

Celia, lo que dice: una conversación con la cineasta Celia Rico Clavellino



Por su capacidad para expresar grandes verdades, el largometraje Viaje al cuarto de una madre (2018) se reveló, con cuatro candidaturas (Actriz de Reparto, Actriz Protagonista, Dirección Novel y Montaje) como una de las películas más destacadas en la última edición de los Premios Goya. Detrás de este filme en torno al tema de la procreación, está la cineasta sevillana Celia Rico Clavellino, considerada como uno de los nuevos talentos del panorama cinematográfico nacional (Hopewell, “Celia Rico”). Con esta ópera prima de factura casi artesanal Rico Clavellino se reivindica como creadora al mismo tiempo que reflexiona sobre la maternidad y la

condición de ser hija desde un punto de vista intimista. En lugar de emular a otras representaciones de la maternidad en el cine español que indagan en los traumas, los conflictos y el ajuste de cuentas entre padres e hijos, Viaje al cuarto de una madre profundiza sobre aquello que no suele trascender a la pantalla: el sentimiento de desconcierto y pérdida de una madre (recientemente viuda) ante el nido vacío. Se trata efectivamente de un retrato de la maternidad tierno y sensible que demuestra la fortaleza de los lazos de apego maternofiliares y el enorme peso que estos asumen en el complejo proceso de construcción identitaria. De tal manera, como si de un bodegón doméstico se tratara, el filme refleja las trivialidades y pormenores de la vida cotidiana colocando cara a cara al espectador ante un dilema esencial: ¿Cómo vivir cuando se ama tanto?

Con la entrevista que pasamos a reproducir, realizada de manera presencial y virtual el 22 de julio de 2019 y editada con el fin de lograr una mayor eficacia comunicativa, invitamos a los lectores de Gynocine a reflexionar sobre la pregunta anterior a través de la singular mirada de esta cineasta. El título de la conversación, “Celia, lo que dice”, así como los distintos apartados en los que se estructura la entrevista (“Celia y el celuloide”, “Celia y su cámara”, “Celia y sus lecturas”, etc.) están inspirados en la obra de otra perspicaz creadora de historias, Elena Fortún, cuyo personaje de Celia comparte con Rico Clavellino, además del nombre, un espíritu curioso y emprendedor. Porque detrás de las historias pequeñas se esconden a menudo grandes revelaciones y, para quien la experimente, la de Viaje al cuarto de una madre devendrá por seguro en una aventura extraordinaria.

Celia Rico Clavellino (Sevilla, 1982-)

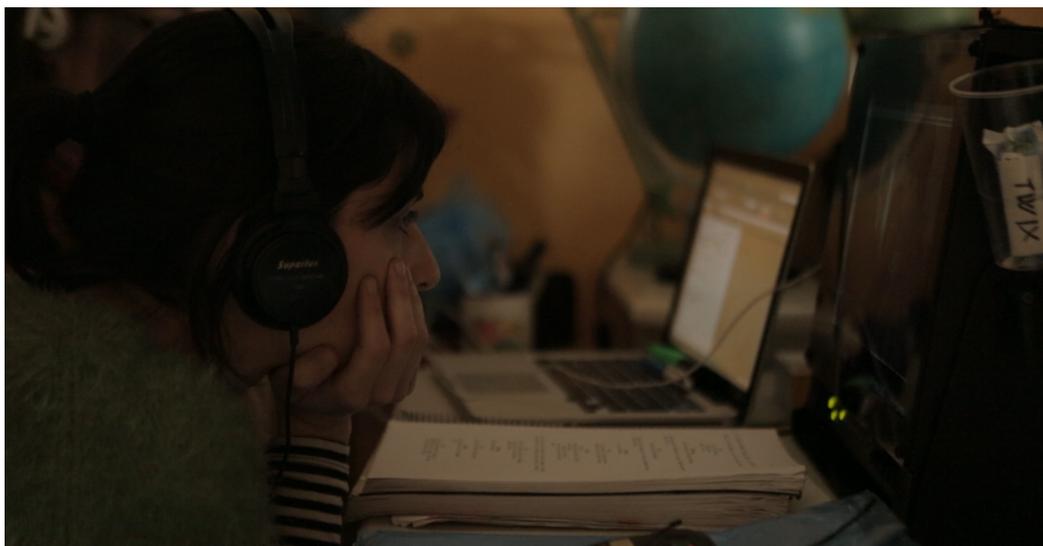
Celia Rico Clavellino nació en Sevilla en 1982, donde cursó la licenciatura en Comunicación Audiovisual (Universidad de Sevilla). Con apenas veinte años se trasladó a

Barcelona para realizar un grado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (Universidad de Barcelona), que posteriormente complementó con un posgrado en desarrollo de proyectos audiovisuales y estudios de doctorado (DEA) en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica (Universitat Pompeu Fabra).

Además de contar con una amplia formación, Rico Clavellino ha trabajado más de diez años como freelance para diversas productoras como Arcadia Motion Pictures u Oberon Cinematogràfica, asumiendo varios puestos de coordinación, desarrollo de proyectos y casting. Su carrera como guionista y directora arrancó en el 2012 con su celebrado cortometraje Luisa no está en casa, seleccionado para el Festival de Cine de Venecia, el Festival de Cine Europeo de Sevilla y el Festival de Cine de Málaga, y galardonado con el Premio Gaudí al mejor corto y el Premio del Col·legi de Directors de Catalunya. Su esperado debut en el largo, Viaje al cuarto de una madre (2018), llegó seis años después a partir de un guion propio desarrollado con el apoyo del prestigioso Script Station Lab de la Berlinale Talents. Desde su estreno, el filme ha recibido una cálida acogida tanto de público como de crítica llegando a cosechar numerosos éxitos nacionales (Premio San Jordi 2019 a la Mejor Ópera Prima, cuatro Nominaciones en la XXXIII edición de los Premios Goya y el Premio Feroz 2019 a la Mejor Interpretación Femenina) e internacionales (Nominación a la Mejor Ópera Prima en los Premios Platino 2019).

En la actualidad, Rico Clavellino compagina su labor como docente en la ESCAC y ECIB (Barcelona) con la preparación de su próximo proyecto creativo, la serie de animación infantil Mironins, que co-dirigirá próximamente. A esto hay que sumar su participación en el proyecto de pedagogía del cine “Cinema en Curs”, que colabora con varios centros de educación primaria y secundaria.

Celia y el celuloide



Arcadia Motion Pictures (Making of de *Viaje al cuarto de una madre*, 2018)

MARÍA GARCÍA PUENTE y ERIN K. HOGAN: En varios medios has destacado tu afinidad con el cine del director Yasujirō Ozu. ¿Qué te atrae del cine de Ozu y qué referentes del cine español informan tu trabajo? ¿Tienes alguna directora de cabecera?

CELIA RICO CLAVELLINO: Algo que me inspira mucho de las películas de Ozu es que en todas ellas (aparte de que son historias familiares, que a mí me interesan mucho) hay muy pocos elementos y están siempre muy bien hilvanados¹. Si no recuerdo mal, el realizador Pedro Costa comentó en una ocasión en una entrevista que Ozu demostró que se puede hacer cine con una mesa y dos personajes. Yo comparto totalmente esta idea de que es posible partir de algo así de sencillo, por eso cada vez que reviso las películas de Ozu me entran ganas de sentarme a escribir.

