

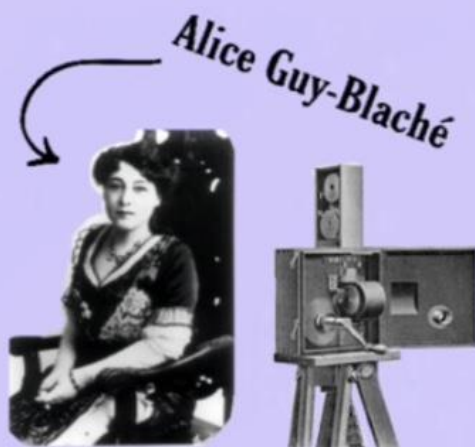
Elles també són cinema

Irene Escofet Aragó

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquest treball de recerca i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per a altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol del treball. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al web de la URL. Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts del treball com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de este trabajo de investigación y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título del trabajo. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al web de la URL. Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this research work and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the work must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside URL web is not allowed. These rights affect both the content of the work and its abstracts and indexes.



Alice Guy-Blaché



Dorothy Arzner



Dede Allen

"Elles també són cinema" CREACIÓ DEL MEU CURTMETRATGE



Kathryn Bigelow



Thelma Schoonmaker

Icíar Bollaín



Agnès Varda



Isabel Coixet



Lotte Reiniger



Irene Escofet Aragó

2n Batxillerat C

Lourdes Guxens

2021-2022

15/12/2021

ÍNDEX

Introducció	6
PART 1: EL RELAT AUDIOVISUAL. CONCEPTES TEÒRICS	9
1.1. La narració cinematogràfica	10
1.1.1. Components de la narració cinematogràfica	10
1.1.2. Estructura de la narració	13
1.1.3. Unitats narratives	17
1.1.4. Estructures temporals	20
1.2. El muntatge cinematogràfic	22
1.2.1. Tècniques de muntatge	24
1.3. El pla	27
1.3.1. L'enquadrament	27
1.3.2. Els plans	28
1.3.3. Les angulacions	33
1.3.4. El punt de vista	36
1.3.5. Moviments de la càmera	39
1.3.6. El camp i el fora de camp	41
1.4. El curtmetratge	43
1.4.1. Definició i concepte	43
1.4.2. Tipologies de curt	46
1.4.3. Fases de la realització d'un curt	48
PART 2: LA DONA EN EL CINEMA	50
2.1. Definició i concepte de cinema	51
2.2. Origen del cinema	53

2.2.1. Primers passos	53
2.2.2. El cinema com a indústria	57
2.2.3. Cinema sonor	59
2.2.4. Cinema en color	63
2.2.5. L'arribada del cinema a Espanya.....	67
2.3. Dones pioneres en la història del cinema.....	72
2.3.1. Primeres dones	72
2.3.2. Infografia	94
2.3.3. Similituds entre elles	96
2.4. Representació femenina al cinema actual.....	103
2.4.1. Representació femenina a Hollywood	104
2.4.2. Reconeixement als Premis Oscar	109
2.4.3. Representació femenina a Espanya	113
2.4.4. Reconeixement als Premis Goya	118
2.5. Dones influents de cada sector	122
2.5.1. Directores del segle XIX.....	122
2.5.2. Guionistes del segle XIX	134
2.5.3. Muntadores del segle XIX	140
PART 3: “ELLES TAMBÉ SÓN CINEMA”	147
3.1. Creació del meu curtmetratge.....	148
3.1.1. Sinopsi	148
3.2. El guió.....	149
3.2.1. El guió literari	150
3.2.2. El guió tècnic	157
3.2.3. L' <i>Storyboard</i>	163
3.3. Realització del curtmetratge.....	166

3.3.1. Pla de treball	166
3.4. El muntatge	168
3.4.1. Procés d'edició del curt.....	168
3.4.2. So i música.....	169
3.5. Anàlisi del curtmetratge.....	170
Conclusions	172
Annexos.....	174
Annex 1: Entrevistes.....	174
Annex 2.....	184
Bibliografia i Bibliografia web	185
Índex de figures.....	198

“Si jo hagués nascut el 1873, fa just un segle, si hagués treballat per Gaumont durant onze anys, si hagués conegut a tots els científics importants de la meva època, si hagués estat l’única dona directora de cinema del món durant disset anys, qui seria jo? Seria coneguda, seria famosa, seria reconeguda ... Qui soc jo? Méliès, Lumière, Gaumont? No, jo soc una dona. Per tant, ningú sap el meu nom.”

Alice Guy-Blaché

INTRODUCCIÓ

Aquestes són algunes de les paraules que l'Alice Guy, primera dona directora de cinema de la història, va escriure a la seva autobiografia "Autobiographie d'une pionnière du cinéma (1873-1968)" durant la dècada dels 40. Amb aquest text descriu una situació comuna entre les dones de la indústria cinematogràfica: tot i haver contribuït i realitzat una important labor de creació en el món del cinema, queden en l'anonimat i no se'ls permet l'aparició en els llibres d'història. En la majoria d'aquests llibres hi ha molt poca presència femenina, però aquest fet no s'ajusta a la realitat.

El meu treball de recerca consisteix a investigar, explicar i reivindicar la situació de la dona en el cinema, concretament en els sectors de direcció, guió i muntatge. Vaig decidir enfocar-me en aquests tres sectors perquè són alguns dels més rellevants durant el procés de creació d'una producció audiovisual, per la qual cosa comporten una gran responsabilitat i obtenen un major reconeixement dins de la indústria.

Vaig dividir el treball en tres parts diferenciades: la primera part explica tots aquells aspectes teòrics sobre el curtmetratge. La informació la vaig extreure de diverses fonts d'internet i del llibre "El llenguatge cinematogràfic" d'Alexis Racionero.

La segona part fa referència a la situació de la dona en el cinema (actualment i en els seus orígens), i la seva representació. En aquest apartat em vaig basar principalment en l'estudi "The Celluloid Ceiling" i en els informes anuals de CIMA, associació de dones cineastes i dels mitjans audiovisuals. A més, les sèries documentals "Women make films: A New Road Movie Through Cinema" i "La dimensión poco conocida: Pioneras del cine" em van permetre conèixer moltes cineastes que he mencionat durant el treball. Per recolzar aquesta part, em vaig posar en contacte amb dues directores i guionistes sòcies de CIMA: l'Ana Ortiz i l'Anna Maria Bofarull. Ambdues van accedir a respondre una sèrie de preguntes relacionades amb la seva experiència personal i el seu punt de vista sobre la situació de la dona en aquesta indústria.

A més, he intentat introduir cites de dones que es dediquen a aquest sector, moltes de les quals les he extret del llibre “Mujeres detrás de la cámara” de la doctora en literatura espanyola Maria Camí-Vela.

Finalment, la tercera part se centra en la creació del meu curtmetratge. En aquest apartat pràctic, desenvolupo aquells conceptes i tècniques que cal conèixer per poder-lo realitzar.

La primera dificultat que se’m va presentar va ser l’elecció del tema. Després de moltes setmanes d’indecisió vaig decidir combinar dos dels meus principals interessos: el cinema i la igualtat de gènere. M’agraden molt les pel·lícules clàssiques o poc comercials i des de petita n’he vist perquè a casa meva es fomenta molt el cinema. Aquest fet m’ha suposat cert avantatge a l’hora d’exemplificar conceptes cinematogràfics amb llargmetratges. Per dur a terme aquest treball he dedicat un temps a veure diferents pel·lícules dirigides per directores com Pilar Miró, Agnès Varda, Icíar Bollaín, Kathryn Bigelow o Ava Duvernay, les quals he anat mencionant durant el treball.

Tanmateix, la inspiració no va arribar sola; em vaig decantar per aquest tema arran d’un curtmetratge que vaig veure a la web de CIMA, anomenat “Dones invisibles del cinema” (2015). Després de veure aquest curt vaig decidir que jo també volia aportar el meu punt de vista i reivindicar aquesta causa, amb la qual cosa va sorgir la idea de crear el meu propi curtmetratge.

L’objectiu principal que em plantejo és aprofitar aquesta oportunitat per contribuir, en la mesura del possible, en el propòsit de canviar una situació actual de desigualtat. Generalment, l’impacte d’un treball de recerca no és suficient per provocar aquests canvis, però sí que et proporciona un vast coneixement sobre el tema que estudies i, si més no, et fa ser-ne més conscient. Més concretament, amb la creació del meu curt pretenc sensibilitzar i conscienciar els espectadors (o lectors d’aquest treball) sobre les

circumstàncies en què es troben les dones en el món del cinema i sobre la necessitat de donar-los veu. Tal com va dir la directora de cinema Josefina Molina: “Ens agrada observar, portem molt temps d’observació; ara hem de dir el que pensem [...] Hem de dir el que pensem sobretot. I aconseguir que es tingui en compte”.¹

Agraïments

En primer lloc, m’agradaria agrair l’ajuda constant i el suport de la meva tutora del treball, la Lourdes. També voldria donar les gràcies a la Júlia, la Laia i l’Emma per accedir a participar en el meu curtmetratge i estar disposades a fer el paper d’actrius. Sense elles, el resultat final no hauria estat el mateix i, per aquest motiu, la seva contribució ha estat essencial.

Per altra banda, agraeixo a l’equip de l’Espai Jove la Fontana que em concedissin una de les sales per a la gravació del curtmetratge, amb la qual cosa van fer possible el rodatge i la creació d’aquest.

Finalment, voldria agrair a l’Anna Maria Bofarull i l’Ana Ortiz la seva disposició per a respondre les preguntes de la meva entrevista i donar-me el seu punt de vista professional i personal sobre la situació de la dona en el cinema.

¹ A. ZURIAN, 2015, pàg. 13

PART 1: EL RELAT AUDIOVISUAL. CONCEPTES TEÒRICS

1.1. LA NARRACIÓ CINEMATogràFICA

La narració cinematogràfica és el que permet formar tota una història a partir d'una idea inicial, convertint un conjunt d'imatges en una trama². Relata una sèrie de fets, reals o ficticis, que tenen una relació de causa-efecte i succeeixen en un espai i un temps determinat. L'objectiu de la narració, a més de conformar tota la història, és establir les relacions entre els narradors i els personatges dins del que serà la representació cinematogràfica.

La història és el conjunt d'esdeveniments que es produeixen en la narració. Aquests poden presentar-se de manera visible al públic o poden aparèixer de forma implícita, per tal que els intueixi l'espectador. Per altra banda, l'argument descriu tot allò que podem captar per les imatges o els sons de manera explícita i és una sèrie d'esdeveniments que s'han produït per algun motiu (causa) i tenen conseqüències (efecte). Les deduccions per part de l'espectador i la construcció d'una idea per part de la seva ment pertanyen a la història, i és per això que són conceptes diferents.

1.1.1. COMPONENTS DE LA NARRACIÓ CINEMATogràFICA

Hi ha una sèrie d'elements imprescindibles per a la narració cinematogràfica, sense els quals no es podria originar una història que acabés conduint la formació de la pel·lícula. Aquests components donen sentit a la creació cinematogràfica i guien l'espectador al llarg d'aquesta. N'hi ha tres.

-Causalitat

És el que estableix la relació causa-efecte. Generalment, aquestes accions són produïdes pels personatges, ja que són aquests els que produeixen una acció que culmina en una conseqüència. L'espectador busca sempre la motivació causal per donar sentit i entendre la pel·lícula. Per aquest motiu, és de gran importància caracteritzar

² La trama d'una obra literària, teatral o cinematogràfica fa referència al seu argument, és a dir, del que tracta aquesta.

correctament els protagonistes perquè l'espectador pugui entendre l'acció que realitzen i que els efectes d'aquesta siguin versemblants. Si no es pot fer aquesta connexió, l'espectador no podrà comprendre correctament la pel·lícula.

Per exemple, quan els personatges porten a terme accions que poden tenir conseqüències perilloses, l'espectador ha de poder entendre el motiu que els ha portat a realitzar-les.



Fig. 1. Missió suïcida a "The Hurt Locker" (2009)

-Temps

Cada causa amb el seu efecte es produeix en un moment determinat; aquest és l'element del temps. És indispensable per a la constitució de la història i acompanya a tots els esdeveniments que es realitzen. És un element lliure, és a dir, depèn del punt de vista del director o directora. Malgrat que l'espectador tendeix a ordenar les accions de manera cronològica, hi ha recursos cinematogràfics que alteren aquest ordre temporal que busquem de manera inconscient. Un d'aquests recursos és el *flashback*, que consisteix a presentar fets transcorreguts en un temps anterior, que estan relacionats amb els fets del present, i que aporten informació necessària per a la comprensió de la història. Usualment, aquesta retrospectiva interromp l'ordre cronològic del present. Una altra alteració de l'ordre cronològic és el *flashforward*, en què es presenten una sèrie d'accions futures i es torna de nou al present. Aquests salts temporals han de tenir alguna justificació, com per exemple facilitar la comprensió de la història.

Un exemple d'una pel·lícula que no segueix aquest ordre temporal convencional és “El Padrino II” (1974) del director i guionista de cinema estatunidenc Francis Ford Coppola. En aquesta s'intercala una història que es produeix en el present amb una altra successió d'esdeveniments que es produeixen en el passat (*flashbacks*).



Fig. 2. “El Padrino II” (1974)

-Espai

L'espai és el lloc on transcorre l'acció de la creació cinematogràfica; en aquests casos el lloc és el mateix per a la història i per a l'argument. Algunes vegades, però, l'espai on succeeixen els fets no és visible en l'argument i l'espectador ha de deduir-lo. Hi ha diversos tipus d'espais: l'espai intern, que és aquell en què l'acció succeeix en un lloc concret i delimitat; l'espai extern, el qual no està tan delimitat i no s'especifica on transcorre l'acció; l'espai realista, que presenta una descripció exacta d'un espai conegut; l'espai imaginari, que és un lloc desconegut, però fàcilment interpretable, ja que és similar a un lloc real; i, per últim, l'espai fantàstic, que presenta un lloc completament inventat.

Un exemple d'espai fantàstic és el que apareix a la sèrie “Game of Thrones” (2011), ja que va sorgir totalment de la imaginació de l'escriptor i no es relaciona amb un espai conegut per pertànyer a la realitat.

Per altra banda, un exemple d'espai imaginari és el que presenta la pel·lícula “The Matrix” (1999), dirigida per les cineastes estatunidenques Lilly Wachowski i Lana Wachowski. “The Matrix” ens mostra un futur on els éssers humans estan sota el poder

de les màquines. Tot i que és un lloc desconegut, el podem interpretar perquè conté elements de la realitat.



Fig. 3. "The Matrix" (1999)

1.1.2. ESTRUCTURA DE LA NARRACIÓ

L'estructura de la narració és fonamental a l'hora d'escriure el guió literari. A més de tenir presents els components del temps, espai i causalitat que hem explicat prèviament, cal estructurar-los correctament. Una bona estructura narrativa és imprescindible per poder ordenar els fets i desenvolupar la trama de manera que l'espectador la pugui seguir. Per poder conduir tots aquests elements i seguir una línia argumental clara, ordenem els esdeveniments en tres etapes:

-Plantejament

És la primera etapa de l'estructura narrativa. En aquesta es presenten els personatges principals amb les seves característiques i se situa el lloc i el temps de la narració. També es presenta el conflicte o esdeveniments que desencadenaran la trama.



Fig. 4. Presentació del protagonista a “La taronja mecànica” (1971)

-Nus

És la part més important i extensa de la història. En aquest moment es produeix el conflicte principal i es desenvolupen els esdeveniments que s’han plantejat en la primera etapa. Generalment, es produeix un contratemps que genera obstacles al protagonista i aquest els ha de superar per aconseguir el seu objectiu. Sovint hi apareix un antagonista —personatge que s’oposa al protagonista— que ocasiona la problemàtica. El punt més interessant del desenvolupament o nus s’anomena clímax. Aquest és el moment en què es produeix un canvi en la situació i la narració arriba a la part més àlgida.



Fig. 5. Conflicte principal de “La taronja mecànica” (1971)

-Desenllaç

És l’última etapa de la narració i marca el final de la història. En aquesta, es resolen els problemes presentats en el desenvolupament i l’espectador pot conèixer l’estat final dels fets.

L'estat final de la història pot quedar lliure a la interpretació de l'espectador (final obert); pot no donar peu a interpretacions i presentar un final argumental no obert a discussió (final tancat), o pot acabar en el mateix punt d'inici (circular).

El desenllaç és la part on el personatge principal aconsegueixi el seu objectiu final, però no sempre és així. Si l'assoleix, es tracta d'un final feliç, que es valora de manera positiva; però, si no ho fa, es tracta d'un final tràgic i els protagonistes no són feliços en acabar la història.



Fig. 6. Final de "La taronja mecànica" (1971)

A vegades, durant la narració cinematogràfica, es pot produir el que s'anomena un *plot twist*. Un *plot twist* és un gir radical en els esdeveniments que produeix una situació inesperada per a l'espectador. En el cas que aquest es produeixi cap al final de la història, s'anomena final sorpresa. Un dels exemples més clars d'aquest fenomen el trobem a la pel·lícula "El sexto sentido" (1999). Aquesta explica la història de la relació entre un psicòleg anomenat Malcolm i un dels seus pacients, un nen de vuit anys anomenat Cole, que té la capacitat de comunicar-se amb esperits. En el desenllaç descobrim que en Malcolm en realitat està mort i ho ha estat durant tota la pel·lícula, és aquí on es produeix un *plot twist* o final sorpresa. En aquest moment, l'espectador s'adona que ha estat enganyat durant tota la història i la seva ment reconstrueix una successió de fets diferents dels que s'havia anat formant al llarg del visionament.



Fig. 7. "El sexto sentido" (1999)

Segons l'ordre en què succeeixen els fets d'una narració hi ha diferents estructures narratives:

-Estructura lineal o cronològica: És aquella en què l'ordre del discurs coincideix amb l'ordre de la història i les accions segueixen un ordre cronològic. Per tant, consta d'una introducció, d'un desenvolupament i d'un desenllaç. Aquesta estructura és la que segueixen la majoria de realitzacions cinematogràfiques.

-In media res: La història no comença des d'un inici cronològic, sinó que s'inicia en un punt intermedi. Aquest punt es trobaria en el desenvolupament de la trama, és a dir, en la segona etapa. A partir d'aquest inici, es retrocedeix fins al plantejament i els fets es van presentant de manera ordenada fins al desenllaç. Aquesta estructura s'utilitza per captar l'interès de l'espectador, amb un inici sobtat.

