



ENTREVISTA A **PAULA ORTIZ**

BEATRIZ APARICIO VINACUA

Zaragoza, 2 de noviembre de 2023

Fotografías: Manuel Fernández Valdés

Paula Ortiz Álvarez, cineasta española y aragonesa, es directora, guionista, productora e integrante de CIMA, la Asociación de mujeres cineastas y de medios audiovisuales de España. Desde los inicios de su carrera ha trabajado formatos como el cortometraje, el largometraje, la serie de televisión, la publicidad y el vídeo musical. Todo ello sin dejar de lado el mundo académico, como autora y docente, dado que es profesora en el grado de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Barcelona.

123

A su licenciatura en Filología Hispánica se suman un doctorado en Historia del Arte y una amplia formación en escritura de cine y teoría literaria, lo que centró precisamente su tesis, *El guion cinematográfico: actualización de sus bases teóricas y prácticas*, defendida en 2011. Justo ese fue el año de estreno de su primera película, *De tu ventana a la mía*, ópera prima dirigida y escrita por ella que recibió reconocimientos como el Premio a la Mejor dirección novel en la Semana Internacional de Cine de Valladolid (Seminci). En 2015 se estrenó *La Novia*, adaptación de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca, en la que lo literario y lo cinematográfico de esta cineasta se entrelazaron en forma y fondo.

Con un breve espacio de tiempo entre ellas, en 2023 ha presentado en la gran pantalla *Al otro lado del río y entre los árboles* y *Teresa*. Dos proyectos diferentes atendiendo a su producción, que vuelven sin embargo a unir el cine con la literatura: la primera adaptando la obra de Ernest Hemingway, la segunda centrando su trama en la figura de Santa Teresa

de Jesús y adaptando la obra de teatro *La lengua en pedazos* de Juan Mayorga. Cerca queda, además, el estreno de *Hildegart*.

La filmografía de Paula Ortiz ha puesto el foco fundamentalmente en protagonistas femeninas, sus vivencias y emociones; en la influencia de la tradición literaria, no solo a través de figuras como Lorca, Hemingway o Santa Teresa de Jesús, sino a través de los códigos poéticos que se han traducido en expresiones visuales que ya son propias de esta directora.

Entre estrenos y presentaciones de sus nuevas películas en varias muestras y festivales, Paula hizo una parada en su Zaragoza natal para hablar de la voz y la mirada de las mujeres en una industria todavía masculinizada, para plantear la necesidad de la perspectiva feminista en una industria cultural catalizadora para los cambios y reivindicaciones sociales. También para analizar el retrato de la experiencia femenina en su filmografía, reflexionar sobre las decisiones éticas y estéticas a la hora de representar la violencia contra las mujeres y sobre los retos que quedan pendientes para las cineastas delante y detrás de las pantallas.

Como mujer directora de cine en España, desde tus primeras producciones en la gran pantalla hemos visto cómo escribías y dirigías tus proyectos. ¿Qué poder ha tenido esto para ti? ¿Consideras que te ha dado plena libertad creativa para desarrollar tu narrativa y estilo?

No es necesariamente mejor escribir y dirigir tú o dirigir el guion de otra persona, es un proceso distinto. Pero probablemente sí, poder escribir tus primeras historias te obliga al proceso completo, a llevar los primeros procesos de escritura desde la semilla hasta el guion final, hasta que se lleva a rodaje y después a montaje. Esto te permite controlar, ser tú la que tiene ese criterio narrativo y dramático, establecer tu forma, tu lenguaje, tu universo... Y al mismo tiempo, es un aprendizaje durísimo de lo que implica ese proceso completo en términos de resistencia y de renuncia, es desgastante porque son muchos años.

¿Es diferente enfrentarte a esta industria con todo ese proceso de escritura y dirección completo a tus espaldas siendo mujer?