Si me preguntáis por la cinematografía nacional, es imposible no nombrar a Víctor Erice. El cine de Erice me parece fascinante, en sus películas están las imágenes más bellas y sugerentes que ha dado el cine en nuestro país. Sus películas son inagotables: al volver a verlas uno siempre puede encontrar nuevos recovecos y detalles en los que no había reparado.

Con respecto a vuestra segunda pregunta, lamentablemente, cuando yo estaba estudiando, el trabajo de las mujeres cineastas apenas se citaba en las aulas por lo que era muy difícil tener como referentes a directoras mujeres, y mucho menos españolas. Con el paso de los años, he ido descubriendo las películas de Chantal Akerman, Agnès Varda, Claire Denis o Lucrecia Martel, y todas ellas se han convertido en grandes referentes. A nivel nacional, creo que fue muy inspirador para muchas de nosotras comprobar que una directora tan joven como Mar Coll estrenaba su primera película *Tres días con la familia* (2009). Esto abrió el camino en Cataluña y España para que otras directoras jóvenes contaran historias personales y familiares. Hoy en día hay muchas cineastas coetáneas (algunas de ellas amigas) que para mí son muy importantes porque entre nosotras dialogamos y eso es enriquecedor: Carla Simón, Meritxell Colell, Pilar Palomero...

MGP y EKH: En el artículo “Generación Ágata”, publicado en *Fotogramas* en junio del 2017, se habla de la nueva hornada de directoras que ha surgido en los últimos años en España y entre las que figuran nombres como los de Elena Martín, Carla Simón, Nelly Reguera o Alba Cros, entre otros. ¿Te sientes identificada con esta generación?

CRC: A algunas de estas nuevas directoras las conocía antes de hacer *Viaje al cuarto de una madre* (2018) y con otras me he ido cruzando durante el proceso y a posteriori en festivales de cine. Aunque no tengo relación con todas, puedo decir que me siento identificada con ellas fundamentalmente en lo que se refiere a los procesos de hacer cine, un tema sobre el que hemos dialogado bastante. Creo que muchas de las cineastas de esta hornada de la que habláis han buscado su propia forma de trabajar, muchas veces por cuestiones prácticas (la falta de financiación) pero también por el deseo de indagar en otras formas más personales de acercarse a la práctica cinematográfica. En esto nos reconocemos y creo que es importante señalarlo, ya que no se trata solo de una búsqueda temática, también de una exploración sobre las formas de hacer cine. Además, muchas de estas directoras tienen algo en común: la mayoría se han iniciado con óperas primas sobre experiencias vividas, así que en todas ellas se respira un poso de verdad.

¹ Yasujirō Ozu (Tokio, 1903-1963) fue un renombrado director japonés, autor de clásicos del cine universal como *Había un padre* (1942), *Cuentos de Tokio* (1953) y *Otoño tardío* (1960). Por su uso recurrente de la cámara fija y su predilección por las historias mínimas, según Ira Jaffe, Ozu se puede considerar junto a Robert Bresson, Michelangelo Antonioni y Carl Theodor Dreyer, entre otros, como uno de los precursores del *slow cinema* (2).

MGP y EKH: De hecho, en tu interés por explorar las dinámicas familiares y la autorrealización femenina tus películas nos recuerdan a las de otras directoras como Mar Coll y Nely Reguera. En tu opinión, ¿cómo se compara tu cine con el de estas autoras?

CRC: Creo que son en realidad propuestas muy distintas que tienen algunos aspectos en común. Tanto el trabajo de Nely como el de Mar ponen en el centro a los personajes femeninos y muestran sus zonas de fortaleza y debilidad. En ese sentido me parece que ambas directoras profundizan en la esencia de ser mujer (sin necesidad de hacer un reclamo de la feminidad ni nada por estilo) desde la complejidad de sus personajes. En cuanto a mis películas, siento que yo escribo desde un lugar parecido, que me pregunto por las mismas cuestiones, pero en mi caso, he partido de la relación entre dos mujeres y en cómo una es reflejo de la otra y viceversa, así que pongo el foco en esa circulación.

MGP y EKH: Javier Ocaña en su crítica de *Viaje para El País* destaca la paradoja como marca de identidad de tu cine². ¿En qué consiste en tus propias palabras el sello Rico Clavellino?

CRC: Es siempre muy difícil hablar de lo que uno hace y tampoco tengo una obra tan extensa como para poder sacar conclusiones. Con todo, al reflexionar sobre mis trabajos anteriores me doy cuenta de que hay algo que tiene que ver con la paradoja y la contradicción que me interesa mucho. Para mí este impulso es inherente al ser humano y está muy presente en los temas que he abordado (porque, si lo pensáis, el amor es profundamente contradictorio). En mis películas intento hacer visible la contradicción humana desde lo cotidiano, en cómo muchas veces avanzamos hacia un lugar que no queremos y luego retrocedemos y damos un paso hacia otro que está más conectado con el deseo. Esa dualidad entre lo que queremos y lo que hacemos, y la fractura que se produce entre medias me interesa enormemente y es así como concibo a los personajes de mis historias. Así, el conflicto de *Viaje* gira en torno a los sentimientos contradictorios con los que lidian Leonor (Anna Castillo) y Estrella (Lola Dueñas). Mientras la primera se encuentra dividida entre sus fuertes deseos de independizarse y la responsabilidad que siente por quedarse en el hogar familiar con su madre, esta última vacila entre si retener a su hija a su lado o dejarla marchar. En mi opinión, la relación con el otro se forja justo en esas contradicciones; o dicho de otro modo, la contradicción no existe si uno deja de negociar y relacionarse con el otro. Los dos trabajos que he realizado hasta ahora exploran en mayor o menor medida esta dinámica.

MGP y EKH: En lo formal, el minimalismo de tu obra deja translucir una fuerte impronta del cine contemplativo, que se conecta con lo que el influyente crítico francés Michel Cimen denomina “slowless in cinema”³. ¿Cómo piensas que ha influido esta tendencia en tu mirada como cineasta?

² En su reseña, Javier Ocaña explica la contradicción que caracteriza a la película de Rico en términos cromáticos: “luminosa en su interior, su exterior formal es entre gris y marrón” (“Épica”).

³ Matthew Flanagan comenta en relación a este concepto que se trata de un cine caracterizado por el uso de “(often extremely) long takes, de-centered and understated

CRC: A mí me ha fascinado siempre el cine poco dialogado en el que los cineastas intentan mostrar y hacer visible aquello de lo que no se puede hablar, lo que pasa por dentro, y en cierta medida este posicionamiento estético se traslada también a mi trabajo. Hago un cine pausado donde la observación es parte de la apuesta, pero en mi caso este interés se debe más a una inclinación personal, a una cierta visión del mundo, que a la influencia de un tipo de cine en particular. Para mí este acercamiento implica una forma de resistencia. El filósofo Josep María Esquirol tiene un libro, *La resistencia íntima: Ensayo de una filosofía de la proximidad* (2015), donde reivindica la necesidad de parar y poner atención a los cuidados, a lo que ocurre dentro del hogar y a lo que compartimos⁴. Yo considero que es crucial que nos detengamos en estos gestos porque a menudo no les damos el valor que se merecen sin darnos cuenta de que en realidad sin estas acciones, sin esas pausas, es imposible vivir.