Un exemple d'aquesta estructura és la que segueix la pel·lícula "Uno de los nuestros" (1990) de Martin Scorsese³. Aquesta s'inicia mostrant les imatges d'un crim que realitza el protagonista en el desenvolupament i després retrocedeix fins a l'inici cronològic de la història. Per utilitzar correctament aquest tipus d'estructura és molt important fer un bon muntatge, per evitar que l'espectador es perdi i ho pugui seguir amb facilitat. La persona que ho va fer possible va ser la talentosa editora cinematogràfica estatunidenca Thelma Schoonmaker.

³ Martin Scorsese (1942-) és un director, guionista i productor (entre altres ocupacions) de cinema estatunidenc.



Fig. 8. “Uno de los nuestros” (1990)

-*Racconto*: De manera semblant a l’anterior, en aquesta estructura narrativa el relat s’inicia al final i després retrocedeix fins al plantejament (inici cronològic). Un cop ja ha retrocedit, els fets es van relatant de manera ordenada fins a arribar al desenllaç de la història, el qual ja s’ha mostrat al principi. La diferència entre un *flashback* i un *racconto* és que el *flashback* es produeix de manera sobtada, en un determinat moment, per aportar informació necessària per a la comprensió de la història.

1.1.3. UNITATS NARRATIVES

Les unitats narratives permeten ordenar de manera més clara i detallada els esdeveniments en el temps i l’espai. De la mateixa manera que un llibre —el qual està format per frases, que formen paràgrafs, que desemboquen en capítols que, conjuntament, formen el llibre— les unitats narratives formaran la pel·lícula.

-El pla: És el nom que rep allò que es filma des del moment en què premem el botó de gravar de la càmera de vídeo fins que aturem la gravació. Tot aquest conjunt d’imatges que s’obtenen en l’interval de temps explicat és el pla. Cada pla té el seu punt de vista i enquadrament concret, que correspon a una intenció determinada.

-La presa: És com s'anomena a cada repetició de la filmació d'un pla. Per a la realització de les diferents preses s'utilitza la claqueta. Aquesta permet ordenar i marcar els plans per facilitar el muntatge de la pel·lícula. Cada vegada que apareix la claqueta indica la filmació d'una nova presa.

-L'escena: És el conjunt de plans que formen una mateixa acció, la qual succeeix al mateix lloc i segueix una estructura lineal. Per tal de considerar-se una sola escena, han d'aparèixer els mateixos personatges i el mateix escenari. Per tant, quan l'espai o el temps de l'acció canvia, també ho fa l'escena.

-La seqüència: És el conjunt d'escenes que formen part d'una mateixa acció dramàtica, és a dir, d'un mateix fil argumental. Els esdeveniments d'una seqüència estan estretament lligats i hi ha una dependència mútua. Una forma fàcil d'entendre aquest concepte és visualitzar les seqüències com a petites històries que conformen una història major: la pel·lícula.

Un exemple podria ser la seqüència d'una lluita d'espases. Durant tota aquesta acció no pot canviar el sentit del relat, és a dir, l'argument, però sí que hi pot haver canvis d'escena.



Fig. 9. Seqüència d'una lluita d'espases a "Kill Bill: Volum 1" (2003)

Una seqüència es pot filmar de diverses maneres:

-Pla a pla: És la suma de plans que, en unir-se mitjançant transicions en el muntatge, formaran la seqüència final.

-Pla seqüència: La seqüència es roda utilitzant un sol pla, és a dir, el pla i la seqüència són el mateix. Durant aquesta seqüència no hi ha talls, per la qual cosa es roda en una única presa i l'acció és continuada. Aquesta filmació és complicada; els moviments dels actors, els moviments de la càmera, els sons... han d'estar perfectament sincronitzats per tal de no haver de repetir-ho tot des de l'inici. En la pel·lícula del conegut director britànic Alfred Hitchcock, "La soga" (1948), es pot veure clarament l'ús del pla seqüència per a la seva filmació.

-Pla film: És aquell que s'usa quan es vol que tot el film estigui gravat sense talls, és a dir, en una única seqüència conformada per un únic pla.

Un gran exemple seria el de la pel·lícula "1917" (2019), ja que està filmada amb una única seqüència. Aquest ha estat dirigida pel director de cinema anglès Sam Mendes i coescrita per la guionista britànica Krysty Wilson-Cairns.



Fig. 10. Darrere les càmeres de "1917" (2019)

-Pla màster: És aquell que es fa servir amb la intenció de gravar un film en un sol pla, tot i que no es descarta que en el procés de muntatge es puguin afegir insercions o talls per millorar-lo.

1.1.4. ESTRUCTURES TEMPORALS

Moltes vegades, el temps que apareix en una narració cinematogràfica no coincideix amb el temps de la realitat. Per exemple, en una pel·lícula de 60 minuts es poden mostrar esdeveniments i accions que transcorren en tres dies. Això és possible perquè hi ha diverses maneres de mesurar el temps d'un film. Per una banda, hi ha el temps real, que és aquell que transcorre en la realitat i correspon amb la verdadera duració de l'acció. Per l'altra, hi ha el temps fílmic, que correspon amb la durada de l'acció dins d'una pel·lícula.

Tenint en compte la relació que s'estableix entre el temps fílmic i el temps real, es poden distingir diverses estructures temporals:

-Temps condensat: És el més emprat com a forma de narració cinematogràfica. Per aconseguir que el temps real sigui adequat per a l'espectador, s'escullen els fets més rellevants de la història. Per fer-ho s'utilitzen les el·lipses, que són salts temporals o espacials. Això permet ometre accions i preservar la continuïtat de la seqüència.

-Temps distès: És aquell en què la duració del temps fílmic és més llarga que la del temps real. Hi ha un allargament de la durada objectiva d'una acció, com per exemple en una escena a càmera lenta.

-Temps fidel: És aquell en què el temps fílmic i el real tenen la mateixa duració. Aquest és el cas de la pel·lícula "1917" (2019), ja anomenada anteriorment, en què tota ella es veu com una sola presa contínua.

-Temps abolit: És aquell en què es barregen diferents temps en el mateix espai. Pot resultar temporalment caòtic o desconcertant per a l'espectador.

-Temps trastocat: És aquell en què es fan ús alteracions temporals. Podem parlar de prolepsis si es produeix un *flashforward*, o d'analepsi si es produeix un *flashback*.

-Temps psicològic: És aquell en què es pot donar la sensació que hi ha un canvi en la durada del temps fílmic. Per exemple, en el cas d'una sèrie de plans de poca durada i en els que succeeixen accions intrèpides, pot donar la sensació que el temps fílmic s'escurça.

Per tal de conservar la sensació de continuïtat de la narració cinematogràfica, s'utilitzen recursos propis de la narració i recursos tècnics. Els recursos narratius permeten desenvolupar la història de manera que sorprengui l'espectador, que l'atrapi en la pel·lícula i que li permeti seguir-la amb facilitat. Serveixen per encaminar l'espectador cap al resultat que volem que capti.

Un d'aquests recursos és la ironia dramàtica. Apareix la ironia dramàtica quan l'espectador té certa informació que el personatge desconeix. Això dona molt joc, ja que es pot utilitzar de moltes maneres diferents per obtenir les reaccions desitjades per part de l'espectador. Per exemple, en una comèdia, el fet que el personatge no conegui una sèrie de coses fa que actuï de manera estranya i ridícula. També es pot utilitzar en pel·lícules de terror per aconseguir que el públic, coneixedors de tot el que passa, pateixi pel benestar del personatge.

També ho són el suspens i la sorpresa. El suspens permet saber a l'espectador un perill al qual està exposat el personatge, de manera que ens manté amb l'atenció captada per veure com respon (vegeu l'exemple de la Fig. 11.). Per altra banda, la sorpresa es produeix quan s'agafa desprevingut tant al personatge com a l'espectador. Aquest efecte de sorpresa es pot produir durant el *plot twist*, quan el guió canvia dràsticament en revelar una informació que no es coneixia. El *flashback*, el *flashforward* i les el·lipsis també són recursos narratius.



Fig. 11. Recurs del suspens en “El francotirador” (2014)

1.2. EL MUNTATGE CINEMATogràFIC

Els recursos tècnics són propis del muntatge cinematogràfic. En la creació d'un curtmetratge són molt importants les tècniques de muntatge utilitzades, per tal de crear una sensació de fluïdesa i que la història es pugui percebre de manera clara i ordenada. El muntatge és el que determina la comprensió semàntica que l'espectador realitzarà sobre les imatges que observa. Per què el muntatge és decisiu a l'hora de transmetre sentiments i sensacions tan precises quan veiem una pel·lícula? Això es pot respondre mitjançant l'explicació de l'efecte Kuleshov.

L'efecte Kuleshov és un fenomen psicològic que es produeix durant el procés de muntatge cinematogràfic i que va ser descobert per Lev Kuleshov⁴. Aquest fenomen es basa en la interpretació que fa l'espectador de les imatges que visualitza segons el context en què es mostren. D'una manera més específica, Kuleshov proposava que el missatge que percep l'espectador d'una determinada escena ve en funció del conjunt al qual pertany, és a dir, de la seqüència de què forma part aquesta imatge.

Kuleshov va realitzar un experiment, junt amb els seus deixebles Vsevolod Illiarianovich Pudovkin i Sergei Eisenstein, en què posava a prova aquest fenomen. En aquest experiment, Kuleshov va intercalar una escena que mostrava una expressió

⁴ En Lev Kuleshov (1899-1970) va ser un director de cinema, guionista, actor i teòric rus que es va fer conegut pels seus experiments i tot el coneixement que va aportar sobre el llenguatge cinematogràfic

en primer pla de l'actor rus Ivan Mozhukhin amb tres gravacions diferents. La primera combinació era l'expressió ambigua de l'actor seguida de la imatge d'un plat de sopa; la segona era la mateixa expressió seguida per la imatge d'una dona sobre un sofà; i la tercera mostrava l'escena de l'actor seguida per la d'una nena sobre un taüt (veure Fig. 12.). En mostrar aquestes combinacions al públic, aquest va donar diferents interpretacions a la cara de l'actor malgrat ser la mateixa. Per tant, el missatge que rebia l'audiència variava en funció del context en què es mostrava el rostre, és a dir, de les escenes que seguien aquesta primera imatge.

Aquest experiment va demostrar la rellevància que té el muntatge cinematogràfic a l'hora de fer aquestes interpretacions emocionals i realitzar una comprensió semàntica de l'escena. Tal com va dir el mateix Kuleshov: "El contingut de les preses en si mateix no és tan important com la unió de dues preses amb diferent contingut i el mètode de la seva connexió i alteració".⁵



Fig. 12. Experiment de Kuleshov

A banda d'això, hi ha diferents tipus de muntatge —narratiu, expressiu, ideològic, creatiu, conceptual i poètic, entre d'altres— i cadascun d'aquests té una intenció determinada i transmet un missatge diferent.

⁵ PRINCE, S; E. HENSLEY, W, 1992, pàg. 60

1.2.1. TÈCNIQUES DE MUNTATGE

Existeixen diferents tècniques de muntatge cinematogràfic, que es poden distingir en talls i transicions. Ambdues tècniques aporten una sensació de dinamisme i ritme a la història, però cadascuna aporta un valor expressiu concret.

El tall

Comprèn el muntatge més habitual i bàsic. Consisteix a canviar de pla mitjançant la unió de dos fragments de film, és a dir, de dues escenes. No utilitza efectes visuals entremig d'aquesta unió i, per tant, és el mètode més senzill de muntatge. A banda d'aquest tall senzill, hi ha altres tipus de talls que permeten crear diferents efectes:

-Cutting on action: És aquell tipus en què el tall es duu a terme quan el personatge està realitzant una acció. Té la particularitat de ser un tall discret, poc visible.

-Cut away: Consisteix a fer un tall per introduir alguna cosa que està veient o pensant el personatge per després tornar a aquest. El fragment que s'introdueix s'anomena pla recurs.

-Jump cut: Es produeix quan l'editor fa talls durant la mateixa presa. Podem considerar que es fan petites el·lipses en un mateix pla. Normalment, s'empra per mostrar que el temps està passant i, a la vegada, no mostrar tota l'acció que succeeix en aquest temps.

-Match cut: Consisteix a realitzar un tall pràcticament invisible que permet passar d'un decorat (espai) a un altre. La composició de l'enquadrament de l'acció quan canviï d'espai ha de ser idèntica, de manera que faci una sensació de continuïtat.

Un exemple molt conegut d'aquesta tècnica seria el de la pel·lícula "2001: Una odissea de l'espai" (1968). En aquesta es mostra una imatge d'un os llançat al cel que, en descendir, canvia per complet l'espai de la narració i ens situa a l'espai exterior (vegeu Fig. 13.).

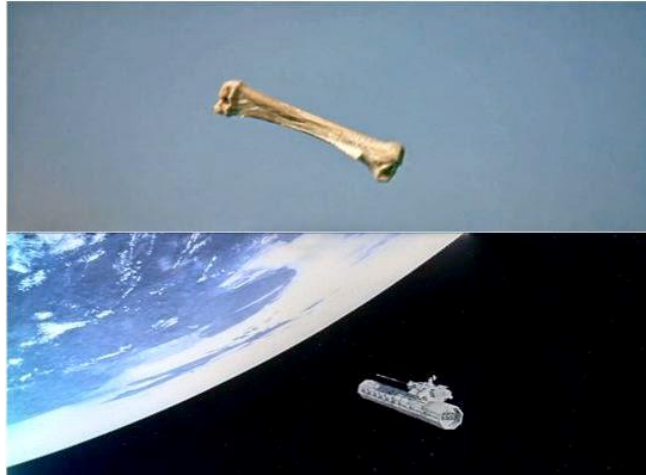


Fig. 13. Match cut a "2001: Una odissea de l'espai" (1968)

Les transicions

A diferència dels talls, les transicions sí que contenen efectes visuals durant la unió de les dues escenes. Hi ha molts tipus de transicions diferents:

-Fos a color: És la transició més utilitzada, la qual es fa servir per tal que la imatge desaparegui progressivament fins a l'aparició d'un color. Després, d'aquest color, en surt gradualment una altra imatge. Habitualment, el color emprat és el negre i s'anomena "fos a negre", però també es pot utilitzar el color blanc. Tot i que es poden usar indistintament, el negre acostuma a transmetre una sensació de pessimisme o de finalització; i el blanc, una sensació de positivisme i alliberament.

-Encadenat: Consisteix a superposar dues imatges diferents, de manera que, mentre una va desapareixent, l'altra sorgeix progressivament i se superposa a la primera (veure

Fig.14.). Normalment, se'n fa ús en plans que tenen uns colors similars o que transmeten una idea semblant.

-Escombrada: Consisteix a moure ràpidament la càmera per tal que la imatge es faci menys visible i permeti introduir una de nova. Aquest procés fa que es produeixi una petita el·lipsi temporal.

-Iris: És una transició en la qual desapareix la imatge, mitjançant un tancament del diafragma⁵ de la càmera, per donar pas a la següent. No es tanca la imatge per complet sinó que es tanca en forma de cercle.

-Cortineta: Es tracta de moure la imatge que volem eliminar cap a un costat i que entri una nova imatge que desplaci l'anterior (tant en vertical com en horitzontal) i també es poden utilitzar formes geomètriques. S'anomena cortineta perquè és com si obríssim una cortina, però amb menys durada. No s'acostuma a fer servir gaire, ja que es veu artificial.



Fig. 14. Encadenat entre escenes a "La Coquille et le clergymen"(1928)

1.3. EL PLA

Es pot anomenar pla, amb un sentit més general de la paraula, al conjunt d'imatges que es capten en cada presa. Aquest conjunt d'imatges té un enquadrament que, a la vegada, està definit pels elements del pla (quina part de realitat es mostra) i la posició de la càmera, la qual està definida per l'angulació (des d'on es mostrarà) i l'alçada de la càmera entre d'altres.

1.3.1. L'ENQUADRAMENT

L'enquadrament és una part de la realitat que observem mitjançant l'objectiu de la càmera i correspon al que veurà l'espectador. Es tracta d'una composició, és a dir, s'ordenen els elements que es volen captar dins de la imatge. Segons el que es vol transmetre i el que es vol permetre visualitzar a l'espectador, hi ha tres tipus d'enquadrament: l'enquadrament horitzontal, el vertical i l'inclinat.



Fig. 15. Enquadrament horitzontal a “Una canta, la otra no” (1977)



Fig. 16. Exemple d'enquadrament vertical



Fig. 17. Exemple d'enquadrament inclinat

1.3.2. ELS PLANS

Des d'un valor d'enquadrament, el pla és la distància que hi ha entre la càmera i allò que es vol captar. Generalment, es pren com a referència la figura humana; per això, a l'hora de distingir els diferents tipus de plans, es té en compte el grau d'allunyament o apropament respecte a la persona filmada. Cada pla aporta un valor i s'utilitza amb una intenció concreta. Hi ha diferents tipus de plans:

Plans llargs o descriptius: Mostren la composició de l'escena i són ideals per a contextualitzar el personatge i descriure la seva situació dins l'espai. Això permet relacionar els diferents elements de l'acció i proporcionar una idea més àmplia del que està succeint a l'escena.

-Gran pla general: Mostra una visió general de l'entorn i de l'espai en què està esdevenint l'acció. Serveix per a localitzar els diferents elements, inclosa la figura humana, que queda diluïda com a un element més de l'entorn. És freqüentment emprat per a mostrar paisatges.



Fig. 18. Gran pla general a “Selma” (2014)

-Pla general: Podem veure la figura humana per complet, però també es mostra amb detall l’entorn en el qual està. Apareixen tots els elements de l’escena i gran part de l’ambient. Permet contextualitzar i presentar els personatges.



Fig. 19. Pla general a “Estiu 1993” (2017)

-Pla conjunt: Es mostra un conjunt de persones dins d’un entorn. Permet descriure amb detall l’acció que realitzen els personatges i la situació en què estan. En la imatge següent, per exemple, es mostren tres dones en un mateix espai.



Fig. 20. Pla conjunt del meu curtmetratge

-Pla sencer: Es pot veure per complet la figura humana que es vol mostrar. Els límits de l'enquadrament inclouen des del seu cap fins als peus.



Fig. 21. Pla sencer a "The Hurt Locker" (2008)

Plans mitjans o narratius: Estableixen una relació entre el protagonista o personatge i el seu ambient. No donen gaire informació sobre el context en què es troba, però deixa intuir una mica el seu estat anímic.

-Pla americà: S'utilitza per a mostrar un personatge amb detall, sempre des del cap fins a les cuixes. El seu origen es remunta als principis del gènere Western, una temàtica ambientada en l'antic oest americà, i és per això que s'anomena d'aquesta manera.