Sí, aunque ha habido cambios. Con el proceso sociológico que ha implicado el feminismo en generaciones más jóvenes de cineastas y con todas las herramientas políticas que se han puesto encima de la mesa, los porcentajes han cambiado muchísimo. Cuando yo empecé, el cine estaba muchísimo más masculinizado.

Aun así, conforme me he ido haciendo más mayor se me ha hecho más difícil. Me ha costado mucho más hacer las últimas películas que las primeras. Una vez, por ejemplo, tienes un hijo, esta es una industria muy incierta: no tienes certidumbres económicas, no sabes cuándo vas a cobrar, si vas a cobrar, no sabes si vas a tener trabajo dentro de dos meses... Y que las mujeres asumamos los cuidados, sea el de los hijos o el de los mayores, se traduce en que muchas nos retiremos un tiempo o incluso completamente.

Ahora ha entrado una nueva generación de jóvenes cineastas muy fuerte. Son poderosas, están formadísimas... pero yo quiero que el sistema las mantenga activas, que les dé opciones cuando llegue el momento para que puedan seguir rodando, que no se tengan que descolgar durante años cuando se queden embarazadas mientras esto no les pasa a sus compañeros. Yo misma he tenido que recordar cuando me han preguntado por qué he tardado tanto en rodar y fue incómodo: porque soy mujer, he tenido un hijo y mi familia es de clase trabajadora.

Esto sigue siendo una cuestión de género y sigue siendo una cuestión de clase. La realidad es que no puedes estar dos años sin cobrar. Solo puede la gente que tenga un privilegio económico que le venga de su familia, o de su contexto y condición. Quien no lo tenga, no va a poder desarrollar todo el proceso. En el cine hablamos de proyectos larguísimos que implican mucha inversión personal. Si además no hay un sostenimiento económico, las primeras que caemos somos las mujeres, como en todo.

Las cosas han ido mejorando para las mujeres directoras en la industria, pero todavía hay un paso



La directora Paula Ortiz durante el rodaje de Teresa

más que tenemos que dar para que esto se sostenga. La conciliación no existe en el cine, es un concepto falso.

En la teoría cinematográfica feminista se señala la importancia de la 'mirada femenina' creadora para cambiar los discursos hegemónicos. ¿Está marcada tu mirada por la perspectiva feminista?

Tengo una conciencia feminista muy fuerte, voluntaria y militante, que me viene en primer lugar heredada por la familia, mi madre y sus amigas eran feministas. Además, soy muy consciente de que yo precisamente he hecho cine en una ciudad como Zaragoza, donde no había opciones de hacer cine, porque he tenido una educación marcada por mujeres que me dijeron siempre que yo podía elegir hacer lo que quisiera hacer. Lo llevo grabado por haberlo vivido desde niña, desde adolescente, desde la universidad... Quizá yo en otras circunstancias, no apoyada por un contexto feminista, no habría podido hacerlo y haberme enfrentado a todas las condiciones que están en contra.

Yo reivindico, tengo conciencia feminista y trabajo desde ahí. Creo que no nos podemos desligar de ello. Todo el cine es político y toda cultura es política siempre, porque tú narras desde un lugar concreto. Mi lugar y posicionamiento es feminista y es femenino, es indisolublemente mío y forma parte transversalmente de todo mi proceso creativo, de todos mis discursos vitales.

Hay además una deuda con las mujeres en el cine. Por ejemplo, escuchaba a Jaione Camborda, que ha ganado la Concha de Oro a la mejor película en el festival de San Sebastián, explicar que hay una deuda narrativa del parto, ella ha rodado un parto con toda la crudeza y duración y, aunque hemos visto partos en el cine, desde la mirada masculina dan casi miedo o no son tan realistas. Tenemos que contar desde nuestra perspectiva.