A pesar de todo, creo que sería más preciso decir que mi propuesta está a medio camino entre dos cines. Mi película evidencia un claro enfoque observacional, pero sin renunciar a una narrativa; en otras palabras, intento conjugar siempre ambas vertientes: plasmar el trayecto de un personaje, su recorrido vital, pero desde una mirada reposada que no ha de ser esclava de esa narración. Tengo la impresión de que en cierto cine observacional la emoción no necesariamente se desprende de los vaivenes biográficos de un personaje sino de una apuesta estética, de una conceptualización de la misma. *Viaje* es una película que indaga en las relaciones maternofiliares partiendo de mis propias experiencias personales, así que, en mi caso, la vivencia siempre está por encima de la conceptualización. Por ello, aunque reflexioné mucho en el proceso de escritura y planificación, al final me doy cuenta de que en realidad lo que estaba haciendo era abriéndome en canal para dejarme llevar por mis emociones. El resultado es un filme pausado que presenta una historia pequeña y cotidiana con una fuerte carga emocional.

MGP y EKH: **En una ocasión llegaste a comentar que tu largometraje nació a partir de una sensación muy física, la de estar sentado alrededor de una mesa camilla. ¿Podrías elaborar esta idea un poco más? ¿Qué sensaciones esperabas transmitir a los espectadores con tu película y cómo pretendías lograrlo?**

CRC: Esa sensación física está asociada a un recuerdo de infancia: el confort que sentimos al sentarnos en torno a la mesa camilla, que es tan calentita que uno se podría pasar las horas tumbado allí mientras la vida transcurre en el exterior. Me parecía que esa sensación física tenía mucho que ver con la maternidad y con lo que significa ser hija, ya que de alguna manera esa mesa camilla se podría ver como una extensión del vientre materno, que es en realidad la primera casa que habitamos y abandonamos en nuestras vidas. Este recuerdo infantil es para mí una imagen muy poderosa de lo que significa la maternidad.

En la película quería hacer aflorar esa sensación física a través de la temperatura, lo cual supuso un gran reto puesto que el cine puede evocar indudablemente muchos sentimientos pero difícilmente llegar a transmitirnos calidez o frialdad. Además, regresando a la idea de la

modes of storytelling and a pronounced emphasis on quietude and the everyday” (“Towards”).

⁴ El ensayo de Esquirol fue galardonado con el Premio Nacional de Ensayo en 2016, concedido por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

contradicción de la que os hablaba, intenté romper con las expectativas de los espectadores con respecto a la temperatura. Quería mostrar cómo muchas veces los espacios cálidos, cuando lo son demasiado, nos pueden llegar a abrasar mientras que, por el contrario, los ambientes fríos y apartados se pueden convertir en lugares donde, para nuestra sorpresa, nos encontramos a nosotros mismos y conectamos con las personas más cercanas ya que la distancia nos ayuda a regresar al hogar⁵. Me interesaba mucho este juego de lejanías y cercanías basado en el contraste térmico y, para ello, nos planteamos recrear una atmósfera hogareña de confinamiento que le infundiera al espectador el deseo de querer salir de ese espacio. Esto lo logramos cuidando mucho la iluminación, utilizando una gama de colores muy monocromática, y, en definitiva, realizando un minucioso trabajo sobre el tedio de lo cotidiano.

Algunos espectadores me han comentado que durante el visionado ha habido momentos en los que han sentido claustrofobia, pero que a la vez tenían ganas de continuar conociendo a las protagonistas, y estoy contenta de que fuera así. También alguien me dijo que se había dado cuenta de que en toda la película no se incluía ni un solo plano en el que se viera el cielo. La verdad es que no había caído en este detalle y me pareció curiosa la reflexión. Aunque la propuesta visual sea así, no obstante, yo siempre me he imaginado un horizonte en la evolución de los personajes; un horizonte que en su caso quizás llega después del desenlace, una vez que la puerta del hogar se pueda abrir sin tanto peso.

Celia y su cámara



Arcadia Motion Pictures (Making of de *Viaje al cuarto de una madre*, 2018)

MGP y EKH: Tenemos entendido que tu último proyecto se rodó íntegramente en tu pueblo, Constantina (Sevilla), y para la preparación del mismo contacte con la valiosa colaboración de vecinos y familiares. ¿Qué hay de autobiográfico en tu película?

⁵ Esta contradicción se acentúa aún más por el hecho de que, como apunta Rico, todo el mundo imagina el sur como una zona alegre y cálida, que poco tiene que ver con la atmósfera invernal y monótona que estila el pueblo de Leonor y Estrella.

CRC: Lo más autobiográfico de *Viaje* es la presencia del universo de la costura. Mi madre es costurera, y en el filme reflexiono sobre su profesión desde distintos ángulos. Para empezar, reflexiono sobre la costura desde el prisma de la maternidad. Para mí el coser, vestir y que te vistan es indisoluble de la maternidad ya que representa la manera que tiene mi madre de protegerme: cubrirme con sus ropas. Aunque yo esto lo siento como algo muy personal y autobiográfico, en realidad tiene una dimensión universal. De hecho, en español existe una expresión popular con la que todos nos podemos identificar que refleja claramente esta idea: “uno se hace mayor cuando sale de las faldas de una madre”. En mi caso particular (y en el de Leonor en la película), este dicho no es una simple metáfora sino que adquiere un sentido literal, cobra, por así decirlo, entidad real. Al igual que hice yo, la protagonista ha de salir de debajo de las faldas de la mesa camilla y de las de su madre para conquistar su independencia.

En segundo lugar, hay otro aspecto autobiográfico que tiene que ver con la costura como acto de creación, y con cómo las verdaderas vocaciones nos pueden salvar de momentos de fragilidad, o incluso de la depresión, como le ocurre a Estrella. A día de hoy mi madre ya se ha jubilado pero me doy cuenta de que no para de coser, sobre todo cuando se siente aburrada, casada o más triste (como nos pasa a todos). Entonces se activa y se anima cogiendo la máquina de coser para hacer ropa. Me parece muy bonito cómo lo artesanal y creativo, donde caben actividades tan dispares como escribir una novela o darle forma a una tela, nos pueden devolver a la vida. Esto es algo muy autobiográfico que estoy descubriendo especialmente estos días en los que he vuelto a escribir.

Y, por supuesto, en la película está también la experiencia de vivir lejos de casa y de descubrir que la relación con los padres se ha convertido en una relación basada en el teléfono (que en mi caso empezó con el fijo y se acabó convirtiendo en una conversación de WhatsApp). El teléfono se ha vuelto, por así decirlo, en el nuevo cordón umbilical que nos conecta con nuestros seres queridos. Esto me ha ocurrido a mí pero pertenece a la realidad de casi todos, creo que esta relación con las nuevas tecnologías es lo más universal que refleja la película.

MGP y EKH: Una de las peculiaridades de tu filmografía es tu apuesta por historias protagonizadas por madres y mujeres maduras, tal y como demuestra el elenco actoral de *Luisa no está en casa* (2012), *Diaris filmats* (2014) y *Viaje*. ¿Qué te atrae de este tipo de personajes tan poco representados en el cine comercial?