Fig. 22. Pla americà del meu curtmetratge

-Pla mitjà: Permet mostrar la figura humana des del cap fins a la cintura. Se centra en la reacció d'un personatge davant d'algun fet de la realitat.



Fig. 23. Pla mitjà del meu curtmetratge

-Pla mitjà curt: Semblant a l'anterior, però amb un enquadrament més tancat, ja que mostra la figura humana des del cap fins al pit.



Fig. 24. Pla mitjà curt del meu curtmetratge

Plans curts o expressius: Són aquells que se centren en el rostre de la figura humana per mostrar la seva expressivitat. Apareixen sovint representant l'estat anímic i les emocions de la persona que es retrata.

-Primer pla: Mostra el rostre del subjecte i, a vegades, també l'espatlla. És un pla que serveix per a mostrar aspectes més íntims del personatge, com per exemple, la seva mirada.

En el curtmetratge “Madame a des envies” (1907), de la pionera francesa Alice Guy, podem veure de forma recurrent la utilització dels primers plans. Aquest film tracta sobre una dona embarassada que roba menjar a altres persones pels seus capricis. Cada vegada que la dona agafa el menjar d’algú altre, s’introdueix un primer pla de la protagonista en un món paral·lel (veure Fig. 25.). El primer pla permet mostrar el rostre de la dona i el desig que sent.



Fig. 25. Primer pla a “Madame a des envies” (1907)

-Primeríssim primer pla: No es mostra tot el rostre, sinó que s’enquadra des del front fins a la barbeta. S’utilitza per transmetre les emocions, pensaments i sensacions del subjecte.



Fig. 26. Primeríssim primer pla a “Te doy mis ojos” (2003)

-Pla detall: Té la finalitat de mostrar elements específics, per tal de destacar alguna característica o objecte en concret. Serveix per a emfatitzar detalls per evitar que passin desapercebuts i captar l’atenció de l’espectador. És el pla més expressiu.



Fig. 27. Pla detall del meu curtmetratge

1.3.3. LES ANGULACIONS

L'angulació és el punt i el nivell en què es troba la càmera respecte a l'objecte o figura humana que es vol filmar. La situació (alçada i direcció) en què es troba la càmera determina la manera en què l'espectador observa la realitat i defineix la relació que té amb aquesta. Hi ha diversos tipus d'angulacions:

-Normal: És aquella angulació en què la càmera es posiciona a l'altura dels ulls de la figura humana, de tal manera que se situa a la mateixa alçada que l'element que es vol filmar. És el tipus d'angulació que s'usa de manera més freqüent en el cinema.

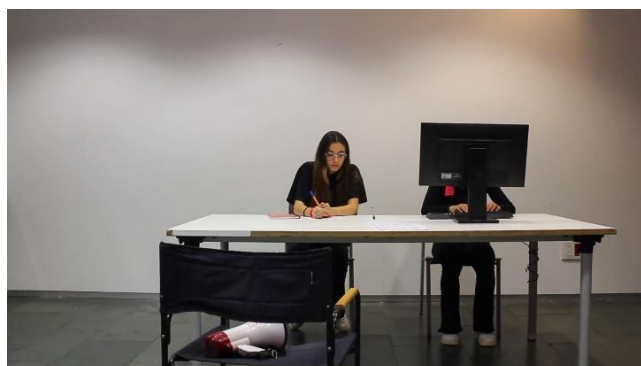


Fig. 28. Angulació normal al meu curtmetratge

-Picat: En aquest angle la càmera es troba per sobre de l'element que es vol filmar. Pot crear sensacions d'inferioritat o petitesa per part del subjecte, tot i que també es pot fer servir per a mostrar paisatges o multituds. La imatge que hi ha a continuació (Fig. 29.) mostra l'ús del picat en el curtmetratge "Suspense" (1913), dirigit per la directora cinematogràfica estatunidenca Lois Weber.



Fig. 29. Angulació picada a "Suspense" (1913)

-Contrapicat: És l'angle contrari a l'anterior, ja que en aquest la càmera es troba per sota de l'element que es vol filmar. En aquest cas el subjecte es magnifica i s'engrandeix, de tal manera que pot semblar una amenaça.



Fig. 30. Angle contrapicat a "Malditos Bastardos" (2009)

-Perfil/lateral: És aquella angulació en què la càmera se situa al costat del subjecte, de tal manera que es mostra el seu perfil.

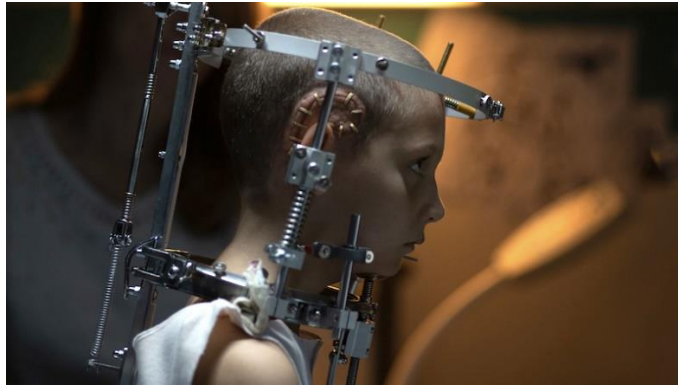


Fig. 31. Angulació lateral a “Titane” (2021)⁶

-Zenital: En aquest angle, la càmera està situada de manera perpendicular al terra. Proporciona una perspectiva aèria de l’escenari i els personatges. També es pot anomenar vista d’ocell. Per usar aquest tipus d’angulació, sovint es necessita una avioneta o algun aparell volador que sigui capaç d’enregistrar imatges.



Fig. 32. Angulació zenital a “The Hurt Locker” (2008)

-Nadir: És aquell angle en què la càmera està situada completament inferior al personatge o element que es vol filmar. Es mira directament cap a dalt, en un angle perpendicular a terra.

⁶ “Titane”, de la directora de cinema francesa Julia Ducornau, va guanyar recentment la Palma d’Or al Festival Internacional de Cinema de Canes, el qual és un dels més prestigiosos del món.



Fig. 33. Pla nadir a “El resplandor” (1980)

A més de l'angulació, cal tenir en compte l'alçada en què se situa la càmera. Aquesta pot ser: normal, si es posa a la mateixa alçada dels ulls; baixa, si es troba per sota d'1,5 metres de distància del terra; i alta, en el cas que estigui per sobre d'1,8 metres del sòl.

1.3.4. EL PUNT DE VISTA

El punt de vista és el que determina com viu l'espectador el film. La càmera actua com a l'ull de l'espectador i, per tant, l'espectador només veu el que la càmera li permet veure. La càmera pot adoptar diversos punts de vista i, depenent del que decideixi adoptar, viurem els fets d'una manera o d'una altra. Segons el punt de vista utilitzat podem distingir diversos tipus de plans:

-Pla objectiu: És aquell en què la càmera adopta un punt de vista neutre. L'acció és vista des de fora, com si es tractés d'un espectador extern. És el que s'utilitza de manera més freqüent.



Fig. 34. Pla objectiu a “El perro del hortelano” (1996)

-Pla subjectiu: En aquest tipus de pla la càmera ens mostra el que veu una persona determinada, generalment el protagonista de l'acció. La càmera adopta un punt de vista intern i col·loca l'espectador al lloc del personatge, com si mirés pels seus ulls. Aquest pla permet transmetre sensacions i emocions des d'un punt de vista molt més personal.

Per exemple, podem veure la utilització d'aquest pla en una escena de la pel·lícula “Loving couples” (1964) de la directora de cinema sueca Mai Zetterling. En un moment determinat de la història, la protagonista s'amaga a sota d'una taula i la càmera s'amaga amb ella. Podem veure pels seus ulls i observar detalls en què no ens fixaríem en un pla objectiu, com, per exemple, els peus (veure Fig. 35.).



Fig. 35. Pla subjectiu a “Loving couples” (1964)

-Pla objectual: És semblant al pla subjectiu, però en aquest cas la càmera ens mostra el que veu un objecte. D'aquesta manera, l'espectador pot veure el personatge que realitza l'acció des d'un punt de vista intern.



Fig. 36. Pla objectual a "Breaking Bad" (2008)

-**Pla subjectiu voyeur:** En aquest tipus de pla s'observa el personatge a través d'un objecte, com per exemple uns prismàtics. En el curtmetratge "Suspense" (1913), de la cineasta Lois Weber, podem veure la utilització d'aquest pla, en què es mostra a la protagonista a través d'un pany (Fig. 37).



Fig. 37. Pla subjectiu voyeur a "Suspense" (1913)

-**Pla indirecte:** És aquell pla en què es mostra al personatge a través de reflexos. Aquests poden ser ocasionats per l'aigua, miralls... Sovint s'utilitza quan el subjecte es troba en una situació indesitjada.



Fig. 38. Pla indirecte a "Big" (1988)

1.3.5. MOVIMENTS DE LA CàMERA

Per a rodar un curtmetratge és molt important detallar si la càmera tindrà moviment o no, i per això s'ha de conèixer quins tipus de moviments fer ús. El moviment que prengui la càmera durant la filmació influeix en el ritme de l'acció i en el missatge que es vol transmetre. Per exemple, un moviment ràpid pot transmetre una sensació de frenesí, mentre que un moviment pausat pot alentir la situació. A continuació, explico alguns dels principals moviments que pot adoptar la càmera.

-Càmera fixa: És un moviment en què la càmera està immòbil sobre un suport i enregistra les accions que esdevenen davant seu. En aquest cas, el moviment i el ritme de l'acció queda en mans dels actors i actrius.

-Panoràmica: Consisteix en un gir horitzontal de la càmera sobre el seu propi eix. Aquesta rotació es pot fer sobre un suport, per garantir una major estabilitat, o a mà. Habitualment la panoràmica s'utilitza per descriure i mostrar un espai, seguir un element en moviment o relacionar diversos elements d'una mateixa escena.

-Tràveling d'aproximació: És un moviment en què la càmera es trasllada des d'un pla llunyà a un de més proper.

-Tràveling d'allunyament: De manera contrària a l'anterior, la càmera s'allunya d'un element proper per mostrar un pla més llunyà.

-Tràveling lateral: És un moviment en què la càmera es desplaça lateralment per seguir el moviment del subjecte.

-Tràveling retro: És un moviment en què la càmera se situa davant del subjecte i retrocedeix a mesura que aquest avança. El moviment contrari s'anomena "tràveling avant", en el qual la càmera avança a mesura que el subjecte retrocedeix.

Un dels tràvelings retro més famosos de la història del cinema és el que apareix en la pel·lícula "Senders de gloria" (1957) dirigida pel famós guionista, productor i director de cinema estatunidenc Stanley Kubrick. Aquest film, ambientat durant la Primera Guerra Mundial a França, conté una escena en què mostra el coronel Dax — encarregat d'encapçalar un atac per aconseguir una posició alemanya— passejant a través de les trinxeres. Per rodar-la, Kubrick va utilitzar el tràveling retro (una tècnica poc utilitzada en aquell moment) que li va permetre seguir el coronel a mesura que avançava i deixava enrere a centenars de soldats atrinxerats.



Fig. 39. Tràveling retro a "Senders de gloria" (1957)

-Tràveling circular: És aquell moviment en el qual la càmera gira circularment al voltant del subjecte.

-Tràveling vertical: És aquell moviment en què la càmera puja o baixa, ja que es mou sobre l'eix vertical, acompanyant al subjecte que es vol filmar. Aquest tipus de tràveling també es pot fer sobre l'eix horitzontal.

-Steadycam: És un sistema que permet a la càmera moure's lliurement. Mitjançant un sistema d'arnès i d'un braç articulat, la càmera queda estable i en suspensió. Això permet realitzar moviments que no es poden realitzar amb el tràveling, com per exemple pujar una escala.



Fig. 40. La directora nord-americana Reed Morano amb la *steadycam*

-Càmera en mà: Moviment en què la càmera se sosté amb la mà. A causa de les vibracions que es transmeten, aquest moviment s'associa a una sensació realista (com si es tractés d'un reportatge) o de tensió. Això ho podem veure en la pel·lícula "REC" (2007), de Jaume Balagueró i Paco Plaza, ja que utilitzen aquest tipus de filmació per donar un major realisme i incrementar la sensació de terror.

1.3.6. EL CAMP I EL FORA DE CAMP

Tot el que veiem en pantalla, en un enquadrament determinat, perquè la càmera ens ho vol mostrar, és el que anomenem camp. El fora de camp, en canvi, és allò que no apareix en la imatge que visualitza l'espectador, encara que forma part de l'escena. Sabem de l'existència d'aquests elements espacials o sonors per part d'una insinuació

de l'enquadrament o per la nostra imaginació. Aquests dos conceptes del camp i el fora de camp poden ser molt útils a l'hora de deixar que l'espectador participi en la narració o per crear-li interrogants, la qual cosa permet captar la seva atenció. La imatge següent (Fig. 41.) mostra un ús molt clar d'aquest recurs, ja que l'enquadrament se centra en els ulls del personatge que observen quelcom que no pot visualitzar l'espectador.



Fig. 41. Ús del fora de camp a "The Wrong Man" (1956)

A vegades, es pot fer el joc de deixar veure a l'espectador allò que està fora de camp. En la pel·lícula "Stefan Zweig: Farewell to Europe" (2016), de l'actriu, guionista i directora de cinema Maria Schrader, es veu clarament la utilització d'aquest recurs. La directora utilitza un mirall com a mitjà per a mostrar el que està succeint darrere del que filma la càmera, de tal manera que podem veure com continua l'acció.

Referent al camp, hi ha un altre concepte que s'ha de tenir en compte: la profunditat de camp. L'espai que ens mostra la càmera en un enquadrament determinat —el que anomenem camp— també té una profunditat, que fa referència a la distància entre l'element més proper i més llunyà que es poden percebre amb suficient nitidesa.

Una profunditat de camp alta permet percebre amb nitidesa els elements més llunyans (veure Fig. 42.), en canvi, una profunditat de camp baixa, només enfoca els elements més propers a la càmera i la resta d'elements queden desenfocats (veure Fig. 43.).



Fig. 42. Alta profunditat de camp



Fig. 43. Baixa profunditat de camp

1.4. EL CURTMETRATGE

1.4.1. DEFINICIÓ I CONCEPTE

El curtmetratge és una producció audiovisual o cinematogràfica que es distingeix d'una pel·lícula pel seu temps mitjà de duració. Aquesta duració acostuma a ser de menys d'1 minut a 30 minuts aproximadament. El terme curtmetratge ve del francès *court-métrage* i, tal com indica el seu nom, fa referència a una pel·lícula curta.

Els curtmetratges sovint s'utilitzen per a finalitat diferent de la d'un llargmetratge o pel·lícula de producció normal. Una de les funcions del curtmetratge cinematogràfic pot ser la d'entrenar les futures i futurs cineastes, ja que, a causa del seu baix cost de producció, és una alternativa ideal per a persones novelles en aquesta indústria. Els curtmetratges permeten l'autor/a una major llibertat creativa, poden servir per experimentar amb tècniques i propostes estètiques innovadores sense el perill que suposi una pèrdua financera.

La realització de curtmetratges permet als estudis de cinema provar les directores i directors novells per veure si tenen la suficient capacitat per obrir-se pas en la indústria cinematogràfica. Tanmateix, introduir-se en aquesta indústria mitjançant la creació de curtmetratges permet adquirir reconeixement internacional a través dels festivals de cinema —hi ha festivals centrats principalment en la projecció de curtmetratges⁷—, ja que d'aquesta manera altres persones poden veure la teva creació cinematogràfica. És important recordar que molts i moltes cineastes van iniciar-se al món del cinema amb els curtmetratges; com és el cas de la guionista estatunidenca Anita Loos amb “The New York Hat” (1912), la directora Ava Duvernay amb el curtmetratge “Saturday Night Life” (2006) o les directores espanyoles Icíar Bollaín —amb la direcció del curt “Baja, corazón” (1993)— i Laura Mañá amb el curtmetratge “Paraules” (1997) per anomenar només alguns exemples.



Fig. 44. Primera escena del curtmetratge “Baja, corazón” (1993)

A més, els curtmetratges són molt efectius quan es tracta de sensibilitzar sobre temes de caire social i humà. Aquesta última característica (o funció) és la que m’ha portat a escollir el curtmetratge com a eina per a representar tot el que tracto en el meu treball i, d’aquesta manera, poder conscienciar i colpir les persones que el visionin. El relat audiovisual és una eina idònia per apel·lar als sentiments i emocions per diversos motius:

⁷ Com, per exemple, el Festival de Cinema de Canes, celebrat a França o el Festival Internacional de Cinema de Berlín (més conegut com a Berlinale), ambdós d’alt prestigi.

1. Té molta influència. Els models de conducta i comportament no s'aprenen només observant els de la vida real, sinó que també es transmeten per mitjà de les imatges, paraules, històries i relats que compartim en societat. Els missatges i informació que transmeten tant els mitjans de comunicació com les produccions audiovisuals adopten un paper molt important pel que fa a la nostra educació, conformació de criteris propis, valoracions morals, pautes de conducta, etc.
2. Deixa empremta. Encara que, en determinats casos, l'espectador sàpiga que es tracta de ficció, una obra audiovisual pot tenir un fort impacte en la nostra personalitat i deixar-nos la seva empremta. No és inusual, doncs, que al llarg de la nostra vida hàgim vist algun film o sèrie que ens hagi causat un particular impacte emocional.
3. Posiciona. Els relats audiovisuals ens situen, des d'un punt de vista determinat, en el món creat per la persona que els narra o confecciona. És a dir, ens construeixen una posició moral i emocional des de la qual comprendre el que mostren.
4. Emotivitat. La successió d'imatges és un joc completament emotiu, que fa oblidar-nos dels patrons racionals que governaven la nostra persona. Les obres audiovisuals tenen la capacitat de promoure una sèrie de sentiments sense passar pel filtre de la racionalitat.

Per altra banda, una de les principals diferències que presenten els curts respecte dels llargmetratges, i que suposa un dels seus principals problemes, és que no tenen un mercat definit. Hi ha pocs circuits d'exhibició comercial d'aquest tipus d'obra cinematogràfica, cosa que fa més difícil la seva comercialització. Tanmateix, com ja he mencionat anteriorment, existeixen diversos festivals i certàmens dedicats als curtsmetratges que ajuden a la seva divulgació. Avui en dia, les noves tecnologies com Internet també estan contribuint positivament a la seva difusió.

1.4.2. TIPOLOGIES DE CURT

Cal no oblidar que els curtmétratges també són pel·lícules i, per aquest motiu, abasten els mateixos gèneres que els llargmetratges. Tot i això, a causa de les funcions anomenades anteriorment, sovint s'utilitzen els curtmétratges per a tractar temes menys comercials o per comprendre una major creativitat.