En este momento de mi trayectoria, entiendo que ha sido algo extraña mi decisión con *Al otro lado del río y entre los árboles*. Para mí ha sido todo un reto adentrarme, desde el feminismo y como feminista, en una de las identidades masculinas más controvertidas. Hemingway es controvertido hasta el rechazo y la fascinación, a la vez es la figura de un narrador al que no se le puede negar un impulso literario enfervorizado y alucinante. Tiene la posición de un hombre de su tiempo, es probablemente la cristalización de muchísimos lastres del patriarcado expresado, además, con orgullo. Durante el proceso de la película yo explicaba precisamente ese amor y odio hacia Hemingway. De verdad que la hice, ante todo, por una voluntad feminista y una voluntad de navegar en el opuesto.

Me han ofrecido adentrarme al centro del hombre blanco heterosexual norteamericano del siglo XX como mujer española del siglo XXI. Yo creo que, desde el punto de vista feminista, también hay que adentrarse en el terreno de la masculinidad de la misma forma en que ellos lo han hecho con el nuestro. Se les ha reivindicado que ellos se han adentrado en lo femenino de manera sesgada o con la brocha gorda. La narración de lo masculino desde la mirada femenina es también un campo que trabajar e investigar.

¿Consideras que es lo mismo mirada femenina que mirada feminista?

No lo es en absoluto. Veo proyectos en cine y televisión con la pretensión de ser feministas desde miradas absolutamente conservadoras. Y hay confusión entre lo que es femenino y lo que es feminista.

En el ámbito del cine es muy peligrosa esa mirada de las mujeres que reivindica los ámbitos femeninos. Es cierto que no se habían visto y mostrarlos ha sido necesario: hablar de la intimidad, los afectos y los procesos personales desde un lugar femenino; pero han tenido a menudo un resultado que no es feminista. El cine de mujeres tiene una doble cara. Una muy positiva, la de haber traído ese nuevo lenguaje antes inexistente. Otra negativa, la de reducirnos al cine femenino y limitar nuestros temas y propuestas narrativas. El sistema, que es tan perverso, ha asumido el cine de mujeres, pero lo está reduciendo.

126

Tanto en cine como en literatura, reducirnos al cine de mujeres y la literatura de mujeres acaba implicando que hagamos un cine pequeño, afectivo, con unos temas cerrados como la maternidad, amistad, adolescencia, infancia, el conflicto generacional entre madre e hija... Ese cine y literatura nunca aceptarían, por ejemplo, contar el centro de la grieta donde se rompe un país. Una película como *Argentina, 1985* hecha por una mujer no se consideraría cine de mujeres.

En la mirada femenina hemos reivindicado unos espacios que no existían en el cine y la literatura desde otra perspectiva, con otros ritmos y otro lenguaje. Creo que así la gente se ha dado cuenta de que había otro lado que faltaba, otra forma de vivir el cine que era femenina, aunque no necesariamente feminista. Pero esto ahora se ha convertido en un cajón reductor: si quieres hacer cine y eres mujer, te corresponde hacer cine con un presupuesto pequeño, sobre unos temas afectivos o emocionales, y con un lenguaje realista.

Las mujeres cineastas hemos tenido que coger autoridad dentro del mundo cinematográfico desde el realismo, que es el código central del arte. En cuanto te alejas de esos códigos es muy difícil recibir apoyo para sacar adelante tus proyectos.

Hay directoras como Céline Sciamma, Jane Campion, Lynne Ramsay, que vetan esto. Y Kathryn Bigelow, pero ella es una excepción muy fuerte. Son directoras que hacen cine femenino, feminista y de mujeres, rompiendo con muchos límites. Y hay que romper con ellos porque si no, corremos el peligro de terminar haciendo un cine tan pequeño y tan íntimo que parecería que nos hubieran vuelto a mandar a bordar a casa. Queremos hablar de la humanidad, de las grandes brechas.

No podemos dejar que nos reduzcan a lo que el sistema ha dejado que hagamos. Es un debate complejísimo, porque al mismo tiempo tienen que existir todas esas áreas que no habían salido a la luz: las generaciones, la infancia, la adolescencia, los afectos, las relaciones personales y familiares... pero como narradoras tenemos que poder acceder a todas las áreas humanas: a la espiritualidad en conflicto y las preguntas existenciales, a la exploración de la maldad desde lo femenino...