CRC: Sinceramente, no es algo que haya sido buscado, simplemente ha surgido así. Yo vengo de una familia con muchas mujeres y siento la necesidad de retratar lo que me rodea. Mi interés por estos personajes femeninos se debe precisamente a que están poco representados en el cine. De hecho, me ha pasado que en algunas proyecciones a las que he acudido algunas mujeres maduras (mayores de 50) se han acercado a darme las gracias por crear personajes en los que se veían reflejadas. Cuando esto me ocurre, me da la impresión de que no es tanto por mérito de mi trabajo sino por la escasez de filmes en los que se les dé visibilidad a este colectivo. Es entonces cuando me doy cuenta de lo importante que es que les hagamos un hueco en la pantalla a estos personajes. El taller que realicé para *Diaris filmados*, en el que trabajé con un grupo de mujeres mayores (algunas de ellas viudas), me permitió descubrir la enorme soledad que sufren estas mujeres a partir de una cierta edad y lo difícil que les resulta poder reconectarse con sus propios deseos después de haberlos relegado toda una vida a un segundo plano por haberse dedicado a cuidar de los demás. ¡Todas ellas tenían tanto que contar y tantos deseos escondidos que

rescatar! Me gusta pensar que algo de esas voces y rostros haya quedado de alguna manera en la película.

MGP y EKH: Nos gustaría que nos hablaras un poco más sobre la maternidad, dado que es un tema prominente en tu cinematografía. ¿Qué significa para ti la maternidad? ¿Te sientes “madre” de tus películas?

CRC: A pesar de que no soy madre, la maternidad, con la edad que tengo, ocupa una parte central de mi vida porque, en primer lugar, todas mis amigas están empezando a tener hijos y, aunque yo no me lo planteo ahora mismo, la pregunta de la maternidad aparece inevitablemente. Creo que las mujeres estamos atravesadas por este tema, que es extremadamente complejo, y nos es imposible obviar, especialmente aquellas de nosotras que no somos madres y no contamos con referentes donde mirarnos.

Por todo ello y dada mi situación personal, concibo la maternidad en vínculo estrecho con la condición de ser hija; o lo que es lo mismo, solo puedo pensar en la maternidad desde mi mirada de hija. A menudo se habla de las madres pero no tanto de las hijas, tal vez porque muchas de ellas acaban reemplazando a sus progenitoras en la madurez, pero yo me pregunto: ¿qué pasa con aquellas hijas que nunca llegan a asumir el papel de madres? Estoy convencida de que en el futuro próximo vamos a reflexionar cada vez más como sociedad sobre el significado de ser hija y sus implicaciones.

Otro aspecto que aparece retratado en la película y sobre el que me gustaría llamar la atención es el enorme peso que tiene del rol de la maternidad en la vida de las mujeres. Este peso es como una herencia que durante siglos ha recaído exclusivamente sobre las mujeres (y que por fin empieza a compartirse con los hombres).

Yo siento que mis “criaturas” son mis películas y quizás vaya a ser así siempre. Curiosamente, mi hermana está ahora embarazada del que será su segundo hijo y me doy cuenta de que la atención de la familia está concentrada, por un lado, en sus hijos y, por otro, en mi trabajo. Nuestras situaciones son obviamente muy diferentes pero guardan algunas similitudes. De la misma manera que mis padres desean que los niños de mi hermana estén fuertes y sanos, sienten orgullo y ganas de que mis películas tengan éxito. En relación a este tema, hay un libro muy bonito, *Maternidad y creación* (2007), que me parece muy inspirador. Se trata de una recopilación de textos de varias autoras en los que se reflexiona sobre cómo escribir cuando se es madre. Porque, aunque no lo parezca, ambas experiencias (la de crear y procrear) están íntimamente relacionadas: uno puede dar vida a una obra así como concibe y da a luz a sus hijos. En mi caso, me gusta considerar mis películas como creaciones a las que doy vida.

MGP y EKH: Carlos Vermut en *Quién te cantará* (2018), una de las películas más aclamadas por la crítica el pasado año, ofrece una mirada de la maternidad diametralmente opuesta a la que planteas en *Viaje*. ¿Piensas que este tema ha sido históricamente tratado de manera diferente por hombres y mujeres en el cine español?

CRC: No querría sonar demasiado asertiva, pero he observado que en muchas películas, tanto contemporáneas como clásicas, a menudo se explora la maternidad desde un enfoque que incide en el conflicto con la madre y todo lo que ello conlleva: los traumas psicológicos, los sentimientos de culpa, el ajuste de cuentas, etc. No sé si este hecho se puede atribuir o no a la presencia de una supuesta mirada masculina tras la cámara; sinceramente, lo desconozco. Sin

embargo, estoy convencida de que, a diferencia de la de los hombres, la relación de las mujeres y sus madres, empieza a transformarse al alcanzar la madurez, cuando las hijas comenzamos a ser madres o estamos en edad de serlo. En esta nueva etapa de nuestras vidas las mujeres empezamos a percibir a nuestras madres de otro modo, somos más benevolentes con ellas y hasta las comprendemos mejor puesto que reconocemos en nosotras las mismas actitudes y comportamientos de ellas que anteriormente rechazábamos y que ahora repetimos inconscientemente. Es en esa iteración cuando nos damos cuenta de que, a fin de cuentas, no nos separaban tantas cosas sino que, en definitiva, somos mucho más similares de lo que imaginábamos. De ahí que en la madurez las mujeres no vivamos la relación con nuestras madres como un ajuste de cuentas sino como una experiencia de identificación o casi mímesis. Este descubrimiento es muy poderoso y terrorífico al mismo tiempo, y estoy segura de que el psicoanálisis ha aportado mucho a esta cuestión.

Por supuesto, con esto no quiero decir que los hombres no entiendan a sus madres, ni mucho menos, o que desaparezcan los conflictos entre madres e hijas. Los roces indudablemente permanecen pero son choques derivados precisamente del amor. A partir de un cierto momento, el grueso de los conflictos que regían las relaciones con nuestras madres (los propios de la adolescencia, las frustraciones personales por no convertirnos en lo que se esperaba de nosotras, o las de nuestras madres porque no hemos seguido sus pasos...) se van suavizando poco a poco hasta acabar disipándose. Entonces permanece únicamente el conflicto de verdad, el del amor: cómo vivir una vida cuando se ama tanto a personas que a veces no están cerca de nosotros, que no nos escuchan o a quienes les ocurren cosas que no deseamos.

MGP y EKH: El performance de la maternidad está fuertemente ligado al contexto cultural. En *Viaje*, por ejemplo, Estrella encarna una manera muy española de entender y ejercer este papel. La película ha sido ya proyectada en varios festivales internacionales. ¿Acertó Federico Marín Bellón cuando afirmó en el *ABC* que esta historia es “trasladable a cualquier época y lugar”? ¿Nos puedes comentar cómo ha sido recibido tu retrato de la maternidad en otros países?

CRC: Con toda modestia, pienso que Marín Bellón acertó en su apreciación. Nunca pensé que la película fuera a viajar a tantos sitios, pero así ha sido y en las distintas proyecciones a las que he asistido en países tan dispares como EE.UU., Corea, o varias ciudades en Latinoamérica y Europa he comprobado que las madres son madres y los hijos son hijos dondequiera que uno vaya. En todos los casos he sentido que los espectadores se han reconocido en los gestos maternos de Estrella para con Leonor, aunque por supuesto estos varíen dependiendo del contexto cultural: en vez de sentarse en torno a una mesa camilla, en otras culturas lo harán en otros espacios y, en lugar de jamón, les enviarán otros alimentos a sus hijos. Descubrir lo universal que es la película, a pesar de sus particularidades, es una de las cosas más bonitas de toda la experiencia de haberla hecho.