Principalment, les produccions cinematogràfiques (en aquest cas els curtmétratges) es poden classificar en tres grans blocs, segons com es tracta el seu contingut. Aquests són:

-El curtmétratge documental: És el tipus de curtmétratge que expressa una representació i interpretació de la realitat, des del punt de vista del documentalista, sobre un tema concret. Sovint és de caràcter empíric i s'usa per narrar fets històrics o biogràfics, però també es pot utilitzar per a reivindicar o evidenciar un fet.

Un exemple de curtmétratge documental seria "El hombre feliz" (2007) dirigit per l'actriu i directora espanyola Lucina Gil. Aquest curtmétratge planteja com és possible que un home, anomenat Pepe Perea Perdigones, que no compleix amb uns estàndards de vida satisfactòria, sigui feliç.



Fig. 45. "El hombre feliz" (2007)

-El curtmetratge experimental: És el tipus de curtmetratge que busca transgredir les normes del cinema convencional i experimentar amb alternatives audiovisuals fent servir altres estructures i recursos; combinant diferents ritmes, colors, silencis i sorolls i establint noves formes d'expressar missatges o emocions.

Fa uns anys, el director de cinema estatunidenc David Lynch va presentar un curtmetratge anomenat "Fire" (2015). En aquest mostrava una sèrie d'idees surrealistes amb les quals s'especula que volia reflexionar sobre el mal que fa l'espècie humana a la Terra.



Fig. 46. Fotograma de "Fire" (2015)

-El curtmetratge de ficció: És el tipus de curtmetratge que té la finalitat de contar una història fictícia als espectadors. Dins d'aquest tipus hi trobem molts gèneres diferents, com el de terror, ciència-ficció, drama, comèdia i fantasia entre molts d'altres.

A pesar que ho explicaré més detalladament en la tercera part del treball, l'objectiu que vull aconseguir amb la realització del meu curtmetratge és sensibilitzar i conscienciar la gent sobre una realitat present avui en dia, concretament la situació en què es troben les dones dins de la indústria cinematogràfica. Per aconseguir aquest objectiu, el curtmetratge que realitzaré es podria classificar dins la tipologia de documental, però combinaré tant imatges externes —per mostrar imatges reals sobre les mateixes cineastes que explico i tot el seu context— com pròpies —per tal de causar l'impacte desitjat a partir de la creativitat i emotivitat de les meves imatges—.

1.4.3. FASES DE LA REALITZACIÓ D'UN CURT

Les fases que cal dur a terme per a la realització d'un curtmètratge són les mateixes que les d'una producció cinematogràfica. El rodatge, o producció cinematogràfica, és el procés que abraça la creació d'un film, des de la idea principal fins a la filmació. Tal com he explicat en l'apartat de definició i concepte de cinema, la realització cinematogràfica passa per cinc etapes diferenciades: el desenvolupament, la preproducció, el rodatge, la postproducció i la distribució. Tot i que sense entrar massa en detall, explicaré breument en què consisteix cadascuna d'aquestes etapes.

-Desenvolupament: En aquesta primera etapa es creen les idees per al curtmètratge i s'escull la història que es vol transmetre, sigui real o fictícia. Un cop fet això, se selecciona l'equip de realització amb el que es vol treballar i es crea una sinopsi o guió previ que serveixi de guia. També s'ha de tenir en compte el finançament del projecte i buscar les localitzacions adequades per a la seva filmació. D'aquesta etapa es procedeix amb la preproducció.

-Preproducció: Aquesta segona etapa engloba tots els preparatius per començar la filmació: escollir els actors i les actrius, els escenaris, el set de gravació, el vestuari i totes les altres eines per a dur a terme la realització del curtmètratge. També es realitza la creació del guió tècnic i literari per fer una bona planificació del rodatge (pla de treball).

-Producció: Aquesta tercera etapa correspon al rodatge, on es comença la filmació del curtmètratge. Durant aquesta fase es posa en pràctica tot el que s'ha detallat en les fases anteriors i es realitza la gravació. L'equip tècnic té una gran responsabilitat, especialment la persona encarregada de la direcció, ja que aquesta etapa requereix la implicació de tot el personal prèviament escollit.



Fig. 47. Rodatge de “La Pointe-Courte” (1955)

-Postproducció: Una vegada ja s’han filmat totes les escenes, és quan entra en joc l’equip de postproducció. Durant aquesta etapa s’acaba de perfeccionar la història per tal que agafi la seva forma final: s’editen les imatges, els diàlegs, el so, se selecciona la música corresponent i s’afegeixen els efectes especials. És una fase llarga i que té la finalitat de donar sentit i coherència a tot el curtmetratge.



Fig. 48. Thelma Schoonmaker, editora cinematogràfica estatunidenca

-Distribució: És l’última etapa de la producció audiovisual i consisteix a mostrar el producte final als espectadors. Un cop el projecte està acabat, normalment es distribueix en sales de cinema o en les plataformes digitals, tanmateix, en tractar-se d’un curtmetratge, aquests llocs d’exhibició solen ser els festivals o certàmens.

Per tal d’aconseguir un bon resultat final, jo mateixa hauré de passar per totes aquestes fases de la producció d’un curt, evidentment en menor escala, excepte la de distribució. En el meu cas, m’encarregaré personalment de les principals funcions de l’equip tècnic com són la direcció, el guió i el muntatge.

PART 2: LA DONA EN EL CINEMA

2.1. DEFINICIÓ I CONCEPTE DE CINEMA

Prèviament a donar una definició, cal aclarir que el concepte de cinema és molt vast i presenta molts matisos i característiques a tenir en compte. Etimològicament, cinema és una abreviació de cinematografia i prové del terme grec *kiné*, que vol dir “moviment”, i *graphos*, que significa “escriptura”. Dit això, podem definir cinema com “el procés de captar, editar i reproduir imatges en moviment”⁸. Aquesta il·lusió de moviment és creada mitjançant la ràpida i successiva projecció de fotogrames⁹. També s'utilitza la paraula “cinema” per a definir el local on es projecten les pel·lícules cinematogràfiques, concretament sobre una pantalla en un ambient de fosc.

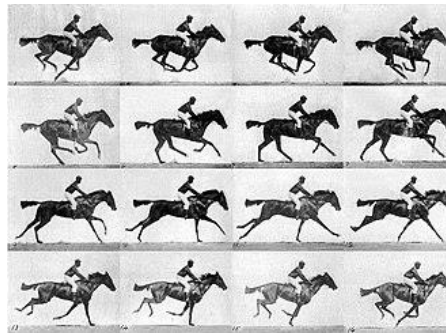


Fig. 49. Sèrie de fotogrames del fotògraf britànic Eadweard Muybridge (1830-1904)

El cinema és l'art de narrar històries o esdeveniments mitjançant la projecció d'imatges i és per això que és considerat “el setè art”. Aquest terme va ser introduït el 1914 pel poeta i crític de cinema italià Ricciotto Canudo, el qual definia cinema com a “arts plàstiques en moviment”¹⁰. Per tant, la tècnica cinematogràfica és considerada una de les belles arts, junt amb l'arquitectura, escultura, pintura, música, dansa i poesia.

A banda de tècnica i art, també ens podem referir al cinema com a indústria. La indústria cinematogràfica s'encarrega de l'activitat econòmica referent a la producció, distribució i exhibició de pel·lícules tant al cinema com a la televisió. Hi ha empreses productores o distribuïdores de films que s'encarreguen d'aquesta activitat.

⁸ Definició extreta del Diccionari de la llengua catalana (1995). 3^a i 4^a ed. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

⁹ El fotograma és cadascuna de les imatges que componen una pel·lícula cinematogràfica.

¹⁰ Cita extreta de la Viquipèdia, l'Enciclopèdia Lliure, 2021(). *Ricciotto Canudo*.

El llenguatge cinematogràfic¹¹ ha anat evolucionant de tal forma que han aparegut moltes maneres diferents d'explicar una narració. I, de la mateixa manera, ho han fet els gèneres cinematogràfics. Malgrat que tot això no té tanta relació amb el cinema com a definició, és important per conèixer la seva complexitat. Les pel·lícules, fruit del procés cinematogràfic, es poden classificar en diferents grups segons els elements i característiques que tenen en comú (com l'estil, el tema, el ritme o el sentiment que vulguin transmetre a l'espectador, entre d'altres). Alguns exemples de gèneres cinematogràfics són el cinema d'animació, el documental, el cinema d'acció, la comèdia, el musical...

La imatge següent mostra un fotograma de la pel·lícula "But I'm a Cheerleader" (1999). Aquest film és una comèdia romàntica satírica, amb la qual cosa combina diversos gèneres diferents, encara que estretament relacionats. La dirigí la directora, productora i guionista estatunidenca Jamie Babbit (1970-) i tracta la construcció social dels rols de gènere des de l'humor. La protagonista, anomenada Megan, és una estudiant i animadora de disset anys que, quan els seus pares descobreixen que és lesbiana, és ingressada en un campament de "teràpia reparadora" per fer-li canviar la seva orientació sexual.



Fig. 50. "But I'm a Cheerleader" (1999)

Per acabar, cal comprendre que dur a terme un film no és cosa d'una sola persona, de dues ni de tres. En cada producció cinematogràfica estan implicades moltíssimes

¹¹ Llenguatge audiovisual del què disposa el director d'un film per poder explicar la història

persones que s'encarreguen de diferents tasques específiques. L'equip que s'encarrega de dur a terme la realització cinematogràfica està format per diverses capacitats en l'àmbit tècnic: la producció, direcció, guió, so, fotografia, muntatge, operador/a de càmera, disseny de producció (art)... Dins de cada àrea mencionada hi ha més sectors i persones encarregades d'aquests. A més, aquesta realització cinematogràfica passa per cinc etapes diferenciades, que són el desenvolupament, la preproducció, el rodatge, la postproducció i la distribució¹².

En definitiva, el cinema és una tècnica, un art i una indústria que inclou molts matisos i una elevada complexitat. En el procés de realització cinematogràfica hi estan involucrades moltes persones diferents que, mitjançant una organització, aconseguixen dur a terme el film.

2.2. ORIGEN DEL CINEMA

Però, qui va ser la persona que va donar forma a aquest ampli i complex concepte? De fet, no podríem mencionar un sol nom, ja que el cinema es va anar desenvolupant i conformant gràcies a les aportacions i invents de moltes persones diferents.

2.2.1. PRIMERS PASSOS

Es podria datar l'origen de la cinematografia a finals del segle XIX, concretament el 1891, quan la companyia Edison —productora de cinema fundada per Thomas Alva Edison¹³— va començar a experimentar amb imatges en moviment mitjançant un kinetoscopi (prototip del projector modern). Sense aquest invent d'Edison, el cinema no hauria estat possible. Tanmateix, es considera que el cinema va néixer oficialment el 28 de desembre de 1895, data en què es va dur a terme la primera exhibició d'un film.

¹² Explicació en el punt 1.4.3. anomenat "Fases de realització d'un curt"

¹³ Thomas Edison (1847- 1931) va ser un inventor i home de negocis americà al qual se li atribueix la invenció de molts aparells importants, com la bombeta o el fonògraf (eina utilitzada per enregistrar i reproduir so).

Aquest acte va tenir lloc al *Salon Indien* del Grand Café de París, on els germans Lumière—dos reconeguts físics i inventors francesos—van mostrar una projecció pública de la sortida d'uns obrers d'una fàbrica de Lyon. La van anomenar “La Sortie de l'usine Lumière à Lyon” (1895). L'aparell amb què ho van aconseguir l'anomenaren cinematògraf i fou la primera màquina que tingué la capacitat de gravar i projectar imatges en moviment.



Fig. 51. Fotograma de “La Sortie de l'usine Lumière à Lyon” (1895)

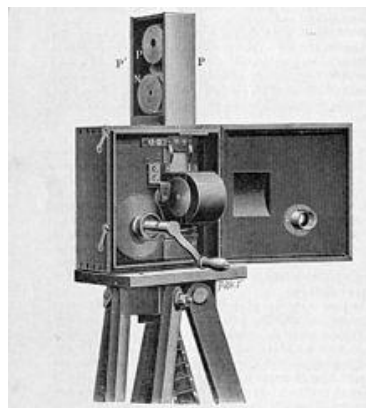


Fig. 52. Imatge del cinematògraf dels Lumière

Els germans Lumière rodaven escenes de la vida quotidiana, laboral o familiar. Un altre personatge molt influent en la història del cinema, que va canviar aquest caràcter realista i naturalista dels germans Lumière, va ser en George Méliès. Méliès va ser un cineasta francès pioner en la invenció dels efectes especials i va convertir el cinema en màgia i fantasia, evitant la seva decadència. Destaquen les seves pel·lícules “Viatge a la

Lluna" (1902) i "Viatge a través de l'impossible" (1904), la qual té una duració molt superior en comparació amb altres films de l'època. En aquestes pel·lícules es pot veure els trucatges visuals que utilitzava Méliès, com l'ús de maquetes o la utilització de la fosa a negre per canviar d'escena.

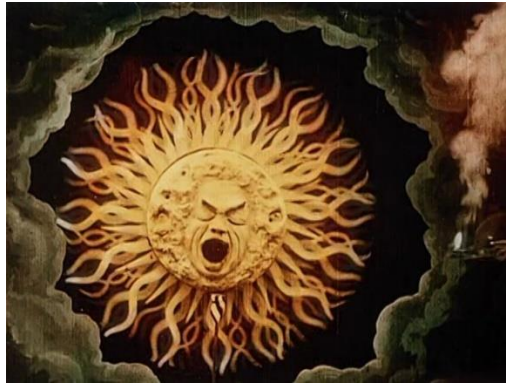


Fig. 53. "Viatge a través de l'impossible" (1904)

Per tot això, Méliès es considera l'inventor de la ciència-ficció. Tot i aquest reconeixement públic a George Méliès, la directora de cinema francesa Alice Guy va ser la primera a realitzar una pel·lícula de ficció. Aquesta directora va ser esborrada de la història del cinema de l'època pel simple fet de ser una dona, i tot el reconeixement va recaure sobre en George Méliès. La primera pel·lícula d'Alice Guy, considerada la primera ficció, es va realitzar el 1896 i es va titular "La Fée aux Choux".



Fig. 54. Fotograma de "La Fée aux Choux" (1896)

Més tard profunditzarem més en la història d'Alice Guy, però cal entendre la seva relació amb un altre pioner de cinema anomenat León Gaumont—inventor i industrial francès considerat una persona destacada en la indústria cinematogràfica—. L'Alice va començar treballant com a secretària per a en León Gaumont, el qual tenia un negoci fotogràfic. La companyia Gaumont, dedicada a vendre càmeres i material de fotografia, va convertir-se en una productora cinematogràfica gràcies a l'Alice Guy. Aquesta va deixar de ser secretària per dedicar-se a la producció de pel·lícules, tasca que li va cedir Gaumont després de veure l'èxit que tenia el seu primer film “La Fée aux Choux” (1896). Gaumont va endinsar-se al món de la realització cinematogràfica a causa de l'Alice Guy, però el mèrit aconseguit amb aquesta productora es va concedir a ell.



Fig. 55. Imatge de León Gaumont

Es pot considerar a Méliès com a la primera persona en veure el cinema com a un negoci i en explotar les seves possibilitats comercials. Charles i Emile Pathé, però, van aconseguir treure més profit del cinema com a negoci. Charles Pathé¹⁴ tenia una petita empresa de fonògrafs (invenció de Thomas Edison) però el 1896 va decidir fundar la seva pròpia companyia junt amb el seu germà. La van anomenar *Pathé Frères*. Amb aquesta empresa va aconseguir l'èxit en el món empresarial, ja que es va convertir en la principal distribuïdora de fonògrafs i de cilindres de fonògrafs (suport del fonògraf) de tota França. El succès internacional va portar a l'empresa a dedicar-se també a la producció i distribució de pel·lícules —mentre que en Charles Pathé es va dedicar a aquest sector de la cinematografia, l'Emile es va entregar a la fotografia—.

¹⁴ Charles Pathé (1863-1957) fou un director de cinema i productor francès que es va convertir en una figura clau durant el procés d'industrialització del cinema.

2.2.2. EL CINEMA COM A INDÚSTRIA

Al començament del segle XX el cinema ja es considera una indústria, i es va anar desenvolupant progressivament: s'allarguen els minuts de visionament, les imatges mudes s'acompanyen de narració i diàleg escrit, apareix el muntatge cinematogràfic... fins a arribar a la incorporació del so i, més tard, del color.

En aquella època, la productora dels germans Pathé era considerada una de les més importants del món i va realitzar moltes pel·lícules com “El ídolo en el túnel” (1901) o “Historia de un crimen” (1901). Les seves pel·lícules aconseguien atraure els espectadors gràcies a la introducció d'escenes dramàtiques realistes. Aquesta fórmula és el precedent d'alguns moviments cinematogràfics que es van consolidar més tard, com el realisme francès. Una altra figura que va ser clau per l'èxit de l'empresa va ser Ferdinand Zecca, el qual va ser una de les persones encarregades de la direcció de les seves pel·lícules. Nascut en una família dedicada a l'espectacle, Zecca va aportar molta varietat al cinema i va innovar en el camp del llenguatge cinematogràfic. En Ferdinand va esdevenir actor, guionista, decorador i director, entre altres ocupacions tècniques. Com a realitzador utilitzava diverses fórmules per atraure el públic, com mostrar escenes fantàstiques o persecucions còmiques. Entre les seves pel·lícules destaquen: “Les Més aventures d'un muet mélomane” (1899), “Baignade impossible” (1902) i “La Passion de Notre-Seigneur Jésus Christ” (1905) entre moltes d'altres.

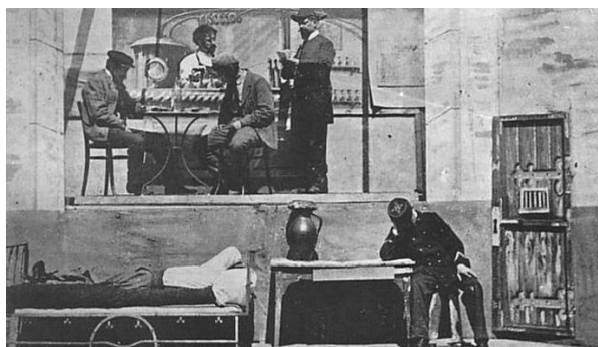


Fig. 56. “Historia de un crimen” (1901)

L'empresa produeix constantment pel·lícules i en Charles Pathé decideix començar a llogar aquestes pel·lícules en lloc de vendre-les. En 1907 s'inicia també en l'exhibició de pel·lícules, de tal manera que *Pathé Frères* es dedica a la producció, distribució i exhibició. Amb tot això, l'empresa guanya molt prestigi i popularitat i allunya els seus competidors. El 1927 Charles Pathé es retira de la direcció d'aquesta empresa, però per totes les seves contribucions és considerat un dels principals responsables de la industrialització del cinema a França.