Con *La Novia*, intenté adentrarme en esas fuerzas oscuras en lo femenino, con un personaje que tira hacia fuerzas oscuras y violentas, hacia un impulso de muerte... Y creo que lo interesante es que eso lo haga una mujer.

En tu filmografía lo simbólico está muy presente en imágenes, personajes, diálogos, espacios... alejándose de ese código realista que mencionabas. ¿Prefieres la estética del mito a la estética realista para simbolizar tus ideas?

Las prefiero, lo cual no quiere decir que las prefiera siempre o en general.

Hay 2 corrientes de las posibilidades del cine desde su nacimiento que siempre se estudian. Una es la corriente de los Lumière: captar el aquí y el ahora de lo que está ocurriendo y de la realidad, con la locomotora que pasa o las gentes saliendo de la fábrica. La otra es la estética de Georges Méliès, que usó el cine para la magia. El cine, por naturaleza fotográfica tiende al realismo porque la cámara capta el aquí y el ahora, pero es verdad que tiene otras posibilidades si usas herramientas de otras artes, entonces sí puedes llegar a lo



simbólico y trabajar desde otros códigos estéticos que son los géneros, por ejemplo. El terror, lo fantástico... Son codificaciones emocionales.

Para mí, que he vivido mucho en la literatura, me he dedicado más al cine o me he formado en él desde ella. También desde las artes plásticas y la pintura. Allí es donde yo encuentro la chispa desde la que quiero hacer crecer la película. Supongo que es por mi formación, porque son mis mundos. No puedo evitar que todo se codifique así, que lingüísticamente a los significados se les dé forma desde ese lugar más simbólico, más mitológico quizá. Hay una voluntad de tratarlo todo lingüística y visualmente desde ahí: el espacio, los personajes, la palabra... Es la forma en la que yo puedo ofrecer al espectador la experiencia más intensa que sé construir, desde estos códigos.

Creo que a veces el cine o la literatura españoles tienden demasiado al realismo. La historia de la literatura española es una historia de realismo, con poca

tradición de cuentística fabulada, con cosmogonías o mitologías como puede suceder con la literatura anglosajona.

Yo valoro la riqueza de las ficciones y del lenguaje desde el mito y lo simbólico. La traducción de lo poético para mí acaba teniendo una imagen dentro del mundo de la naturaleza y es algo que busco en la búsqueda de localizaciones, en la observación de la luz.

Tu filmografía se ha centrado en las historias y experiencias de las mujeres desde tu primer film, *La novia*, hasta tus últimos estrenos con *Teresa*. ¿Ha sido para ti un proceso reivindicativo darles voz?

Ha sido importantísimo darles voz, con sus aristas y con sus profundidades, en *De tu ventana a la mía* y en *La Novia*.

La última ha sido *Teresa de Jesús*. Este es también un personaje controvertido, contradictorio, utilizado y manipulado por agendas históricas y políticas de todo



128

tipo, y que sigue teniendo validez porque es una mujer absolutamente extraordinaria en la historia occidental. Sigue siendo revulsiva y subversiva, en cualquier caso. La reivindicación de este personaje femenino yo la he hecho desde un lugar no creyente, desde un lugar absolutamente fascinado hacia ella por la complejidad y fortaleza de su palabra única y su pensamiento en ese momento. La película reivindica a Santa Teresa de Jesús como monja y hermana feminista que, claramente, cumplió una función política en su momento, pero va más allá y se pregunta y cuestiona si Santa Teresa es un abismo existencial. Sus textos van fuertemente a lugares muy difíciles y eso, en el cine, también se tiene que poder ver.

Con ella estoy hablando de un personaje histórico, pero ese proceso reivindicativo estaría presente igualmente en cualquier personaje femenino de ficción o en personajes anónimos. Para mí es importante que puedan ser retratados en su absoluta complejidad, incluso con sus contradicciones.