Es muy posible que en otros países las madres no sean tan protectoras como en España, donde sienten que tienen el derecho de opinar sobre cualquier decisión que toman sus hijos⁶. Sin

⁶ Es posible que la falta de familiaridad con el contexto cultural español esté detrás de la desigual recepción crítica que tuvo la cinta en los EE.UU. Así, mientras que John Hopewell (*Variety*) loa a la directora por su sensible retrato de las relaciones maternofiliares (“San Sebastian”), Jonathan Holland (*Hollywood Reporter*) no logra empatizar con el personaje de la madre, a quien llega incluso a tachar de tirana.

embargo, creo que, independientemente del grado de control que ejerzan las madres sobre sus hijos, los públicos de otras culturas conectan con la película por las emociones universales que comunica. Todos tenemos o hemos tenido una madre y nos identificamos con ese sentimiento de amor incondicional, al igual que podemos también comprender el inmenso duelo que se siente por pérdida de un padre, aún cuando en culturas distintas ese duelo se viva de forma diferente.

MGP y EKH: Las mujeres de tus películas se amparan y cuidan mutuamente. Por ejemplo, es gracias al impulso de una vecina (María Alfonsa Rosso) que la protagonista de *Luisa no está en casa* (Asunción Balaguer) decide por fin abandonar la prisión en la que se había convertido su hogar, del mismo modo que Leonor en *Viaje* solo se atreve a seguir los pasos de su amiga en Londres cuando cuenta con la bendición y apoyo de su madre. ¿Por qué es importante para ti trasladar a la pantalla historias de solidaridad femenina?

CRC: Mi interés en el tema de la solidaridad probablemente se deba en parte a la experiencia de *Diaris Filmats* que os comentaba antes, donde descubrí esas historias de soledad tan potentes, y también por el hecho de venir de un pueblo. Cuando me trasladé a Barcelona, donde llevo ya viviendo varios años, me di cuenta de lo distinta que es la vida en los pueblos. En mi pueblo todos los vecinos se conocen y puedes contar con ellos para cualquier cosa: desde que te den un par de huevos de casa a que te recojan un paquete. Es un entorno muy solidario en el que las personas son muy generosas y están fuertemente conectadas entre sí.

Personalmente, creo que podemos hacernos la vida más fácil los unos a los otros si nos tendemos lazos mutuamente, de ahí que en mis películas coloque a mis protagonistas en situaciones complejas de las que salen adelante gracias al sostén y cuidados de las mujeres que las rodean. En realidad, lo que me lleva a escribir estas historias de solidaridad femenina es simplemente un deseo de hacerles la vida más sencilla a las mujeres.

MGP y EKH: ¿Dirías que tus películas responden a una motivación social? En otras palabras, ¿hasta qué punto te consideras una cineasta políticamente comprometida?

CRC: Mi intención no era la de hacer cine social ni políticamente comprometido, pero inevitablemente uno no deja de ser uno mismo cuando escribe o realiza cualquier otra actividad. En mi caso, tengo muy arraigada mi propia identidad, la cual se traduce en un diálogo interior del que no puedo aislarme y que en ocasiones me puede generar conflictos. En *Viaje*, sin ir más lejos, me he dado cuenta de que planteo de manera inconsciente mi posicionamiento político sobre ciertas cuestiones sociales de relevancia para mí. En realidad son solo pequeños gestos que de manera velada dejan entrever una reivindicación política. Por ejemplo, hay un momento en el que las protagonistas discuten sobre el precio de unas clases de inglés a las que quiere asistir Leonor y sobre lo que estas supondrían a la economía familiar. Esta conversación está en el guion porque pienso que escasean los filmes en los que se hable abiertamente de la gestión del dinero en el ámbito doméstico y me parece que es algo importante. Otra escena similar es cuando la madre tiene que hacerse pasar por su difunto marido para conseguir un teléfono móvil. Este es un momento a priori cómico que nos deja un regusto amargo ya que de repente nos damos cuenta de que tanto las facturas del hogar como las cuentas bancarias suelen estar siempre a nombre de los hombres, de modo que el mero hecho de ser mujer puede suponer un inconveniente para muchas mujeres a la hora de lograr según que cosas. La película está salpicada de anécdotas como estas que, sin hacer ningún alegato político, nos invitan a adoptar una mirada crítica sobre la realidad.

Agnès Varda, a quien admiro profundamente, decía que ella se situaba siempre del lado de las mujeres y de la clase trabajadora. Yo considero que este posicionamiento político, el cual comparto, se puede plasmar en el cine de un modo sutil: a través de qué historias se decide contar, quiénes las protagonizan y cómo son sus casas. Me da mucha rabia cuando en las películas las localizaciones no se corresponden con los contextos. Es más, pienso que la elección de un casa humilde como localización implica ya una decisión política, puesto que rodar en espacios reducidos y estrechos entraña muchas dificultades técnicas. En *Viaje* preferí renunciar a tener más tiros de cámara con tal de mostrar las cosas tal y como son, en lugar de disfrazarlas. Además, soy consciente de que la realidad tiene muchas caras y aristas por lo que me preocupé mucho de evitar reproducir el discurso tan trillado sobre las limitadas posibilidades que tiene una persona joven de labrarse su futuro en un pueblo y los oficios que puede ejercer (a menudo los oficios de sus padres, trabajos tradicionales que a muchos les vinieron dados). Yo intenté adoptar una mirada más compleja y matizada en torno a este tema para que no pareciera que los hijos rechazan sin más los trabajos de sus progenitores porque aspiran a algo más. En su lugar, intenté reivindicar estas profesiones tradicionales poniendo en valor la creatividad que comportan. A pesar de ser una sencilla costurera de pueblo, Estrella tiene mucho más desarrollada su faceta creativa que su hija, quien se muda a una gran urbe como es Londres y, sin embargo, no parece tener una vocación clara en la vida. Quise darle una vuelta a la situación porque siento que en las ciudades existe a menudo una mirada snob sobre cómo es la vida en los pueblos. Se tiende a pensar que allí es todo mejor y no tiene por qué ser así.

Celia y su Viaje



Arcadia Motion Pictures (*Viaje al cuarto de una madre*, 2018)

MGP y EKH: ¿Cómo fue tu salto del cortometraje al largometraje? ¿A qué retos tuviste que enfrentarte en el proceso y qué lecciones aprendiste?

CRC: Después del cortometraje, empecé a escribir historias de uno o dos personajes en interiores, pensando en rodar quizás algún corto o una serie de cortos, y de todas esas ideas al final rescaté solo una, la que se acabó convirtiendo en la película. El proceso creativo fue, por

tanto, muy natural ya que en realidad partía de los mismos elementos que había trabajado en *Luisa no está en casa* (la casa, la división de roles de género...) aunque, por supuesto, me enfrentaba al reto de mantener la atención del espectador en 120 páginas, lo equivalente a hora y media de metraje, con una trama tan pequeña y desnuda. Pienso que esta apuesta por la simplicidad, a priori arriesgada, me benefició enormemente a la hora de presentar el guion a los productores ya que estos pudieron ver una clara continuidad entre la película y mis trabajos anteriores que le aportó credibilidad al proyecto y a mi capacidad de sacarlo adelante. Como era de esperar, la cuestión financiera tuvo sus plazos y sus pausas. En mi caso, creo que la clave estuvo en no vivir la espera con demasiada angustia y tener la paciencia y el convencimiento de que la película la íbamos a hacer fuese como fuese.