Fig. 57. Retrat de Charles Pathé

León Gaumont és un dels principals rivals de Pathé a Europa. També és considerat una figura molt important pel que fa a la industrialització del cinema. A mesura que passa el temps, Léon Gaumont i Alice Guy van obrint diverses productores arreu del món, consolidant així el cinema com a negoci. Si bé més tard que Charles Pathé, Gaumont també va dedicar-se al lloguer de pel·lícules i va entrar en el sector de la distribució i exhibició d'aquestes. Altrament, els dos industrials francesos van crear els seus sectors periodístics: Pathé va ser el primer a introduir els noticiaris cinematogràfics (curtmetratges que contenien notícies i articles d'interès) el 1909 sota el nom de "Pathé Journal" i Gaumont ho va fer el 1910 amb el nom de "Gaumont Actualités".



Fig. 58. Noticiari de “Pathé Journal”



Fig. 59. Noticiari de “Gaumont Actualités”

2.2.3. CINEMA SONOR

El cinema sonor té la particularitat d'incorporar so sincronitzat a una pel·lícula, a diferència del cinema mut. Abans d'arribar a la introducció del cinema sonor ja existien els sons al cinema. Generalment, les pel·lícules mudes que s'exhibien ja incorporaven tota mena de sorolls i música d'ambient. L'any 1897, els germans Lumière ja contractaren un quartet de saxofonistes per tal d'acompanyar les seves produccions al local de París.

Van ser molts els experiments i invents que es van haver d'aportar per aconseguir ajustar el so a la imatge i donar lloc al cinema sonor. El 1902, Thomas Alva Edison ja va començar a experimentar en el registre d'àudio i imatge a la vegada, però el soroll era molt dèbil i d'escassa qualitat. A l'hora de sincronitzar el so dels films es van trobar amb diversos problemes, i va ser gràcies al cronòfon creat per León Gaumont que van començar a veure la solució. Aquest aparell permetia sincronitzar so amb temps mitjançant dos plats que reproduïen el soroll de la pel·lícula. Van anomenar *Cronophone* a aquest nou sistema.



Fig. 60. *Cronophone* d'en León Gaumont

Altres invents, com el d'Eugène Lauste, van ser importants per establir les bases fonamentals per tal de poder introduir so sincronitzat a un mateix film. L'any 1904, Lauste va idear un aparell que va aconseguir enregistrar una banda sonora en la mateixa pel·lícula, el qual estava basat en principis elèctrics. Tanmateix, aquest aparell experimental no va tenir gaire viabilitat comercial. Per altra banda, la pionera Alice Guy també va fer els primers passos cap al cinema sonor utilitzant gravacions realitzades per un gramòfon al mateix temps que les imatges i, d'aquesta manera, poder introduir sons a les seves pel·lícules. Tal com defineix el Diccionari de la llengua catalana: "El gramòfon és un aparell que reproduïx per mitjans mecànics els sons enregistrats en un disc".



Fig. 61. Imatge d'un gramòfon antic (principis del s. XX)

El 1918, els alemanys Jo Engel, Hans Vogt i Joseph Massole van patentar Tri-Ergon, un sistema de so en pel·lícula que permetia incorporar els sons i bandes sonores als films. Uns anys després, concretament el 1922, van realitzar el seu primer film anomenat "Der Branstifer", gràcies a les aportacions d'un altre enginyer americà anomenat Lee De Forest. Lee De Forest va inventar un altre sistema, el qual va anomenar Phonofilm, que gravava el so directament a la mateixa pel·lícula i, d'aquesta manera, evitar els problemes de sincronització i amplificació del so que havien tingut els seus precursors. El 1923, Lee de Forest presentà el model definitiu i establí les bases del sistema que s'utilitzaria per introduir el so a les pel·lícules.

El 1925, la companyia nord-americana d'enginyeria elèctrica "Western Electric" decideix apostar per l'invent de Lee de Forest i, un any més tard, una altra companyia anomenada "Warner Bros" comença a produir pel·lícules utilitzant el sistema Vitaphone. Aquest sistema, originat per l'invent de Lee de Forest, sincronitzava els discs que contenien la banda sonora amb les imatges. La pel·lícula "Don Juan" (1926), dirigida pel director americà Alan Crosland, va ser el primer film a fer servir so sincronitzat gràcies al sistema Vitaphone. Aquest film constava amb una banda sonora de música de Mozart i altres efectes sonors, però no es considera la primera pel·lícula sonora, ja que no contenia diàlegs sonors (s'havia pensat i rodat com una pel·lícula muda).



Fig. 62. Cartell de la pel·lícula "Don Juan" (1926)

Un any després es va rodar "The Jazz Singer" (1927), la qual contenia sons i diàlegs parlats, i es va convertir en el primer llargmetratge sonor de tota la història del cinema. Aquesta pel·lícula també va ser dirigida per Alan Crosland (i produïda per la Warner Bros) als Estats Units i utilitzava el sistema sonor Vitaphone. Es tracta d'un drama musical basat en una obra teatral de l'autor estatunidenc Samson Raphaelson.

Des d'aquest moment el cinema canvia radicalment i s'aturen molts projectes de films muts. Quan es van veure les possibilitats del cinema sonor, aproximadament tres anys després, i la seva rendibilitat, el cinema mut va passar a la història per deixar pas al so.



Fig. 63. Cartell de “The Jazz Singer” (1927)

El 2010, però, es va trobar una pel·lícula a la Biblioteca del Congrés d'Estats Units que demostra que la primera pel·lícula sonora va ser espanyola i que es va realitzar quatre anys abans que “The Jazz Singer” (1927)¹⁵. A causa de la seva durada d’11 minuts, no es pot considerar el primer llargmetratge sonor, però sí la primera obra cinematogràfica parlada. Aquesta cinta anomenada “Conchita Piquer” (1923) va ser dirigida per Lee De Forest amb el seu sistema Phonofilm. Aquest film mostra a l’actriu i cantant valenciana Concha Piquer de molt jove i inclou recitals entre molts d’altres estils musicals.

Altrament, la primera pel·lícula sonora espanyola va ser dirigida pel guionista, director i productor de cinema espanyol Francesc Elías Riquelme i la va anomenar “El misterio de la Puerta del Sol” (1929). “Yo quiero que me lleven un Hollywood” (1931) es considera un altre dels primers llargmetratges sonors espanyols. Sota la producció de Rosario Pi, cineasta catalana i fundadora de la productora “Star Films”, aquesta comèdia espanyola va ser de les primeres pel·lícules a incloure so i música de tota la història del cinema espanyol.

¹⁵Aquesta notícia va sortir en diverses publicacions periodístiques. El diari *El País*, per exemple, va publicar-la el 3 de novembre del 2010 sota el títol de “La primera película sonora era española”.

2.2.4. CINEMA EN COLOR

Des de la primera projecció pública dels germans Lumière l'any 1895, el cinema va anar evolucionant i millorant fins a arribar a ser el que coneixem avui en dia. Una de les innovacions més transcendents va ser la incorporació del so a les pel·lícules, la qual cosa va donar lloc a la invenció del cinema sonor. Aquesta és una de les millores més importants, però n'hi ha moltes més que han estat clau per a l'evolució d'aquest art. La invenció del cinema en color és una d'elles, ja que va canviar totalment la forma de realitzar i veure el cinema i va tenir un gran impacte en la seva història.

En els seus inicis, ja des de 1896, les pel·lícules es pintaven a mà, imatge per imatge, sobre unes plaques de vidre. Aquest sistema era molt laboriós i requeria molta minuciositat. Un dels primers a utilitzar aquest sistema d'acolorit a mà va ser George Méliès i ho podem veure en la seva pel·lícula "Viatge a la lluna" (1902). Per culpa del temps excessiu que calia dedicar per afegir color a una pel·lícula, a partir del 1900 inventors com en George Méliès i Charles Pathé van començar a intentar substituir-ho per processos mecànics.



Fig. 64. Acolorit a mà a "Viatge a la lluna" (1902)

A diferència del cinema sonor, el color va ser més difícil d'adoptar pel cinema. D'ençà que es va deixar enrere l'acolorit a mà, van anar sorgint diversos mètodes per afegir color a les pel·lícules. El 1908, l'enginyer britànic Georges Albert Smith va inventar el Kinemacolor per capturar imatges en moviment a color. Aquest procés consistia a

projectar fotogrames d'una pel·lícula a través de filtres vermells i verds. El sistema Kinemacolor va permetre la projecció de les primeres pel·lícules en color al teatre Palace-Variété de Londres el 1909. Tot i això, no es podien considerar films completament a color. D'una manera semblant, l'any 1912 León Gaumont va inventar el sistema tricròmic, és a dir, de tres colors. Aquest sistema es va anomenar *Chronochrome* i consistia en una càmera equipada amb tres filtres (vermell, blau i verd) que permetia rodar i projectar imatges en color.

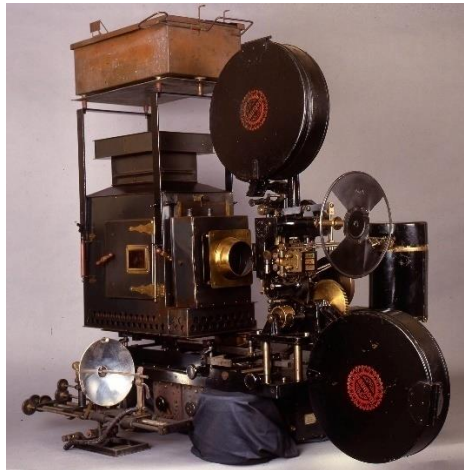


Fig. 65. El *Chronochrome* de León Gaumont

Per part seva, els germans Lumière també van presentar un procediment de fotografia en color, el 1907. Aquest procés es realitzava mitjançant les “autochromes Lumière”, unes plaques de vidre que actuaven com a filtre de color.

Aquests processos que hem explicat són processos additius, ja que afegixen color. Més tard, va aparèixer un nou concepte que va permetre superar molts problemes pel que fa a introduir el color al cinema. Aquest nou sistema consistia a superposar tres negatius, cadascun amb un color diferent (vermell, verd i blau) per donar lloc a tres colors primaris complementaris: el cian, el magenta i el groc. Això va permetre aconseguir un color molt més creïble en les projeccions, ja que es controlava la intensitat dels colors primaris. D'aquest nou concepte van sorgir diversos procediments com el Cinecolorgraph (1912), Kodachrome (1915) i Prizma Color (1919) entre d'altres.

Eren molts els avenços que s'estaven produint, però encara no s'havia trobat la solució definitiva. La veritable introducció del color al cinema, per deixar enrere el blanc i negre, va ser duta a terme per Technicolor. Technicolor va ser el nom que va rebre el procés químic que permetia introduir color als fotogrames de les pel·lícules, mes el 1915 ja constituïa la important companyia fundada pel científic i enginyer americà Herbert T. Kalmus. Durant els seus inicis la companyia Technicolor no va tenir massa èxit, fins que l'any 1922 va començar a utilitzar un sistema de color basat en dos colors primaris, el qual va començar a donar resultats. Aquest sistema es va anar desenvolupant i en 1932 es va afegir un tercer color. Això va donar lloc a un sistema tricromàtic, amb els colors magenta, cian i groc, que permetia imprimir els colors un per un sobre una única pel·lícula. Amb aquest sistema les produccions eren costoses però d'una gran qualitat.



Fig. 66. Càmera utilitzada per Technicolor durant els anys 30

Les animacions de Disney—actualment una combinació d'empreses dedicades als mitjans de comunicació i a l'entreteniment—van ser les primeres a usar aquest sistema. El curtmetratge d'animació "Flowers and trees" (1932), dirigit pel director de cinema estatunidenc Burt Gillet, es va convertir en la primera pel·lícula gravada completament a color i va aconseguir un Oscar per al millor curtmetratge d'animació.

El primer llargmetratge a emprar aquest sistema es va rodar tres anys després i es va anomenar "La feria de la vanidad" (1935). Aquesta pel·lícula, dirigida pel cineasta armeni-estatunidenc Rouben Mamoulian, es considera el primer llargmetratge a tot color. Malgrat això, fa uns anys es va trobar un film sense títol del 1901 que es consideraria la primera pel·lícula en color de tota la història del cinema. Sembla que va

ser creada pel fotògraf, inventor i cineasta anglès Edward Raymond Turner, junt amb l'empresari Frederick Marshall Lee, en una època on regnava la realització de pel·lícules en blanc i negre. Per obtenir color, van rodar escenes en blanc i negre i posteriorment van introduir filtres verds, vermells i blaus. Aquestes escenes originals i els filtres es combinaven en un projector especial i aconseguien un resultat en color.



Fig. 67. Fotograma del curtmetratge "Flowers and trees" (1932)



Fig. 68. Primera pel·lícula en color d'Edward Raymond Turner (1901)

Amb el llargmetratge "La feria de la vanidad" (1935) es va popularitzar l'ús del sistema de Technicolor i es van produir musicals com "El mago de Oz" (1939) i "Cantando bajo la lluvia" (1952), a més de diverses pel·lícules com "Las aventuras de Robin Hood" (1938) i "Lo que el viento se llevó" (1939).

Des de la seva consolidació al cinema, el color té una gran importància en les pel·lícules. S'utilitza tant de forma estètica com narrativa, ja que els colors que s'escullen influeixen en la forma de narrar la història i ajuden a conformar ambients i estats d'ànim. Tot això

porta a l'espectador a sentir determinades emocions i cada color transmet una sensació diferent. Per exemple, el color blau s'associa a una sensació de calma; el vermell, a una sensació de passió o, de vegades, perill i el groc tendeix a transmetre alegria.

La primera pel·lícula a utilitzar el color amb les seves connotacions narratives i artístiques és "El Mago de Oz" (1939) del director de cinema estatunidenc Victor Fleming. En aquesta innovadora pel·lícula el color juga un paper molt important a l'hora de narrar i comprendre la història: en les escenes en què s'explica la vida de la protagonista, anomenada Dorothy, el color de la imatge està en blanc i negre amb un to sèpia; mentre que en les escenes on apareix el món de fantasia d'Oz, al qual arriba a través dels seus somnis, els colors de la imatge són vius i lluent.



Fig. 69. "El Mago de Oz" (1939)

2.2.5. ARRIBADA DEL CINEMA A ESPANYA

L'origen del cinema espanyol es troba a Madrid el 15 de maig de 1896, durant les festes de Sant Isidre. Aquell dia, Alexandre Promio—operador de càmera dels germans Lumière i pioner del cinema—va presentar en públic el cinematògraf a Espanya. El lloc de la presentació era l'Hotel de Rússia, en una sala que es va empaperar de negre i que contenia una pantalla on es projectaven les pel·lícules des del fons d'aquesta sala. Durant els dies següents, Alexandre Promio segueix mostrant les projeccions als madrilenys, que fan cua per entrar al local. Des d'aquell moment històric, el cinema havia arribat per quedar-s'hi.

Les primeres produccions van ser documentals i reportatges sobre l'actualitat. El film "Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza" (1896), del director Eduardo Jimeno Correas, es considera la primera pel·lícula espanyola. Tot i això, la primera pel·lícula amb argument narratiu va ser realitzada l'any 1897 pel director, guionista i productor cinematogràfic català Fructuós Gelabert i s'anomena "Baralla en un cafè". Amb ell, es va iniciar el cinema de ficció a Espanya. "Baralla en un cafè" (1897), que també s'emporta el títol de ser el primer llargmetratge català, mostra la discussió que mantenen dos amics a un casino per tal de cridar l'atenció d'una dona de la qual s'han enamorat. El 1908 va construir els primers estudis cinematogràfics de Barcelona, convertint-se en un dels primers empresaris catalans. El primer film que va rodar en aquests estudis va ser "La Dolores" (1908). A més, es va dedicar a la construcció d'aparells cinematogràfics i altre material de projecció.



Fig. 70. "Baralla en un cafè" (1897)

Després de l'èxit de la seva primera pel·lícula amb argument, Gelabert va rodar un documental sobre l'esdeveniment en el qual el rei Alfons XIII va visitar Barcelona i el va anomenar "Visita de Doña Cristina y Don Alfonso XIII a Barcelona" (1899). La productora Pathé va comprar aquest film per exhibir-lo arreu del món, un fet innovador per a la cinematografia espanyola. Poc després, experimenta amb tècniques de trucatge cinematogràfic (inspirat per George Méliès) i realitza el film d'animació "Choque de dos trasatlánticos" (1899), per la qual cosa és considerat un pioner de l'animació espanyola. Com a tècnica de trucatge va experimentar amb maquetes i vaixells en miniatura, però no va quedar completament satisfet amb el resultat i va decidir abandonar aquest estil.

Junt amb Fructuós Gelabert, van aparèixer figures com Ricard de Baños i Segundo de Chomón que es van considerar pioners del cinema espanyol.

Ricard de Baños va ser un productor i cineasta català, considerat un dels primers realitzadors de la indústria cinematogràfica espanyola. Va aprendre l'ofici treballant per la productora Gaumont, tant a la seva sucursal de Barcelona com a París. El 1905 filma una sèrie de sarsueles¹⁶, amb el sistema de so Cronophone de Gaumont, com "Bohemios" (1905), "El dúo de la africana" (1905) i "La gatita blanca" (1905). El 1907 va esdevenir soci del productor i director català Albert Marro i va treballar en la productora "Hispano Films". Sota un primer nom de "Macaya y Marro", "Hispano Films" va ser la primera productora espanyola, fundada el 1902 a Barcelona pels cineastes catalans Lluís Macaya i Albert Marro. Cal destacar que en aquell moment el focus de productores destacades es trobava a Barcelona.



Fig. 71. "La gatita blanca" (1905)

Més tard, el 1914, Baños abandona la productora i en funda una altra amb el seu germà i l'anomenen "Royal Films". Amb aquesta nova productora va realitzar destacats títols com el melodrama social "Juan José" (1917), el serial "Fuerza y nobleza" (1917) i "Los arlequines de seda y oro" (1918-1919) entre d'altres. També es van dedicar a la producció de pel·lícules pornogràfiques, moltes de les quals eren encarregades pel rei Alfons XIII.

¹⁶ És una obra teatral hispànica formada per parts declamades i parts cantades.

Segundo de Chomón no només va ser un dels pioners més destacats del cinema espanyol, sinó que també de tota la història del cinema.

