro es un cine colectivo.

Con todo, es un término que habría también que someter a debate. No sé si es algo muy femenino, pero creo que muchas de mis colegas mujeres probablemente responderían que “no” a esa pregunta y quizás estamos siendo demasiado humildes. Este es un tema que me tiene obsesionada y sobre el que, en efecto, estaba pensando en generar una serie de personajes actuales. Es un conflicto que ya ha sido tipificado como “el síndrome de la impostora” y es un gran problema que habría que contar porque no solo se da entre las mujeres de la industria del cine sino en general de todas las áreas profesionales.

EKH y MGP: ¿Cuál es una pregunta pendiente que no te han hecho y que esperarías que te hicieran?

PO: Yo creo firmemente que un narrador y un director de cine para serlo debe reunir una serie de condiciones, de características. No podría enumerarlas todas pero una que para mí es fundamental es estar conectados con la sensibilidad de nuestro tiempo, de nuestro momento, para poder contarlo de la manera que sea. Sin embargo, veo a directores a mi alrededor que semejan haber perdido esa conexión y, a pesar de todo, siguen haciendo un cine que, de pronto, deja de tener sentido. Hace poco tuve una conversación con mi padre precisamente sobre esto y le dije que esperaba algún día poder tener a alguien que me avise cuando me llegue el momento de parar de hacer cine porque he perdido mi amarre con el mundo. Mi padre me respondió que él pensaba que yo siempre podría seguir dirigiendo películas, incluso de anciana. Este comentario me hizo preguntarme: ¿Qué películas haré yo cuando sea anciana? Y esa es la pregunta pendiente que me gustaría que me hicieran alguna vez y para la que, sin embargo, no tengo todavía respuesta.

Queremos expresar nuestro agradecimiento a Paula Ortiz y a Barbara Zecchi, directora de Gynocine, por colaborar con nosotras en la publicación de esta conversación.

***Erin K. Hogan, University of Maryland Baltimore County.
María García Puente, California State University San Bernardino.***

Notas

¹ Todas las imágenes de esta entrevista están extraídas de la página promocional de la película *De tu ventana a la mía*, <http://detuventanaalamia.com/>.

² Al hilo de esta idea, Ortiz saca a colación el artículo que escribió Leticia Dolera sobre la violación de Maria Schneider en *Last Tango in Paris* (Bertolucci, 1972) y las controvertidas declaraciones de Bertolucci al respecto. En base a su propia experiencia en *De tu ventana a la mía*, Dolera critica en este artículo la justificación que ofrece Bertolucci para la violación que padeció la joven actriz durante el rodaje. Y es que tal y como arguye Dolera y reafirma Ortiz en esta entrevista, se puede rodar una escena de violación “con un primer plano...sin centrarse en detalles morboso...[y] con profesionalidad y respeto, sin que eso le rest[e] un ápice de verdad”. Consúltese la referencia del artículo al final de la entrevista.

³ Las entrevistadoras no han podido localizar ninguna tesis con este título publicada por Bastera pero sí un libro en torno al tema del destino en Lorca: *Seductions of Fate: Tragic Subjectivity, Ethics, Politics* (2004). Consúltese la referencia completa al final de la entrevista.

⁴ Este poema está incluido en *Los idiomas comunes* (2010), Premio Nacional de Poesía Joven Miguel Hernández en el 2011. Véase la referencia completa al final de la entrevista.

⁵ La obra de Mayorga en la que se basa la adaptación de Ozon es *El chico de la última fila* (2006).

⁶ Ortiz comenta asimismo otra obra de Mayorga que ella y su equipo empezaron a trabajar en el pasado y que tal vez retomem en el futuro, *La lengua en pedazos* (2011), basada en textos de Santa Teresa de Jesús. Curiosamente, Teresa de Ávila es, por un lado, una figura tremendamente local pero, como mística que fue, tiene también una proyección universal.

Referencias citadas

Basterra, Gabriela. *Seductions of Fate: Tragic Subjectivity, Ethics, Politics*. New York: Palgrave MacMillan, 2004.

Casielles, Laura. *Los idiomas comunes*. Madrid: Hiperión, 2016.

Dolera, Leticia. “Haya o no cámaras delante”. *eldiario.es*, 26 Dic. 2016, eldiario.es/tribunaabierta/camaras-delante_6_595000502.html. Consultado 29 de enero 2017.

Hopewell, John. “Morena, Get in the Pictures Team for Paula Ortiz’s English-Language Debut ‘Bluebeard’ (EXCLUSIVE)”. *Variety*, 20 Dic. 2016, <http://variety.com/2016/film/festivals/morena-paula-ortiz-bluebeard-san-sebastian-1201865357/>. Consultado 30 de enero 2017.