Ya por lo que respecta al rodaje, el mayor desafío para mí fue sin duda el de abordar el trabajo de dirección de actores, debido a que era una tarea en la que lamentablemente contaba con muy poca experiencia previa y para la que en realidad uno no puede practicar hasta que está inmerso en ella. Además, tratándose de una historia tan mínima como es la de esta madre y esta hija, era muy consciente de que el éxito de la cinta dependería en gran medida de la calidad de la interpretación de las actrices y de la química que surgiera entre ambas. Por ello, me esforcé mucho en realizar un trabajo exhaustivo con ellas con el fin de dar con el tono apropiado para cada escena.

MGP y EKH: El casting de *Viaje* y, en particular, las elecciones de Lola Dueñas para el papel de Estrella o de Pedro Casablanc para interpretar a Miguel, podrían parecer sorprendentes e incluso arriesgadas. ¿De dónde surgió la idea? ¿Piensas que te ayudó en tu toma de decisiones tu experiencia pasada como ayudante de casting para *Blancanieves* (2012) de Pablo Berger?

CRC: Como ayudante de casting para *Blancanieves*, tuvimos que ver a muchas niñas hasta dar con la actriz protagonista. Fue una buena experiencia en la que aprendí a distinguir, con las dificultades que conlleva una tarea tan complicada, la calidad innata de una persona para transmitir emociones. En lo relativo a *Viaje*, no obstante, el proceso de selección de casting tuvo poco que ver con el de *Blancanieves*. Para empezar, partíamos de un grupo mucho más reducido de candidatas para interpretar los papeles protagonistas puesto que buscábamos a dos actrices que ya tuvieran una cierta trayectoria en la industria. A esto se ha de sumar el hecho de que no estaba sola sino que pude contar para la tarea con la ayuda de Rosa Estévez, una fantástica directora de casting que me facilitó mucho las cosas. Las razones por las que al final nos decantamos por Lola Dueñas y Anna Castillo para encarnar los personajes de Estrella y Leonor fueron su frescura y naturalidad. Es increíble cómo ambas pueden pronunciar la frase más estrambótica posible y lograr que no suene extraña. Además, las dos tienen una presencia muy fuerte y dulce a la vez que me parecía que podía ampliar considerablemente el rango de matices en sus interpretaciones.

MGP y EKH: Uno de los elementos en común que comparten tus trabajos es tu afán por retratar el tedio de la vida cotidiana, enfocándote en las labores domésticas y sus objetos. ¿Qué destacarías sobre tu exploración de este tema?

CRC: Es un tema que al no prestarse a grandes épicas ni giros narrativos suele aparecer muy poco retratado en el cine, a pesar de que representa una gran parte de nuestro día a día. Si nos

paráramos a pensar cuánto tiempo nos pasamos poniendo lavadoras, preparando la comida o limpiando la casa nos sorprenderíamos del relevante papel que juega la carga de lo cotidiano en nuestras vidas. En mis historias simplemente doto a este universo del protagonismo que creo que merece.

Por otra parte, uno de los aspectos que más me atraen de la cotidianidad es su enorme potencial sonoro. Cuando pienso en cómo filmar lo cotidiano, me vienen inevitablemente a la cabeza infinidad de sonidos: el roce de unas tijeras al cortar una tela, el ruido rítmico de la máquina de coser, el sonido de la exprimidora de zumos, el de una olla exprés o el de una llave abriendo una puerta, en el caso de *Luisa no está en casa*. Estas imágenes sonoras tan familiares y evocadoras me parecen un lugar muy estimulante desde el que narrar.

MGP y EKH: Tanto en *Luisa no está en casa* como en *Viaje* cuidas al extremo la puesta en escena, en la que priman la sobriedad y el naturalismo. Si el paisaje es uno de los escenarios predilectos del *slow cinema*, tus películas semejan más bien bodegones domésticos. ¿Qué relevancia les atribuyes a los objetos en tus películas?

CRC: Curiosamente, mi trabajo de tesina en el doctorado versó sobre los motivos de la naturaleza muerta y de la ruina⁷. Más concretamente, me propuse explorar cómo los objetos cotidianos se convierten en testigos de nuestra vida ya que son aquello que permanece en nuestra ausencia. Eso lo conecté con la idea del devenir del tiempo y su remanente, la ruina.

Siempre me ha interesado mucho este tema, tal vez debido a mi inclinación por escribir desde una mirada nostálgica, enfocada en la vida que pasa, que los objetos me ayudan a articular. Estos elementos se revelan también útiles para construir el tipo de historias que me gustan, las narraciones mínimas, en las que los personajes se encuentran inmersos en derivas emocionales que nos les permiten avanzar. A través de la repetición, el espectador puede encontrar variaciones en cómo interactúan los personajes con el paisaje doméstico y así percatarse de su evolución vital. Por ejemplo, en el largometraje, el elemento de la cafetera alude indirectamente a la ausencia del padre (que, de estar vivo, la podría abrir) y al mismo tiempo me posibilita situar a la madre y la hija en escenarios análogos en los que cada una reacciona de un modo distinto. En otras palabras, los objetos se van resignificando con el uso y los desusos y eso me ayuda a construir un universo y unas vidas, de ahí que le preste tanta atención a este aspecto de la puesta en escena en mis películas.

MGP y EKH: Tan o más significativos incluso que los objetos físicos son los vacíos que ponen de relieve tus películas. En tu cortometraje la idea de la ausencia se patentiza en el mismo título, *Luisa no está en casa*, mientras que *Viaje* está plagado de sugerentes elipsis narrativas (por ejemplo, en relación a la muerte del padre o lo que los personajes miran en la televisión). ¿Podrías explicar el porqué de estas omisiones?

CRC: Las omisiones se deben a mi voluntad de apostar por la austeridad para quedarme con lo mínimo e imprescindible. En el proceso de escritura y puesta en escena de mis películas armo,

⁷ Para más información, véase *El cine entre la inmediatez y la memoria: los motivos de la naturaleza muerta y la ruina a partir de Still Life (2006) de Jia Zhang Ke (2009) de Celia Rico Clavellino.*

por así decirlo, un armazón a partir de un conjunto de cimientos que a posteriori voy eliminando poco a poco hasta quedarme con solo un par, los más frágiles, que son los que lo soportan todo.

Las elipsis se pueden explorar cinematográficamente de muchas maneras pero en mi cine se relacionan fundamentalmente con la ausencia y tienen que ver con una visión casi espacial y coreográfica de los personajes en relación a los espacios que ocupan y desocupan. En el desenlace del corto, cuando Luisa se niega a abrirle la puerta de la casa a Esteban (Fernando Guillén), está en realidad reapropiándose de ese espacio, reclamándolo como propio, ya que a pesar de compartirlo durante años con su marido, no sentía que le pertenecía. Asimismo, en *Viaje* la ausencia de Leonor impulsa a su madre a volver a mirarse a sí misma y posicionarse una vez más en el centro de su vida.

En cierto sentido, me imagino el juego de presencias y ausencias de mis personajes como un baile y, de hecho, en una primera versión del guión del largo había escrito una escena en la que Estrella se arrancaba a bailar sola en su apartamento. Esta idea se quedó finalmente en un gesto, un simple pasito de baile cuando regresa a casa de ver el ensayo que, aunque pequeño, logra transmitir el renovado deseo de vivir que experimenta el personaje. Y es que leí en alguna parte que el baile nos conecta de un modo íntimo con nuestros deseos más atávicos y me parece una idea fascinante.

MGP y EKH: También, nos llama mucho la atención la relevancia que le otorgas en *Viaje* a dos de los espacios liminales de la casa: el pasillo y el rellano. ¿Qué te interesa de estos espacios y que piensas que aportan al desarrollo de la acción?