Va començar al món del cinema dedicant-se a l'acolorit a mà de pel·lícules a un taller de George Méliès. Va idear un nou sistema d'acolorit a mà que va ser patentat per Charles Pathé i posteriorment va obrir el seu propi taller de pintat de pel·lícula a Barcelona. El 1901 decideix dedicar-se professionalment al cinema i va rodar alguns documentals a Barcelona per a la productora francesa Pathé Frères. Més tard, va fundar junt amb Albert Marro la productora que més tard es coneixerà com a "Hispano Films".

Chomón va recuperar el tipus de cinema que havia abandonat Fructuós Gelabert, dedicant-se a la realització de pel·lícules amb trucatges i efectes especials. D'entre aquestes pel·lícules destaca el seu treball, notablement avançat a l'època en què es troba, en: "Xoc de trens" (1902), "Patufet" (1903) i "Gulliver al país dels gegants" (1904). A partir de 1912 treballa a Itàlia en la productora "Italia Films", amb la qual va participar en una de les majors produccions del cinema mut italià: "Cabiria" (1914). En aquesta pel·lícula; dirigida pel director, guionista i tècnic italià Giovanni Pastrone, s'encarrega dels efectes especials i d'il·luminació i també dels moviments de la càmera—utilitzant complicats tràvelings¹⁷, una tècnica de la qual era pioner—.

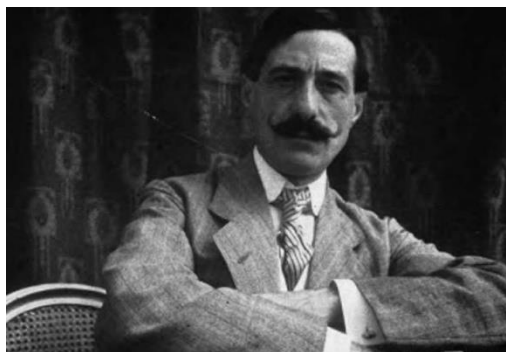


Fig. 72. Retrat d'en Segundo de Chomón

¹⁷ Tècnica de filmació que consisteix a desplaçar lentament la càmera, normalment muntada sobre un suport mòbil.

A Espanya, la primera dona a posar-se darrere d'una càmera va ser la valenciana Helena Cortesina. Va ser ballarina, actriu de cine i teatre i directora d'una sola pel·lícula: "Flor de España o La leyenda de un torero" (1923), que es va convertir en la primera pel·lícula realitzada per una dona espanyola. Aquest film el va produir amb la seva pròpia productora, anomenada Cortesina Films, i el va rodar a Madrid i Aranjuez amb la col·laboració de les seves germanes Ofelia i Angélica, que van participar com a actrius.

Estrenada a Barcelona el 12 de desembre de 1922, "Flor de España o La leyenda de un torero" narra la història de dues persones, un torero i una ballarina, que renunciïn a la seva fama per casar-se i tenir un nadó. Tot i que en molts llocs¹⁸ es cataloga la pel·lícula com codirigida per José María Granada¹⁹ i Helena Cortesina, les referències cinematogràfiques de l'època indiquen a l'Helena com a única directora del film i a Granada com a creador de l'argument (guionista).



Fig. 73. "Flor de España o La leyenda de un torero" (1923)

¹⁸ Per exemple, en la base de dades de pel·lícules a Internet (o IMDb segons les seves sigles en anglès) s'atribueix el càrrec de direcció a Helena Cortesina i José María Granada.

¹⁹ És el pseudònim de José María Martín López (1893-1960); un sacerdot, escriptor, dramaturg, comediògraf i cineasta espanyol.

2.3. DONES PIONERES EN LA HISTÒRIA DEL CINEMA

En l'apartat anterior he explicat breument els aspectes més importants de l'origen del cinema, tal i com apareixerien en els llibres d'història. Bé, no del tot, perquè fins fa poc no s'hauria ni mencionat el nom de pioneres com el d'Alice Guy o Rosario Pi.

La importància de les aportacions que van fer els germans Lumière o figures com Thomas Edison en la indústria cinematogràfica és coneguda per la majoria de la població i, si més no, no resulta gens difícil trobar aquesta informació quan es vol conèixer. Altres pioners com en George Méliès, León Gaumont, Charles Pathé, Fructuós Gelabert i Segundo de Chomón —per mencionar només aquells que he explicat amb més deteniment— no han passat desapercebuts i han aconseguit un reconeixement mundial per tot el que han contribuït en el cinema. Desgraciadament, moltes de les pioneres de la indústria cinematogràfica, i que han suposat una peça fonamental per al seu desenvolupament, no apareixen en la història del seu origen.

Avui en dia tot això està començant a canviar, i ja es parla més d'aquestes dones que han estat invisibilitzades i deixades al marge de tot reconeixement. Malgrat tot, no és equiparable amb els honors i reconeixença que han rebut els seus companys de professió i dels quals sí que es coneix el seu nom.

2.3.1. PRIMERES DONES

En aquest apartat em centraré en algunes de les pioneres a nivell internacional, ja que seria inabastable tractar-les totes, que han participat de forma determinant en fer del cinema el setè art. Intentaré donar cabuda a aquelles primeres dones que van voler formar part de la història transmetent la seva visió del món; no només amb la direcció de pel·lícules, sinó també amb el guió i el muntatge de les mateixes.

ALICE GUY (1873- 1968).



Fig. 74. Alice Guy

Alice Guy és, sens dubte, una de les pioneres de les quals se n'ha parlat més aquests últims anys. També coneguda com a Alice Guy-Blaché, va ser la primera directora de cinema de la història.

Va créixer a França l'any 1873 i la primera aproximació al món del cinema la va tenir exercint de secretària per a la companyia Gaumont, una empresa que es dedicava a fabricar aparells fotogràfics. Inspirada pels avenços en el cinema que s'estaven produint en aquella època, l'Alice va realitzar la seva primera pel·lícula "La Fada de les Cols" (1896). Aquesta va ser la primera pel·lícula que combinava imatges amb narració, i és per això que també se la considera la inventora de la ficció cinematogràfica. A partir d'aquest moment, la companyia es va convertir en una productora de pel·lícules. Al 1910 va fundar la seva pròpia productora "Solax Company" junt amb el seu marit.

Es calcula que al llarg de la seva vida devia dirigir al voltant de 1000 pel·lícules, ja que l'autoria de moltes de les seves pel·lícules es va atribuir als seus col·laboradors, d'entre les quals destaquen: "La Esmeralda" (1905); "Les Résultats du féminisme" (1906), una comèdia feminista en què es plantegen els rols de gènere i mostra la desigualtat que

comporten; “Madame a des envies” (1907), una altra comèdia amb una dona com a protagonista; “Vida, nacimiento y muerte de Cristo” (1906), considerada la primera superproducció; “A Fool and His Money” (1912), que va ser la primera pel·lícula protagonitzada per actors de color; i el seu curt “Making an American Citizen” (1912), el qual critica com la societat americana mirava amb rebuig els immigrants.

A més, l’Alice va ser també pionera pel que fa als efectes especials. Va ser la primera a utilitzar noves tècniques i efectes visuals com la marxa enrere, la càmera lenta i la ràpida. També va ser pionera en altres aspectes referents a una producció cinematogràfica com la il·luminació de l’escena o l’attrezzo, entre d’altres. Malgrat totes les seves aportacions, mai va aparèixer als llibres d’història. Moltes de les seves pel·lícules es van atribuir als homes amb els quals col·laborava, ja que aquell context històric no plantejava la possibilitat de reconèixer els mèrits d’una dona.



Fig. 75. Fotograma de “A Fool and His Money” (1912)

ELVIRA NOTARI (1875- 1946)



Fig. 76. Retrat d'Elvira Notari

Va ser una directora de cinema italiana, la primera del país. Va fundar la seva pròpia productora "Dora Film Company" junt amb el seu marit Nicola Notari l'any 1906. En aquesta, l'Elvira treballava com a actriu, productora, realitzadora i guionista. Realitzaven les pel·lícules de forma artesanal, sovint rodaven al carrer i amb actors no professionals, com el seu fill. Aquestes pel·lícules es caracteritzen per estar lliures d'elements ficticis i intenten plasmar al màxim la realitat. Ha realitzat més de 60 llargmetratges i aproximadament 100 documentals, d'entre els quals en destaquen títols com: "Nfama" (1924) i "A Piedigrotta" (1920), dues pel·lícules on es reflecteix un enfocament feminista; "Napoli terra d'amore" (1928); "Napoli sirena dellacanzone" (1929) i "A Santanotte" (1922), amb una dona com a protagonista i tracta el tema de l'abús i la violència paterna.

Tot i comptar amb una àmplia filmografia, el seu nom ha estat poc reconegut i invisibilitzat en la història del cinema. En treballar amb el seu marit, molt del reconeixement i l'autoria de les obres s'ha atribuït, sistemàticament, a ell. Afortunadament el seu fill, que havia treballat amb ella múltiples vegades, va poder desmentir la creença que les pel·lícules havien estat realitzades per Nicola Notari (el seu marit).

LOIS WEBER (1879-1939)



Fig. 77. Lois Weber amb una màquina d'escriure

Va ser una directora estatunidenca, pionera en el cinema i una de les primeres persones en experimentar amb el so, ja que en aquella època el cinema era mut. Va començar com a actriu i va treballar per a Alice Guy i el seu marit en una pel·lícula dirigida per aquest últim. En 1914 es va convertir en la primera dona en dirigir un llargmetratge amb la seva producció “El mercader de Venècia”. En les seves pel·lícules tractava temes molt polèmics com l'alcoholisme, l'avortament, la pena de mort... i qüestions molt poc aproximades en el cinema, sobretot en aquella època. El 1917 va crear la seva pròpia productora, la qual es va anomenar “Lois Weber Productions”.

Algunes de les seves pel·lícules més exitoses, i en les quals es reflecteixen tots aquests temes mencionats anteriorment, són: “Hypocrites” (1915), en la qual apareix per primera vegada una nuesa frontal total; “Where Are My Children?” (1916), que tracta el tema del control de la natalitat; “The People vs. John Doe” (1916), en la qual fa una aproximació a la pena de mort; “Hop, the Devil's Brew” (1916), la qual tracta el tema de la drogoaddicció i “The blot” (1921), l'argument de la qual gira al voltant de la diferenciació de les classes socials. L'última pel·lícula que va realitzar, sense gaire èxit entre els espectadors, va ser “White Heat” (1934).

GERMAINE DULAC (1882- 1942)



Fig. 78. Fotografia de Germaine Dulac

Va ser una periodista, crítica i directora de cinema francesa. Va començar la seva carrera com a periodista, escrivint per a dues revistes feministes: “La Fronde” i “Le Francaise”, de tal manera que també feia d’activista. Més tard es va iniciar en el món del cinema, i la primera pel·lícula que va dirigir va ser “Les soeurs ennemies” (2015). La van seguir altres pel·lícules com “Venus Victrix” (1917) i “La cigarette” (1919), però la pel·lícula que la va començar a fer coneguda va ser “La fête espagnole” (1920). Juntament amb altres cineastes, va conformar el moviment de l’avant-garde, denominat impressionisme francès. Tot i que ha realitzat moltes pel·lícules, en destaquen: “La mort du soleil” (1923), “L’invitation au voyage” (1927) i “La coquille et le clergyman” (1928). Aquesta última narra la vida d’un sacerdot que està obsessionat amb la muller d’un general, per la qual sent un fort desig sexual. Durant tot el film, el sacerdot està acompanyat de visions estranyes sobre la mort i la luxúria. Aquesta pel·lícula és experimental i innovadora en moltes tècniques com, per exemple, la superposició d’imatges.

En la seva pel·lícula impressionista “La souriante Madame Beudet” (1923) fa una crítica feminista de la societat. La protagonista, una dona moderna, està atrapada en un matrimoni de conveniència i fantasia amb la mort del seu marit.

Les seves pel·lícules sovint eren experimentals, i treballava amb efectes i tècniques noves. La directora les utilitzava per escapar de les seves inquietuds; volia plasmar un contingut psicològic i centrat en els seus pensaments profunds.



Fig. 79. Fotograma de “La coquille et le clergyman” (1928)

JUNE MATHIS (1887- 1927)



Fig. 80. Retrat de June Mathis

Va ser una guionista estatunidenca. Va començar la seva carrera com a actriu, actuant en conegudes obres teatrals com: “Brewster’s Millions”(1908) , “The Fascinating Widow” (1912) o “Granny Maumee” (1914). A més d’actriu, també dedicava part del seu temps

al periodisme i al dibuix, però, finalment, es va decantar per escriure guions de cinema. Algunes de les primeres pel·lícules en què va participar com a guionista, concretament centrada en l'escenari, van ser "The Upstart" (1916), "Her Great Price" (1916) i "God's Half Acre" (1916). Al 1919 va convertir-se en la primera dona executiva en la indústria del cinema de Hollywood, per la qual cosa va tenir molta influència. La June va participar en centenars de guions de pel·lícules, d'entre les quals destaquen títols com el de la pel·lícula antibel·licista "Los cuatro jinetes del Apocalipsis" (1921), "Sangre y arena" (1922), "The spanish dancer" (1923), "Avaricia" (1924), "Ben-Hur" (1925) i "The Masked Woman" (1927), entre d'altres.

És considerada una de les guionistes més importants del seu temps. El seu estil de guió ha estat una influència per a la creació del guió modern, ja que va ser la primera a afegir-hi acotacions, descripcions, diàlegs i notes de localització.

FRANCES MARION (1888-1973)



Fig. 81. Frances Marion amb l'actriu Mary Pickford

Va ser una periodista, escriptora i guionista de cinema estatunidenca. Va començar al món laboral treballant de periodista i es va iniciar com a guionista quan la va contractar la directora Lois Weber per a ajudar en la seva productora "Lois Weber Productions". La Frances treballava tant adaptant textos ja escrits com escrivint els seus propis guions

originals. El primer guió que va escriure amb una altra guionista, anomenada Anita Loos, va ser el del curt "The New York Hat" (1912). En aquest curt hi apareixia l'actriu Mary Pickford, amb la qual va treballar nombroses vegades i escrivia guions específics per adaptar-los a la seva actuació. Algunes de les pel·lícules que va escriure i que protagonitzava la Mary van ser "The Poor Little Rich Girl" (1917) o "The Little Princess" (1917).

Ha treballat en diverses pel·lícules, de les quals destaquen: "Camille" (1915), "Anna Christie" (1930), "Dinner at Eight" (1933), "The Prize fighter and the Lady" (1933). Va guanyar dos Oscars per al millor guió i per al millor argument amb les pel·lícules "The Big House" (1930) i "The Champ" (1931) respectivament. Amb això va convertir-se en la primera dona a guanyar dos premis Oscar com a guionista de la història del cinema.

ANITA LOOS (1889-1981)



Fig. 82. Fotografia d'Anita Loos

Va ser una actriu, escriptora i guionista estatunidenca. Va iniciar-se al món de l'espectacle des de ben petita sent actriu de teatre. Tot i això, ella volia ser escriptora i al 1911 va començar a donar els primers passos enfocats cap a aquest objectiu. El primer dels seus guions que es va produir va ser el del curt "The New York Hat" (1912). Durant els anys següents l'Anita va traslladar-se a Hollywood, on va escriure nombrosos

guions treballant per l'estudi "Triangle Film Corporation" i va redactar per revistes com "Harper's Bazaar" o "Vanity Fair". Un dels seus grans èxits va ser la novel·la "Gentlemen Prefer Blondes" (1925), de la qual també se'n van fer pel·lícules tant per al cinema mut com per al sonor. Altres pel·lícules per les quals se la coneix són: "Getting Mary Married" (1919), "Red-Headed Woman" (1932), "San Francisco" (1936), "The Women" (1939) i "Susan and God" (1940) entre d'altres. També va escriure el guió de la pel·lícula "Intolerance" (1916), dirigida per D.W. Griffith. En aquesta es pot veure com Loos dona molta importància als intertítols.

Va ser una de les primeres dones guionistes i es caracteritzava per escriure guions enginyosos, intel·ligents i atrevits. A més, va publicar els llibres de memòries "A Girl Like I" (1965) i "Adiós a Hollywood con un beso" (1974).

ESFIR SHUB (1894-1959)



Fig. 83. Esfir Shub durant el procés de muntatge

Esfir Shub, també coneguda com a Esther Ilinichna Shub, va ser una cineasta russa, pionera en l'edició i desenvolupament de documentals periodístics i una de les úniques directores en la unió soviètica. Va ser estudiant de literatura però, més tard, es va

centrar en la cinematografia. Va començar la seva carrera treballant pel govern de la URSS: s'encarregava d'editar i extreure el material que no seguís les ideologies de la Unió Soviètica de les pel·lícules estrangeres. Algunes d'aquestes pel·lícules en què va treballar Shub són: "Carmen" (1915), del conegut còmic Charles Chaplin; "Eddie Polo" (1928) i "Intolerance" (1916) entre d'altres. Mitjançant la tècnica de reutilitzar metratges i treballant amb materials d'arxiu es va convertir en la pionera d'un nou gènere de documental soviètic, la "compilació fílmica". En aquest gènere es pot identificar fàcilment la funció de l'efecte Kuleshov—explicat en l'apartat de muntatge cinematogràfic—i la importància del muntatge cinematogràfic. El 1927 va realitzar la seva primera pel·lícula utilitzant aquest format, anomenada "La Caída de la Dinastía Romanov" (1927). Aquesta abasta el període històric de 1912 a 1917.

Altres obres importants sobre la Rússia de l'època són "La gran ruta" (1927) i "La Rússia de Nicolau II i Lev Tolstoi" (1928). En els últims anys de la seva carrera, que coincidia amb els últims anys de la Segona Guerra Mundial, va dedicar-se a la conscienciació social. Això es reflecteix en la seva última pel·lícula "A través dels Araks" (1947).

Va ser pionera del documental d'arxiu i una de les poques dones que va tenir certa importància en el cinema soviètic. L'Esfir va donar molta importància al muntatge cinematogràfic, ja que era la base de totes les seves realitzacions.



Fig. 84. Fotograma de "La Caída de la Dinastía Romanov" (1927)

DOROTHY ARZNER (1897-1979)



Fig. 85. La directora de Hollywood Dorothy Arzner

Va ser l'única dona directora a Hollywood durant els anys trenta, un període on la presència de la dona al món del cinema va descendir en extrem. Després d'anys de treballar en la indústria del cinema com a muntadora, editora i guionista va decidir dedicar-se a la direcció i el 1927 va realitzar la seva primera pel·lícula "Fashions for Women". Va realitzar la primera pel·lícula sonora dels estudis de Paramount, la qual portava per títol "The Wild Party". Va ser durant el rodatge d'aquesta pel·lícula que Arzner va fer una contribució molt important al món del cinema. Va ser ella qui va inventar "la perxa", un tipus de micròfon que encara s'utilitza avui en dia.