Esas mujeres cuyas historias has llevado al cine tienen en común el hecho de pertenecer a otro tiempo pasado, de encontrarse en un momento histórico en el que el papel de la mujer era muy diferente al actual. En cierto modo ha sido una forma de hacer memoria de la experiencia femenina a lo largo de la historia.

No sé si lo he logrado, pero desde luego sí es algo que intento. Esa es una de mis tareas como cineasta.

Me pareció muy emocionante porque lo dijo también Meryl Streep, al recibir el Premio Princesa de Asturias de las Artes 2023. Ella aprovechó el momento para contar que, interpretando a Martirio, personaje de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, se dio cuenta de que estaba dando voz a las muertas, a las muertas que además habían callado. La historia ha callado sobre todo las voces femeninas y, como ella enunció, la posibilidad de dar voz a las muertas es un privilegio.

Es bonito y es importante hacer la conexión de estas mujeres con el feminismo actual. En *De tu ventana a la mía* ya sucedía, y en *Teresa*. Diría incluso que es más importante hacer entender su fuerza y relevancia para la historia fuera del concepto feminista que pertenece al esquema actual y la cosmogonía contemporánea. Ellas ni siquiera manejaban "feminismo" como término.

Una monja del siglo XVI no sabía lo que era ser feminista, pero es innegable su defensa de las mujeres, de su espacio, de su libre pensamiento. Eso fue lo que Teresa de Jesús defendió, ante todo. Ella tiene muchísima obra y muchísimo pensamiento feminista. Una cuestión de las que más me interesa, precisamente, del conflicto de Teresa es cómo planteó abiertamente que convento, iglesia y mundo habían de ser casa de iguales, y lo planteó con contundencia. Creó una nueva orden, una comunidad de mujeres que volvieran a las bases igualitarias, y preservar la clausura de esa comunidad de mujeres que se encerraron para que les dejaran pensar en libertad. Su forma de preservar su libertad fue estar entre rejas, no siendo presas, sino preservando un espacio donde vivir bajo sus reglas y donde pudieran orar sin hombres que hicieran de intermediarios, teniendo una relación directa con Dios y con su pensamiento. Fueron 12 mujeres que se fueron a vivir a una casa en Ávila y se encerraron a pensar en silencio y provocaron la desestabilización de la Inquisición. Es alucinante. Es importante ver a Teresa de Jesús como feminista por sus acciones y también por sus consecuencias, ver cómo de fuerte fue para desestabilizar instituciones con gestos como la voluntad de rezar en silencio y de reivindicar, como mujer, que nadie más iba a entrar en sus pensamientos.

Una forma de reclamar, en otro momento histórico y con otros códigos totalmente diferentes, esa habitación propia de la que nos habló la escritora Virginia Woolf

Exactamente. La misma. Estas mujeres piden que se les deje en paz. Se retiran al amparo de la Iglesia católica, el único que tenían, bajo unas normas. Y esto pone el jaque al Reino, la Inquisición, las quieren quemar, son herejes....

Es alucinante que esto pasara. Y en el fondo que siga pasando. Qué miedo dan al sistema todavía las mujeres pensando juntas y bajo sus propias normas.

En tu forma de retratar esa experiencia vital de las mujeres no has dejado de lado la violencia que sufren. Esta es una realidad difícil de llevar a la pantalla sin cruzar el límite que separa la dureza realista del morbo, especialmente en escenas de violencia sexual como la presente en *De tu ventana a la mía* ¿Cuál ha sido tu enfoque para hablar de violencia desde el cine y por qué has elegido mostrarla de la forma en que lo has hecho?

Cualquier persona que esté en diálogo y acción con el mundo de hoy sabe lo presente que está la violencia. Elena Martín habla de ello en *Creatura*, de esa violencia sutil que te va construyendo, que todas hemos vivido. Yo la he sentido de niña, de adolescente... La analizas cuando eres más mayor y la vuelves a sentir, te sientes desprotegida en todos los aspectos: tú, tu cuerpo, tu persona.