CRC: Cuando estaba escribiendo el guion, me imaginaba siempre el pasillo como una tierra de nadie, una especie de zona fronteriza entre el mundo de la madre y de la hija donde se cruzan ambas miradas. El pasillo es un espacio liminal ambivalente ya en él uno puede coincidir con las personas cercanas o pasar por él para esconderse en una habitación. Me fascina cómo cada uno de nosotros ocultamos nuestros sentimientos y secretos dentro de esos rincones, que son como nuestros recovecos interiores. Al conceptualizar el pasillo de este modo, me obsesioné mucho con que la localización de la película fuera en un piso con las habitaciones enfrentadas y que las puertas estuvieran colocadas de tal manera que desde una estancia se pudiera ver la otra y viceversa. En la práctica, esto no nos resultó para nada sencillo ya que las casas no se diseñan así en la actualidad; los arquitectos tienden a situar las puertas de manera que no coincidan para así conceder a sus habitantes algo de intimidad. Igualmente, era fundamental para mí que desde ese espacio fronterizo del pasillo se vislumbrara la puerta de salida, el umbral definitivo que deben cruzar los personajes.

Celia y sus lecturas



Arcadia Motion Pictures (*Viaje al cuarto de una madre*, 2018)

MGP y EKH: Junto con Gloria Rico publicaste en 2017 un álbum ilustrado, *Celia se aburre* (Premio Boolino Álbum Ilustrado). ¿Puedes comentarnos algo sobre esta publicación?

CRC: Empecé componiendo unos versos con la intención de publicar un cuento para niños y la idea se materializó cuando se me ocurrió que mi hermana, que estudió Bellas Artes, lo ilustrara. A mí me encanta cómo dibuja ella y este proyecto le permitió desarrollar más su faceta artística. Curiosamente, se pueden trazar algunos paralelos entre la historia y el largometraje ya que esta se nutre también de algunos de mis recuerdos de infancia: cuando las tardes nos parecían eternas y el aburrimiento terminaba convirtiéndose en un estímulo para dar rienda suelta a nuestra creatividad. Me apetecía poner en valor esos momentos de tedio y al mismo tiempo hacer un pequeño elogio de la naturaleza a través de actividades sencillas como la de salir a pasear y recoger las hojas de los árboles.

MGP y EKH: En tu faceta como narradora de historias te nutres de una multiplicidad de fuentes. En *Viaje*, sin ir más lejos, percibimos un cierto trasfondo mítico. El personaje de Estrella, una viuda que se autoencierra en el hogar dedicada a la costura, se vincula con un arquetipo femenino de gran calado, el de la Penélope de Homero, que espera en la *Odisea* el retorno de su esposo mientras teje y desteje pacientemente su labor. ¿Es esta una conexión intertextual inconsciente o buscada?

CRC: No fue una conexión para nada buscada y todavía me resulta ajena porque, como he dicho, *Viaje* es un proyecto muy personal. En realidad, la conceptualización del filme no partió de manera consciente de ningún referente cultural si bien a posteriori reconozco que me he sentido reflejada en la obra de algunos artistas, como Louise Bourgeois⁸. Y es que en el caso de

⁸ En otro momento de la entrevista, Rico declara que para la preparación del papel de Estrella, Lola Dueñas y ella hablaron mucho sobre las esculturas de George Segal (1934-) y el modo en el que éstas se arraigan a la tierra para expresar su carga existencial.

Bourgeois, conocida por realizar la araña gigante del Guggenheim, titulada *Mamá* (1997), existe una vinculación real con mi biografía ya que su madre trabajaba en una fábrica de textil. Además, al igual que hago yo en *Viaje*, esta artista examina en su obra las contradicciones inherentes al hogar y a la figura de la madre, que teje a nuestro alrededor una zona de confort que nos sostiene y protege, pero al mismo tiempo puede terminar anulándonos y ahogándonos⁹.

MGP y EKH: Sin embargo, en algunos detalles significativos tu largometraje nos recuerda vagamente a un relato universal, el de *Cenicienta*. A nuestro juicio, se podría argüir que Leonor tiene mucho de Cenicienta y, como acabas de comentar, en su relación afectuosa y al mismo tiempo dependiente de su hija, Estrella parece asumir una doble función como hada madrina y madrastra en la historia. ¿Qué papel juega la narrativa del cuento de hadas en tu película?

CRC: Es interesante lo que apuntáis pero no fue un referente consciente a la hora de conceptualizar el proyecto. Pese a todo, estas narrativas y arquetipos los tenemos tan arraigados a nuestra conciencia que es posible que uno entre en diálogo con ellos aún sin proponérselo.

En muchas historias populares como la de *La Cenicienta* prevalece una visión maniqueísta de la maternidad y creo que *Viaje* se desmarca de esta representación al ofrecer una mirada más matizada y compleja de la figura de la madre. Siempre me ha molestado esta visión tan totalizadora y extrema de la mujer en el arte. Ninguna mujer es del todo buena o mala, ángel o diablo, ni mucho menos las madres; todas somos humanas y, como tales, tenemos nuestros defectos y nuestras virtudes.

Aunque *La Cenicienta* es un clásico, a mí desde pequeña el cuento de hadas que más me ha impactado ha sido el de *Rapunzel*, quizás por el potencial evocador del motivo de la princesa en la torre. Pero, si tuviera que destacar un relato infantil que me ha dejado huella, ese sería sin lugar a dudas el de *Pippi Calzaslargas* de Astrid Lindgren. Todavía recuerdo con cariño las aventuras de esta peculiar huérfana que, acompañada de un mono y un caballo, tomaba las riendas de su destino desplegando una libertad y fortaleza inusitadas para la época. Pienso que tanto para mí como para toda una generación fue muy importante descubrir a Pippi en nuestra infancia ya que, en cierto sentido, supuso nuestro primer contacto con el pensamiento feminista.

⁹ Aunque Louise Bourgeois comenzó a trabajar creativamente el que más adelante se convertiría en su sello artístico, el motivo de la araña, como homenaje a su madre, se aprecia una honda contradicción entre los significados que comunican su obra pictórica y sus instalaciones en torno a este motivo. Mientras sus dibujos presentan consistentemente familias de arácnidos en una atmósfera de calidez y sintonía, sus célebres esculturas de arañas, de estética tenebrosa y enormes dimensiones, transmiten sentimientos de miedo y claustrofobia que ahondan en el carácter ambivalente del arquetipo de la madre-araña: una madre al mismo tiempo protectora y dañina, amorosa y amenazante (125-126).

Celia y la revolución



Arcadia Motion Pictures (*Viaje al cuarto de una madre*, 2018)

MGP y EKH: ¿Qué opinión tienes sobre el trabajo que ha venido realizando CIMA para promover la igualdad de género en los últimos años? ¿Qué piensas sobre la reinvidicación de CIMA de implementar un sistema de cuotas para promover la paridad en la industria del cine?