En les seves pel·lícules reivindicava i revaloritzava el rol de les dones. Va formular un arquetip de personatge femení independent, reflexiu, modern, intel·ligent... és a dir, transmetia una visió de la dona feminista i molt allunyada dels patrons d'aquella època. En les seves pel·lícules se centrava en els personatges femenins per sobre dels masculins i va introduir el revolucionari concepte que una dona també té moltes coses a explicar i és capaç de viure sense un home. Això ho podem veure en el seu film "Dance, girl, dance" (1940), en el qual hi ha una mirada crítica de la condició de la dona en el món de l'espectacle.

Les pel·lícules de la directora estatunidenca mostren ruptures matrimonials, dones que s'enfronten a condicions adverses pel seu sexe i també tracten temes

com la mort. Algunes d'aquestes són: "Deu manaments moderns" (1927), "Aconsegueix el teu home" (1927), "Working Girls" (1931) i "Craig's Wife" (1936).

LOTTE REINIGER (1899-1981)



Fig. 86. Fotografia de la Lotte Reiniger

Nascuda a Berlín (Alemanya) l'any 1889, Charlotte Reiniger —més coneguda com a Lotte Reiniger— va ser una directora alemanya pionera en l'animació amb siluetes. Va començar la seva carrera realitzant siluetes en els intertítols de les pel·lícules del famós director i actor alemany Paul Wegener. El 1919 va realitzar la seva primera obra de siluetes, anomenada "L'ornament del cor enamorat". El 1926 va dur a terme el seu primer llargmetratge, fins aleshores només havia realitzat curts, "Les aventures del príncep Achmed" (1926). Aquest va ser molt popular a l'època i és el primer llargmetratge d'animació que es conserva —el caricaturista i director d'animació argentí Quirino Cristiano va realitzar dos llargmetratges d'animació anteriors als de la Lotte Reiniger, però no es coneix l'existència de cap còpia d'aquests—.

La Lotte va ser una font d'inspiració per molts artistes i el seu estil d'animació va ser molt influent en aquest camp. Ha realitzat més de quaranta obres en les quals utilitza aquesta tècnica d'animació, el funcionament de la qual s'explicarà

posteriorment, entre les quals destaquen: “La búsqueda de la felicidad” (1929), “Sissi” (1932), “Carmen” (1933), “Papageno” (1935), “Hansel y Gretel” (1955) i “Thumbelina” (1954).

ROSARIO PI (1899- 1967)



Fig. 87. Retrat de la Rosario Pi

Va ser una directora, guionista i productora de cinema catalana, pionera en el camp de la cinematografia. Va néixer a Barcelona i, en morir els seus pares, va obrir una botiga de llenceria femenina. Aquest negoci no va sortir com s’esperava, i l’any 1931 va decidir fundar la productora de cinema “Star Films”. Gairebé un any després, va produir la seva primera pel·lícula, el film musical “¡Yo quiero que me lleven a Hollywood!” (1931), que es va convertir en la primera pel·lícula sonora del cinema espanyol. Arran a la poca activitat com a directora d’Helena Cortesina²⁰, que només va dirigir un film, sovint s’atribueix a la Rosario Pi el títol d’haver estat la primera directora del cinema espanyol. A més de produir diverses pel·lícules, com “El hombre que se reía del amor” (1932)²¹, va escriure el guió del film “Doce hombres y una mujer” (1934).

²⁰ Veure punt 2.2.5

²¹ Pel·lícula de comèdia espanyola dirigida pel director, guionista i productor de cinema espanyol Benito Perojo González (1894-1974)

L'any 1935 va dirigir el llargmetratge “El gato montés”, amb el qual es va convertir en la primera dona directora del cinema sonor espanyol. Aquest film, adaptació de l'òpera en tres actes Manuel Penella Moreno²², narra la rivalitat entre un torer anomenat Rafael Ruiz i el bandoler Juanillo —que té el sobrenom de “el Gato Montés”— per estar enamorats de la mateixa dona: la gitana Soleá. La seva segona pel·lícula “Molinos de viento” (1939), adaptada d'una peça musical del compositor aragonès Pablo Luna, la va dirigir durant la guerra civil.

En les seves pel·lícules es mostraven històries amb protagonistes femenines decidides i sexualment independents²³. Aquesta visió feminista i moderna que transmetia la directora va ser castigada, i se li va prohibir la realització de més pel·lícules. Amb tot això, la Rosario va marxar a París i després a Roma, on s'hi va quedar fins que va tornar a Espanya en acabar la guerra. Durant la postguerra va obrir un restaurant a Madrid i, tot i que esperava poder tornar a la professió cinematogràfica algun dia, va haver d'abandonar la seva passió per sempre.

ADRIENNE FAZAN (1906- 1986)



Fig. 88. Adrienne Fazan amb l'Oscar guanyat per l'edició de “Gigi” (1958)

²² Manuel Penella (1880-1939) va ser un director d'orquestra i compositor d'òperes i sarsueles valencià.

²³En la pel·lícula “Molinos de viento” (1939) les protagonistes decideixen coquetejar amb uns forasters i ignorar els homes locals que, fins aquell moment, no les havien valorat.

Va ser una editora cinematogràfica americana. Va començar a treballar com a muntadora l'any 1933 aproximadament. Durant els inicis de la seva carrera va treballar amb la directora de Hollywood Dorothy Arzner. Tot i que en un principi editava sobretot curtsmetratges, Arzner va ajudar a impulsar la seva carrera quan la va contractar per editar la seva pel·lícula "The Bride Wore Red" (1937). També va col·laborar amb directors com en Gene Kelly, editant l'exitosa comèdia "Singin' in the Rain" (1952) i altres com en Vincente Minnelli, pel qual va treballar en la pel·lícula "Lust for Life" (1956). "An American in Paris" (1951) va obtenir una nominació als premis Oscar per a millor edició, i el llargmetratge "Gigi" (1958) va guanyar l'Oscar a la mateixa categoria. També va editar i muntar la pel·lícula "The Tell-Tale Heart" (1941) i "The Cheyenne Social Club" (1970), després de la qual es va retirar de l'ofici.

MATILDE LANDETA (1913-1999)



Fig. 89. Fotografia de Matilde Landeta

Va ser una directora cinematogràfica i guionista pionera en el cinema mexicà. Va començar treballant com a script o continuista²⁴. Més tard es va centrar en la direcció de pel·lícules. El cinema era una indústria amb molt poca presència de dones i hi havia molta desigualtat de gènere. Per culpa d'això, no aconseguia finançament per a realitzar els seus projectes i va haver de fundar la seva pròpia productora "TACMA S.A.". En les seves pel·lícules tracta de plasmar unes protagonistes femenines fortes, i poderoses. Reivindica el masclisme que hi ha al món i que ella mateixa ha viscut durant la seva vida.

²⁴ L'script és la persona encarregada de supervisar que no es produeixin salts en la continuïtat entre els diferents plans d'un film.

Algunes de les seves pel·lícules més destacades són: “Lola Casanova” (1948), “La Negra Angustias” (1949) i “Trotacalles” (1951). Aquests tres llargmetratges estan protagonitzats per dones i durant la seva estrena van patir diversos boicots. “La Negra Angustias” (1949), basada en una novel·la de l’escriptor mexicà Francisco Rojas González, està ambientada en l’època de la revolució de Mèxic de 1910. La protagonista és l’Angustias, una dona de color, que decideix lluitar com a coronela per a defensar els drets dels pobres i les dones maltractades.

Al llarg de la seva carrera cinematogràfica, la Matilde va rebre menyspreu per part dels seus companys d’ofici. El 1956 va escriure el guió de la pel·lícula “El camino de la vida”, la qual va rebre nombrosos premis com, per exemple, un premi Ariel per a la millor història original l’any 1975.

VERNA FIELDS (1918- 1982)



Fig. 90. La muntadora Verna Fields

Va ser una muntadora de cinema estatunidenca. Va començar la seva carrera especialitzada en els efectes de so al 1954 i més tard es va dedicar a editar llargmetratges. La Verna va ser una de les primeres dones en l'àmbit del muntatge i en rebre reconeixement públic. La seva primera pel·lícula com a editora de so va ser “Mientras Nueva York duerme” (1956). Tot i això, “El Cid” (1961) va ser la producció que va desencadenar el seu reconeixement i que, un any després, va fer que li atorguessin el premi de Motion Picture Sound Editors per la seva edició de so. Va treballar en les

pel·lícules de “What’s Up, Doc?” (1972), “Paper Moon” (1973) i “American Graffiti” (1973). Aquesta última va suposar la seva nominació als Oscar. L’any 1975 va realitzar el muntatge de “Jaws”, la seva pel·lícula més exitosa i per la qual se li atribueix un major reconeixement.

Va ser gràcies a la Verna que la pel·lícula és tal i com la coneixem, ja que va ser qui va solucionar un problema de rodatge (el tauró utilitzat no funcionava correctament). Com a solució va proposar no mostrar el tauró sencer, deixant al públic intuir el que hi havia sota l’aigua. Fields explica aquest triomf en una entrevista amb el crític de cinema americà Gerald Peary, publicada a *The Real Paper*²⁵ el 23 d’octubre de 1980:

“L’Steven em va dir que era perquè havia tallat la primera imatge que va ser un èxit monumental en què realment es pot veure l’edició. I la gent va descobrir que era una dona qui va editar *Jaws*”²⁶

Amb aquesta pel·lícula va guanyar el premi Oscar a “Millor edició de pel·lícula” i un guardó per part dels “Editors de Cinema de Estats Units”. Un any més tard va ser nominada Vicepresidenta de Producció de Llargmetratges d’Universal Studios —un dels estudis cinematogràfics més antics i famosos de Hollywood— convertint-se en una de les primeres dones a ocupar un càrrec d’aquest prestigi en la indústria cinematogràfica.



Fig. 91. Maqueta de tauró utilitzada durant el rodatge de “Jaws” (1975)

²⁵ Diari setmanal alternatiu centrat en l’àrea de Boston (EEUU) que va estar actiu des de 1972 fins el 1981.

²⁶ PEARY, Gerald (2004). *Film reviews, interviews, essays & sundry miscellany*

DEDE ALLEN (1923 – 2010)



Fig. 92. Retrat de la Dede Allen

Va ser una editora cinematogràfica estatunidenca que va ser molt coneguda, sobretot en el gènere de cinema d'autor. El 1943 va començar com a muntadora de so a Columbia Pictures i al 1950 es va convertir en muntadora de llargmetratges. “Odds Against Tomorrow” (1959) va ser el primer llargmetratge que va editar. Tenia un estil molt particular: iniciava les escenes amb plans curts i tancava la seqüència amb canvis bruscs d'imatge. Va ser pionera en la superposició d'àudios i en utilitzar el *jump cut*—tècnica d'edició cinematogràfica que consisteix a tallar sobtadament per fer un salt temporal—. Va introduir a Hollywood (EEUU) noves tècniques i transicions europees. En la seva pel·lícula “Bonnie and Clyde” (1967) es poden apreciar aquestes innovadores tècniques que utilitzava la muntadora.

Va treballar amb importants directors com Elia Kazan, Sidney Lumet o Arthur Penn i va editar més de 20 pel·lícules; entre les quals en destaquen “The Hustler” (1961), “Reds” (1981), “The Breakfast Club” (1985) i “The Milagro Bean field War” (1988).

LINA WERTMÜLLER (1928-)



Fig. 93. Fotografia de la Lina Wertmüller

És una directora de cinema, a més de guionista italiana. Va començar la seva carrera al món del cinema com a actriu. Es va iniciar a la direcció al 1963 però no va ser fins al 1973 que les seves obres van obtenir cert reconeixement públic amb “Mimí metalúrgico, herido en su honor”. Al 1976 va dirigir i escriure “Pasqualino siete bellezas”, la pel·lícula que ha obtingut més reconeixement fins l’actualitat. Amb aquesta obra es va convertir en la primera dona en ser nominada a l’Oscar de millor direcció, per la qual cosa és considerada pionera en el cinema. Les seves pel·lícules exhibeixen un poder femení amb protagonistes de perfil feminista i/o anarquista i també tracten temes polítics o social-econòmics. En la seva filmografia podem trobar tots aquests temes: en la pel·lícula “Film d’amore e d’anarchia” (1973) tracta la història de l’anarquisme; “Questa volta parliamo di uomini” (1965) critica el comportament d’alguns homes contra les dones i és de les seves primeres pel·lícules amb un fons feminista i “Travolti da un insolito destino nell’azzurro mare d’agosto” (1974), la qual es pot entendre com una crítica cap al sistema.

La Lina aporta un nou aproximament al cinema amb pel·lícules d’una sensibilitat i un enfocament molt personal. Desafia el patriarcat amb les seves històries, on es tracten els temes de la discriminació de gènere i la lluita de classes socials. Realitzava

comèdies amb un estil irònic molt particular, les quals sovint reflectien una profunda crítica social i del sistema.

AGNÈS VARDA (1928-2019)



Fig. 94. Agnès Varda durant el rodatge de “Varda par Agnès” (2019)

Va ser una directora i guionista de cinema belga i defensora del cinema feminista: “Sento que al llarg de la meua carrera he intentat dir a les dones: Sortiu de les cuines, aconseguíu les eines per a canviar la societat [...]” (VARDA, entrevista amb el diari El Periódico el 19 de maig de 2018)²⁷.

Va ser una de les directores més importants del moviment de la *nouvelle vague*²⁸ francesa i feia un cinema de manera independent. La primera pel·lícula que va realitzar (tant dirigir com escriure) va ser “La Pointe Courte” l’any 1956. En aquesta pel·lícula treballava barrejant material documental amb històries i personatges de ficció, un estil molt propi de la directora i recurrent en les seves obres, i tracta els problemes existencials d’un matrimoni.

A més de ficció, també va realitzar documentals. Amb aquests pretén plasmar el seu entorn quotidià, el dia a dia de les persones. Un exemple seria “Daguerréotypes” (1975), un documental que se centrava en un petit carrer i la gent que hi havia en el

²⁷SALVÀ, Nando (2018). *Agnès Varda: "Tengo el don de lograr que la gente se fie de mí"*

²⁸Moviment cinematogràfic aparegut a França a finals de 1950 amb l’objectiu de trencar els esquemes del cinema convencional de l’època

veïnat, aquest enfocament era recurrent en la seva obra. De la seva filmografia, cal destacar títols com “Cléo de 5 à 7” (1962), “Sans toit ni loi” (1985) i “Visages, Villages” (2017). Va ser pionera en el cinema feminista, i ho podem veure en algunes de les seves pel·lícules. Per exemple, en “Le Bonheur” (1965) es pot veure reflectit el sentiment de les dones davant d’una societat que et pot substituir fàcilment i que està constantment implantant rols de gènere a través dels mitjans de comunicació. El curtmetratge documental “Réponses de femmes” (1975) va en una línia semblant; en aquest formula a diverses dones la mateixa pregunta: “què és ser una dona?”, amb la qual desafia la societat patriarcal en què vivim. Per últim, en la pel·lícula “L’une chante, l’autre pas” (1977) es pot veure una intensa amistat entre dues amigues que es volen alliberar de tot, fer-se pas en un món dominat per homes i lluitar per aconseguir la felicitat de les dones. En aquest film també tracta temes tabú com, per exemple, l’avortament.

El 2017 va rebre un Oscar Honorífic per a la seva carrera.



Fig. 95. Fotograma de “L’une chante, l’autre pas” (1977)

2.3.2. INFOGRAFIA

DONES PIONERES EN LA HISTÒRIA DEL CINEMA



1873

Alice Guy: Primera directora en la història del cinema



1875

Elvira Notari: Primera directora italiana



1882

Germaine Dulac: Directora innovadora en tècniques de cinematografia



1887

June Mathis: Guionista pionera. El seu estil de guió ha estat molt influencial per a arribar a l'actual



1888

Frances Marion: Primera dona guionista en guanyar dos premis Oscar en aquesta categoria



1889

Anita Loos: Una pionera en el món del guió, amb un estil d'escriptura molt particular



1894

Esfir Shub: Pionera en l'edició de documentals periodístics i una de les úniques directores en la Unió Soviètica





1897

Dorothy Arzner: Única directora de Hollywood durant els anys 30 i inventora de la pèrtiga (microfon)



1899

Lotte Reiniger: Directora alemanya pionera en l'animació amb siluetes



Rosario Pi: Cineasta catalana, la qual va produir la primera pel·lícula sonora del cinema espanyol

1906

Adrienne Fazan: Pionera americana en l'edició i muntatge de llargmetratges



1913

Matilde Landeta: Guionista i directora pionera mexicana. Reivindicava el masclisme que ella mateixa vivia

1918

Verna Fields: Va ser una de les primeres dones muntadores en rebre reconeixement públic



1923

Dede Allen: Editora estatunidenca que va introduir noves transicions al cinema i noves tècniques de muntatge a Hollywood

1928

Lina Wertmüller: Va ser la primera dona en ser nominada a l'Oscar de millor direcció



Agnès Varda: Directora pionera del moviment "nouvelle vague" i defensora del cinema feminista

2.3.3. SIMILITUDS ENTRE ELLES

Entre aquestes disset pioneres del cinema que he explicat he trobat algunes similituds i algunes tendències que es repeten entre aquestes dones, tot i pertànyer a diferents sectors del cinema i haver viscut en diferents circumstàncies.

Una de les primeres semblances de les quals em vaig adonar van ser els temes que tractaven en les seves pel·lícules. Moltes d'elles realitzaven films que es consideren feministes i que tenen una intenció reivindicativa. Amb la pel·lícula “Madame a des envies” (1907), Alice Guy introdueix una visió de la dona innovadora: la protagonista, mare i esposa, està plena de vitalitat i es deixa endur pels seus desigs sense la necessitat de fer aparèixer una figura masculina que els satisfaci. Aquest enfocament és semblant al de “La souriante Madame Beudet” (1923) de Germaine Dulac; un film que també gira entorn d'una dona modernitzada que vol escapar de la seva vida de casada, ja que el seu marit l'avorreix.

El film “The Wild Party” (1929) de Dorothy Arzner tracta sobre un grup d'amigues universitàries despreocupades i alliberades sexualment. Es mostra una sòlida amistat entre les noies i hi ha una forta presència de personatges femenins. La vida d'aquestes joves està lluny de girar al voltant d'un home i les figures femenines que apareixen són valentes i fortes. La pel·lícula “L'une chante, l'autre pas” (1977) d'Agnès Varda va en una línia molt semblant. Es concentra en l'amistat entre dues dones molt diferents, però amb unes mateixes conviccions—les dues tenen la mateixa visió sobre els moviments a favor de l'apoderament femení—. Les dues volen alliberar-se i triomfar en un món dominat pels homes.