La violencia contra las mujeres existe endémicamente y las cineastas, las narradoras, acabamos contándola porque la hemos vivido. Nuestro proceso creativo está ligado inherentemente a nuestra propia experiencia.

A la hora de decidir cómo representarla, creo que cada una toma las decisiones éticas y estéticas que le son propias. Para mí es muy importante el lenguaje, tanto el lenguaje de palabra como el lenguaje plástico, la construcción de la unidad semántica del plano. En esa unidad semántica, hacer una elección estética es para mí una cuestión filosófica, es un tratamiento de

las formas. Y en ese tratamiento de las formas, en la decisión sobre cuestiones como la representación de la violencia y el dolor —las más delicadas éticamente— hay para mí una decisión consciente de no espectacularizar, sin tampoco dejar de retratar sensorialmente la experiencia de la forma más intensa posible. Quizá con gestos más pequeños, pero todo lo tensos e intensos posibles.

El objetivo es conseguir esa tensión, esa intensidad, sin caer en el espectáculo y en la banalización. Es uno de los grandes riesgos cuando se rueda una escena de estas características y es necesario e interesantísimo mantener el debate en esos momentos tan delicados en los que están presentes todos los equipos.

En el caso de la violencia sexual, yo me enfado mucho viendo algunas producciones americanas en las que me doy cuenta de que hacen espectáculo del trauma y del acto para extraer lo dramático y lo emocional. De esta forma están banalizando lo que cuentan y dejan de lado todo el discurso de las consecuencias que esto tiene para las víctimas, por ejemplo.

Veo mucho en la representación de las violencias sexuales y de los abusos que se utilizan ambas como gancho, es lo que en el cine resulta intensamente emocional y por lo tanto lo que engancha. Sin embargo, falta el cuarto acto de la tragedia, el de la reflexión, el que los griegos usaban para preguntarse si podrían vivir con tanto dolor. Yo creo que el asunto es este, es lo que habría que contar y no se cuenta, el proceso posterior al hecho.

Me gustó mucho *Tár*, aunque fue muy controvertida, hablando del abuso hasta ese punto tan complejo. Había un cuarto acto de la película. No está del todo bien, pero está ese intento de decir que las cosas no acaban ahí.

En *La Novia*, por ejemplo, una película americana hubiera acabado cuando se matan. Y luego hacen un despliegue de desgracia, llanto y créditos. Pero hay 20 minutos más que son necesarios porque son éticos, ya no son emocionales, ya han muerto, ya no hay nada. Pero hay espacio para el llanto y decidir qué hacer con el dolor.

La ficción masiva se ha acostumbrado al sistema en tres actos americano y a acabar arriba, pero falta todo lo demás, faltan las consecuencias de la violencia y la reflexión sobre esta. Si no, no hemos terminado en la labor de narrar.

Ahora hemos rodado *Hildegart*, que tiene una contradicción muy fuerte y plantea un gran debate en muchos sentidos. Hablamos de dos mujeres feministas y de cómo desde el feminismo todo dogmatismo se vuelve violencia, a través de la madre en este caso. Es un tema que resulta todavía más complejo. Para mí no es justo que la historia de Hildegart y de su ma-

dre Aurora, con todo lo que hicieron y dijeron, quede totalmente tapada por el acontecimiento final. Y, al mismo tiempo, ese acontecimiento final es una metáfora del fascismo del momento desde el feminismo. No se puede matar a Hildegart Rodríguez Carballeira y Aurora Rodríguez Carballeira con la labor feminista que hicieron y sus textos, que hoy en día son de un feminismo muy preciso. Yo conocí a estos personajes por un hecho que puede acabar siendo amarillista: la madre mató a la hija. Este fue un acto fanático derivado de un proceso, e ilustrar ese proceso es superinteresante, iluminador.