CRC: Quizás si no hubiera sido por la labor de CIMA, yo no podría haber dirigido mi película, ni yo ni muchas otras mujeres cineastas. Sobre el debate de si hay que favorecer o no a las películas pensadas y lideradas por mujeres mediante un sistema de cuotas, yo estaría totalmente de acuerdo con que se aprobara una ley semejante, al menos hasta que se atajara la situación de discriminación que sufren las mujeres en este medio tan masculinizado¹⁰. En el sistema actual, que bonifica con puntos extra a los proyectos encabezados por mujeres, pienso que ha habido un error de base, que ha sido el de emplear el término de “discriminación positiva”¹¹. El lenguaje hace que las cosas se entiendan de una manera u otra, y en este caso la etiqueta “discriminación” ha puesto en guardia a ciertos sectores de la industria que temen salir perjudicados en el puntaje. Personalmente, creo que sería más acertado sustituir el término por el de “acción positiva”, que está libre de connotaciones negativas y se acerca más a la realidad, que no es otra que la de intentar compensar el sesgo de género en los oficios del cine. Si bien es cierto que en algunos ámbitos como la producción, a la que últimamente se han incorporado bastantes mujeres, los

¹⁰ El hecho de que para Lola Dueñas, una prolífica actriz con más de veinte años de carrera profesional, *Viaje* supusiera su primer filme bajo la dirección de una mujer es sintomático de la situación de desventaja que enfrentan las mujeres en el cine español.

¹¹ Según el BOE de abril del 2019, en el concurso público de ayudas al cine, las películas escritas, dirigidas y producidas por mujeres pueden recibir una bonificación de hasta siete puntos extra en su calificación final.

datos son esperanzadores, todavía hay mucho trabajo por hacer en otros puestos de decisión. Por ejemplo, me parece fundamental que se fomente una mayor presencia femenina en el campo de la distribución y exhibición cinematográficas porque, además de los numerosos filtros por los que debe pasar una película (las subvenciones, las televisiones, las productoras), para que esta pueda llegar a los espectadores ha de contar con el respaldo de algún distribuidor y exhibidor que esté dispuesto a proyectarla en los cines. Por suerte, por lo que respecta a los festivales, algunos ya han firmado una carta de paridad para garantizar una mayor visibilidad de los proyectos de mujeres. Esta es una iniciativa esperanzadora pero todavía se precisan más acciones para generar un cambio real. Por ejemplo, tengo entendido que en Islandia hay un cine creado por dos mujeres en el que solo se exhiben películas que superan el test de Bechdel y que también hay varias salas en Suecia que se han propuesto imitarlo¹².

Celia y el futuro



Arcadia Motion Pictures (*Viaje al cuarto de una madre*, 2018)

MGP y EKH: ¿Puedes anticiparnos algo sobre tus futuros proyectos? ¿Te ves dirigiendo películas a largo plazo?

CRC: Estoy empezando a escribir un nuevo proyecto, del que prefiero no hablar mucho, no porque sea ningún secreto, sino porque me encuentro todavía en un estadio bastante inicial en el proceso creativo. Es muy probable que la historia que tengo en mente cambie considerablemente en un futuro, pero por ahora puedo decir que recuerda en algunos aspectos a *Viaje* aunque incluyendo novedades. Y es que cuando uno se sienta a escribir no puede evitar retomar la estela de sus proyectos anteriores con la esperanza de que esta le lleve a otras latitudes.

¹² El test de Bechdel apareció por primera vez en *Dykes to Watch Out for* (1985) de Alison Bechdel y en junio de 2018 pasó a formar parte del *Oxford English Dictionary* (Suh), que lo define como “an informal method of evaluating whether or not a film or other fictional work portrays women in a way that marginalizes them or which exhibits sexism or gender stereotyping”.

Por otra parte, desde hace ya un tiempo vengo desarrollando una serie de animación para niños para la cual estamos buscando todavía financiación. El proyecto se titula *Mironins* (en homenaje a la obra de Miró) y tiene como objetivo introducir al público infantil al mundo del arte y los museos, no como centros a los que se va únicamente a mirar sino como espacios lúdicos en los que se interactúa con el arte.

MGP y EKH: ¿Qué pregunta que nunca te han hecho te gustaría que te hicieran y cuál sería tu respuesta?

CRC: Probablemente sería una pregunta que versara no tanto sobre el cine sino sobre la creatividad en general; por ejemplo, si me gustaría acercarme a la creación desde otros lugares y disciplinas (la literatura, la música, la costura, la danza, etc). Por supuesto, la respuesta sería que sí. Siempre he sido muy curiosa y me han interesado mucho los procesos creativos, incluso desde antes de decantarme por el cine.

Queremos expresar nuestro agradecimiento a Celia Rico Clavellino por su generosidad colaborando en la publicación de esta conversación.

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

Referencias citadas

- “Bechdel test, n.” *OED Online*, Oxford University Press, Septiembre 2019, www.oed.com/view/Entry/64030060. Accedido el 18 de octubre de 2019.
- Davey, Moyra, editora. *Maternidad y creación: Lecturas esenciales*. Alba Editorial, 2007.
- Engel, Philipp. “Generación Ágata”. *Fotogramas*, Jun. 2017, pp. 96-101.
- Esquirol, Josep Maria. *La resistencia íntima: Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Acantilado, 2015.
- Flanagan, Matthew. “Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema”. 16:9, no. 29, 2008. http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm. Accedido el 10 de agosto de 2019.
- Holland, Jonathan. “‘Journey to a Mother’s Room’ (‘Viaje al cuarto de una madre’): Film Review”. *The Hollywood Reporter*, 30 de octubre de 2018, <https://www.hollywoodreporter.com/review/journey-a-mothers-room-review-1156361>. Accedido el 20 de abril de 2019.
- Hopewell, John. “Celia Rico on Family, Loving Freely, Being Part of a Generation ‘Without Role Models’”. *Variety*, 24 de septiembre de 2018, <https://variety.com/2018/film/festivals/celia-rico-journeyto-a-mothers-room-san-sebastian-1202955923/>. Accedido el 20 de abril de 2019.
- _____. “San Sebastian: Loco Films Boards Celia Rico’s ‘Journey to a Mother’s Room’ (EXCLUSIVE)”. *Variety*, 20 de septiembre de 2018, <https://variety.com/2018/film/festivals/san-sebastian-loco-films-celia-ricos-journey-mothers-room-1202950457/>. Accedido el 20 de abril de 2019.
- Jaffe, Ira. *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. Columbia University Press, 2014.
- Marín Bellón, Federico. “Crítica de «Viaje al cuarto de una madre»: Recital de cotidianidad”. *ABC*, 5 de octubre de 2018, https://www.abc.es/play/cine/criticas/abci-critica-viaje-cuarto-madre-recital-cotidianidad-201810042124_noticia.html. Accedido el 20 de abril de 2019.
- Michalski, Katarzyna y Sergiusz Michalski. “Oppressive Mothers, Dreams, and Louise Bourgeois”. *Spider*. Reaktion Books, 2010, pp. 115-126.
- Ocaña, Javier. “Épica de la mesa camilla”. *El País*, 8 de octubre de 2018, https://elpais.com/cultura/2018/10/03/actualidad/1538603978_073490.html. Accedido el 20 de abril de 2019.
- Rico Clavellino, Celia. *El cine entre la inmediatez y la memoria: Los motivos de la naturaleza muerta y de la ruina a partir de Still Life (2006) de Jia Zhang Ke*, Tesina Doctoral, Universitat Pompeu Fabra, 2009.
- Rico Clavellino, Celia y Gloria Rico Clavellino. *Celia se aburre*. Beascoa, 2017.
- Suh, Haley. “Words to Know By Now: Binge-Watching, Bechdel Test Added to *Oxford English Dictionary*”. *Forbes*, 15 de junio de 2018, <https://www.forbes.com/sites/haleysuh/2018/06/15/words-to-know-by-now-binge-watching-bechdel-test-added-to-oxford-english-dictionary/#20dec740c3>. Accedido el 18 de octubre de 2019.