Fig. 96. “The Wild Party” (1929)

Una altra semblança és que moltes de les seves pel·lícules contenen dones com a protagonistes principals. En “La negra Angustias” (1950), de Matilde Landeta, la protagonista és una dona discriminada per la societat que fuig de la vida que imposa la societat patriarcal a les dones (viure amb la funció de ser mares i esposes) i es fa responsable del seu propi destí. Aquesta valenta protagonista es nega a ser víctima d’agressions i discriminacions per part dels homes. “El gato montés” (1936) de Rosario Pi també té una dona com a protagonista, una gitana anomenada Soleá. Aquesta té un rol molt diferent de les convencions femenines de l’època: pren les seves pròpies decisions, escoltant els seus desitjos, i no necessita la protecció de cap home.

Lina Wertmüller, d’una manera semblant a les altres, opta per plasmar les seves idees en els films que realitza. La pel·lícula “Insólita aventura de verano” (1974) fa una crítica a la relació que mantenen un home i una dona en la societat en què vivim, criticant l’estructura política i social d’aquesta. “La comadrona de primera clase” (1902) d’Alice Guy també fa una crítica de la societat, posant en evidència els prejudicis racistes de la burgesia de l’època. Durant els últims anys d’activitat, la directora Esfir Shub també es va dedicar a intentar conscienciar la societat amb les seves pel·lícules.



Fig. 97. Fotograma de “Insólita aventura de verano” (1974)

A banda de la reivindicació feminista, moltes d’aquestes pioneres també tractaven temes que eren considerats tabú o inadequats en el context històric de la seva època. Ja he mencionat la crítica que porta a terme Alice Guy amb “La comadrona de primera clase” (1902) o amb “Making an American Citizen” (1912), una pel·lícula que es basa en diverses lliçons de vida que va aprenent un home anomenat Ivan fins a convertir-se en un marit respectuós.

La directora Lois Weber solia tractar temes polèmics i tabús com la prostitució, els mètodes anticonceptius, la pobresa, la desigualtat de classes socials... Per exemple, en la seva pel·lícula "Where are my children?" (1916) tracta l'avortament i el control de la natalitat, dos temes molt sensibles i polèmics en aquella època. En aquest film planteja aquests temes com a accions morals i deixa clara la seva posició pel que fa a si recolza o no aquestes accions. Agnès Varda també tracta el tema de l'avortament en la seva pel·lícula "L'une chante l'autre pas" (1977). Com hem explicat anteriorment, el film se centra en l'amistat entre dues dones; però el que no havíem dit abans és que aquesta amistat s'inicia quan una ajuda l'altra a avortar. A diferència de la Lois Weber, l'Agnès es posiciona a favor d'aquesta acció. El dret a l'avortament legal i gratuït és una polèmica que encara està present avui en dia i aquestes dones van posicionar-se en una època on encara era un tema més controvertit.

Algunes d'aquestes pioneres van optar per pel·lícules atrevides i van originar arquetips de protagonistes que encara perduren avui en dia. Aquest és el cas d'Anita Loos, una guionista que escrivia les seves històries amb un to irònic, sarcàstic i cínic. En la seva obra "Gentlemen Prefer Blondes" (1953) mostra com la societat entén el món amb el sexe i els diners. Les protagonistes són dones astutes que es dediquen a viure a costa dels homes, aconseguint que aquests s'enamorin d'elles. Aquest és un arquetip de personatge femení semblant al de "Craig's Wife" (1936), una pel·lícula dirigida per Dorothy Arzner. La protagonista d'aquest film es casa per interès i per diners amb un home enamorat d'ella.

Altres, com Elvira Notari i Lina Wertmüller, critiquen directament el sistema amb les seves pel·lícules. El marc històric en què vivia Elvira Notari va suposar molts problemes per a la realització dels seus films. El règim feixista no acceptava les seves produccions, ja que realitzaven crítiques a la llei, feien un retrat a la pobresa i als ambients més pobres de la ciutat. Per aquest motiu, alguns dels guions de les seves pel·lícules, com "N'fama" (1924), es van haver de reescriure. La Lina també rodava històries que feien una crítica social de manera explícita i que desafiaven el sistema capitalista. El seu film "Amor y anarquía" (1973) n'és un exemple. Una pel·lícula ambientada a la Itàlia dels anys trenta, quan els anarquistes volien assassinar a

Mussolini per acabar amb el feixisme, on la Lina fa una crítica del feixisme i de totes aquelles doctrines polítiques que restringeixen la llibertat individual. Pel que fa al contingut de les pel·lícules, algunes pretenien plasmar en aquestes els seus pensaments, inquietuds, sentiments i emocions. Germaine Dulac, amb el seu film experimental “La Coquille et le Clergyman” (1928), vol plasmar tota mena de sentiments i transmetre una sensació d’incertesa al llarg del film. Aquesta pel·lícula, que es podria considerar pròpia del moviment del surrealisme, tracta de les al·lucinacions que pateix un sacerdot davant del desig sexual que sent per una dona. Amb “La souriante Madame Beudet” (1923), un film que hem mencionat anteriorment, també pretén visualitzar sentiments i emocions.

Aquesta tendència és molt semblant a la d’Agnès Varda. Aquesta directora es focalitza molt en l’emotivitat dels seus films, és a dir, volia denunciar diverses situacions socials i canviar el punt de vista només amb les emocions que volia transmetre. El seu film “Cléo de 5 à 7” (1962) mostra el dia a dia en la vida d’una noia diagnosticada d’una malaltia incurable. En aquesta pel·lícula reflecteix sentiments com el dolor, l’angoixa i l’autoestima.



Fig. 98. “Cléo de 5 à 7” (1962)

Per altra banda, tant la Germaine Dulac com l’Agnès Varda són dues pioneres que van participar en la creació d’un nou moviment cinematogràfic. La primera va ajudar a consolidar el moviment de *l’avant-garde*, que en l’àmbit de la cinematografia també es pot anomenar cinema experimental. És un tipus de cinema que consisteix a fer pel·lícules abstractes i que siguin una alternativa al cinema convencional i a les formes

tradicionals de treballar. Aquest moviment es pot veure clarament en el seu curt “Étude cinégraphique sur une arabesque” (1929), en què veiem primers plans d’elements abstractes en forma de mosaic. Aquests elements segueixen patrons i es forma un collage d’escenes basades en els detalls. L’Agnès, en canvi, va ser una figura molt important dins el moviment de la *nouvelle vague*. Aquest moviment artístic va sorgir a França i els directors que en formaven part realitzaven un cinema no convencional, és a dir, volen realitzar films amb la intenció de transmetre sensacions i no deixar indiferent l’espectador.

Centrant-nos en aspectes més tècnics de les seves pel·lícules també hi ha algunes similituds. Per exemple, en la pel·lícula “Thumbelina” (1954) Lotte Reiniger comença l’animació amb un petit element conegut—en aquest cas una flor—. Aquesta és una obertura de pel·lícula molt semblant a “Le Bonheur” (1965) d’Agnès Varda. Aquesta vegada la pel·lícula comença amb un gira-sol, un altre element senzill i que coneixem.



Fig. 99. Obertura de “Thumbelina” (1954)



Fig. 100. Obertura de “Le Bonheur” (1965)

Relacionat amb els aspectes tècnics d’una producció cinematogràfica, moltes d’aquestes pioneres van introduir i experimentar amb noves tècniques cinematogràfiques que fins aleshores encara no s’utilitzaven habitualment.

Sens dubte, per ser la primera directora de cinema de la història, Alice Guy va ser una de les persones que va aportar més innovacions cinematogràfiques en aquella època. Com ja hem explicat en la seva biografia, va ser pionera en l’ús d’efectes especials com la doble exposició del negatiu, tècniques de retoc, la càmera lenta, la

càmera ràpida i la marxa enrere. Aquesta última tècnica la podem veure en la pel·lícula “Avenue de l’Opéra” (1900), on es mostra una escena retrocedint per simbolitzar que es va desfent el dia. L’Alice va ser la primera a sincronitzar el so del gramòfon amb les imatges que rodava i en emprar l’acolorit a mà—una tècnica que podem observar en el seu film “Le départ d’Arlequin et de Pierrette” (1900) i que consisteix a posar color a les pel·lícules mitjançant la pintura de quadres—. Entre altres tècniques de la realització cinematogràfica, va ser la primera a experimentar amb els *close-ups* (també anomenats primers plans).

L’Alice Guy va donar el primer pas cap al cinema sonor amb la seva utilització del gramòfon per introduir els sons a les pel·lícules. En aquella època de transició al cinema sonor, Lois Weber va ser una de les primeres a temptar aquell nou recurs.

La muntadora Dede Allen també va introduir noves tècniques de muntatge cinematogràfic com el *jump cut*—prèviament explicat en la seva biografia—i la superposició d’àudios. Les seves tècniques innovadores van ser molt influents i replicades en el cinema de Hollywood.

La directora Germaine Dulac va experimentar d’una forma semblant a Alice Guy. Anteriorment, ja hem explicat que va formar part del moviment de *l’avant-garde* i en què consisteix aquest; és per això que la directora va utilitzar tècniques de l’impressionisme, surrealisme i del cinema abstracte. Per tal d’escapar del cinema convencional, va desenvolupar noves tècniques de narració cinematogràfica com la caricatura, els finals múltiples i efectes tècnics innovadors. En el film “La souriante Madame Beudet” (1923) podem veure la utilització d’algunes d’aquestes tècniques com l’efecte “flou”—que consisteix a desenfocar expressament una imatge amb un motiu artístic—o la sobreimpressió.

Altrament, la guionista June Mathis va ser clau per arribar al disseny de guió cinematogràfic modern. En els seus guions va introduir acotacions, notes al peu de pàgina, diàlegs... tot d’elements que fins llavors mai havien format part del guió de l’època.

De manera similar, la invenció de Dorothy Arzner també ha arribat fins a l'actualitat. Aquesta directora va ser la precursora de "la perxa", un pal llarg i estret que permet acostar els micròfons a l'escena per tal de gravar la veu sense que surtin en la imatge.

Per últim, dues dones que amb les seves realitzacions van ser pioneres d'un nou gènere cinematogràfic: Lotte Reininger i Esfir Shub.

Lotte Reininger va ser la primera a crear un llargmetratge de dibuixos animats, el qual es va anomenar "Las aventuras del príncipe Ahmed" (1926). Va ser pionera en el gènere d'animació amb siluetes, una tècnica que ha tingut molta rellevància en la història del cinema i que ha servit de referent per les següents generacions. Aquesta tècnica consistia a utilitzar siluetes tallades de paper, unides mitjançant un filferro, que després es movien lleugerament i es prenen fotos de tots els seus moviments sobre una taula de llum.

Tal com hem explicat en la seva biografia, Esfir Shub també va desenvolupar un nou gènere cinematogràfic. Aquest nou subgènere documental soviètic que va implantar es va anomenar compilació fílmica o documental d'arxiu.



Fig. 101. "Las aventuras del príncipe Ahmed" (1926)

Finalment, de manera general, totes les pioneres del cinema han quedat a l'ombra dels seus companys de treball i moltes no han rebut el reconeixement que els pertoca. Tot i que és una situació que han viscut la majoria de les dones que s'han dedicat al cinema en els seus orígens, n'hi ha algunes que ho han tingut més difícil.

Alice Guy, una figura clau en la història del cinema, va passar gairebé desapareguda pels historiadors. Es coneixen els noms de molts directors que han estat molt rellevants en l'inici de la indústria cinematogràfica, com els germans Lumière o George Méliès, però el nom d'Alice Guy va passar per alt. Tal com hem explicat en la seva biografia, l'autoria de moltes de les seves pel·lícules es va atribuir als companys (homes) amb els quals treballava. El mateix va passar amb Elvira Notari, ja que el reconeixement dels seus films es va atribuir al seu marit (Nicola Notari). Per aquest motiu també va passar molt desapercebuda i no va rebre el reconeixement que mereix. Per últim, Matilde Landeta també va tenir moltes complicacions per triomfar en el terreny al qual havia decidit dedicar-se. Va ser una de les primeres directores a Mèxic, i el cinema era una indústria dominada quasi exclusivament per homes. Per aquest motiu va tenir molts impediments a l'hora d'aconseguir que es financessin els seus projectes i va haver de viure reiterats episodis de discriminació per part dels seus companys de professió.

2.4. REPRESENTACIÓ FEMENINA AL CINEMA ACTUAL

Moltes pel·lícules han estat dirigides per homes, moltes de les quals anomenem "clàssics". Aquest reconeixement que reben els homes cap a les seves pel·lícules, les situen en llocs de prestigi entre els premis que s'atorguen i les valoracions cinematogràfiques universals. Les dones no han tingut aquesta sort. Hi ha moltes directores, guionistes, muntadores... que han realitzat pel·lícules dignes no de rebre el mateix, sinó més reconeixement. Tanmateix, moltes d'aquestes pel·lícules no són gaire conegudes per la majoria de la gent. Hi ha dones que es dediquen al món del cinema, però un percentatge molt baix en comparació amb la presència d'homes. Seria de gran dificultat analitzar la presència de la dona al món del cinema en cada part del món, i tampoc és l'objectiu del meu treball. La meua intenció és conèixer dades i estadístiques generals, tenint en compte que hi ha variacions i excepcions, que ens donin una visió global de la situació en què ens trobem; per això, em centraré en els estudis i dades de Hollywood i Espanya.

2.4.1. REPRESENTACIÓ FEMENINA A HOLLYWOOD

Hollywood, a banda de ser un districte de la ciutat de Los Ángeles, es tracta d'una indústria de cinema estatunidenca. Allà es concentren molts dels estudis cinematogràfics més influents, és per això que és tan important i suposa un referent de la cinematografia mundialment. El cinema de Hollywood arriba arreu del món i sovint marca algunes pautes cinematogràfiques. A causa de la seva influència i abast mundial, la representació femenina que hi ha a Hollywood és un bon indicador de la representació que hi ha a escala mundial.



Fig. 102. El conegut cartell de Hollywood (Los Ángeles), un símbol de la indústria cinematogràfica estatunidenca.

Segons un estudi del “Centre for the Study of Women in Television and Film”²⁹ de la Universitat Estatal de San Diego, Hollywood va aconseguir percentatges rècord pel que fa al nombre de dones en estar a càrrec (o tenir una posició rellevant) de les pel·lícules més destacades del 2020. De les 100 pel·lícules més taquilleres, és a dir, amb més recaptació i beneficis econòmics, un 16% dels directors i directores eren dones. De manera general, un 21% de totes les persones encarregades de la direcció, guió, producció, producció executiva, edició i direcció de fotografia eren dones. Hi ha hagut un increment respecte a anys anteriors, que ara comentarem, però tot i així, un 80% d’aquestes pel·lícules encara no tenen dones en el seu equip tècnic.

²⁹El Centre for the Study of Women in Television and Film de la Universitat de San Diego acull i realitza els estudis més extensos i complets sobre les dones en el cinema i la televisió.

L'estudi anomenat "The Celluloid Ceiling", realitzat per la doctora Martha M. Lauzen³⁰, és un dels estudis que porten més temps realitzant-se i més exhaustius pel que fa a l'ocupació de les dones darrere les càmeres en les pel·lícules més taquilleres dels darrers 22 anys. L'any 2019, hi havia un 20% de dones en l'equip tècnic de les 100 pel·lícules més taquilleres d'aquell any, un 12% de les quals eren directores. Un 23% d'aquest percentatge de dones treballant en les pel·lícules més destacades eren editores i un 20%, guionistes. Això també va suposar un increment respecte a anys anteriors, ja que el mateix estudi mostra que el 2018 només hi havia un 16% de dones encarregades del guió, direcció, producció... i altres aspectes referents a la realització cinematogràfica.

El percentatge de dones treballant en aquests papers en les 250 pel·lícules més taquilleres del 2019 és el 21%, molt poc augment respecte al 20% que hi havia l'any 2018. D'aquest 21%, les editores en formaven un 23%, les guionistes un 19% i les directores només un 13%.

I pel que fa al mateix percentatge, però en les 500 pel·lícules més taquilleres del 2019, es va mantenir a 23% en relació amb l'any anterior. Un 14% de les quals eren directores, la qual cosa suposa una disminució respecte al 15% de dones directores que van dirigir les 500 pel·lícules amb més recaptació del 2018. A més del 14% de directores, de totes aquestes dones presents en les realitzacions d'aquestes pel·lícules més destacades, un 22% eren editores i un 20% eren guionistes.

Les següents estadístiques de la web "Statista" també ens ofereixen percentatges semblants:

³⁰ És una experta reconeguda a nivell internacional en la representació de les dones en els mitjans de comunicació. A més, és la fundadora i directora executiva del *Centre for the Study of Women in Television and Film* i professora de cinema i televisió a la Universitat Estatal de San Diego.



Fig. 103. Gràfica que mostra la proporció de dones darrere de càmeres el 2020 a Hollywood

Aquesta primera estadística mostra la quantitat de dones, en els diferents àmbits de l'equip tècnic que constitueix una realització cinematogràfica, que treballaven a Hollywood el 2020. Tal com podem veure hi havia prop del 18% de directores, 17% de guionistes, 30% de productores i 22% d'editores cinematogràfiques.

Centrant-nos en l'àmbit de la direcció cinematogràfica, el gràfic següent (Fig. 104.) mostra el percentatge de dones directores a Hollywood entre els anys especificats. Com s'hi pot observar, hi ha hagut un important increment d'aquesta proporció l'any 2020. El 2019 només hi havia un 13% de dones directores de les pel·lícules de Hollywood, gairebé el doble que l'any anterior (2018).

Un altre aspecte que cal tenir en compte, pel que fa a la representació de la dona en el món del cinema, és el gènere cinematogràfic de les pel·lícules. L'estudi de "The Celluloid Ceiling" també va tenir en compte aquest component. D'entre les 500 pel·lícules més taquilleres del 2019, el percentatge més gran de dones va treballar en documentals,

concretament un 27%. El segon gènere en el qual van treballar més dones va ser el de comèdia, amb un 25%, i aquest anava seguit pel drama (24%), animació (23%), ciència-ficció (21%), terror (17%) i acció (14%).

L'estudi, "Exploring the Barriers and Opportunities for Independent Women Filmmakers", dut a terme pel *Sundance Institute* i *Women In Film Los Angeles*³¹, també va arribar a unes conclusions similars. Amb les dades obtingudes a partir del "82 U.S. Festival films" realitzat el 2013, es va descobrir que les dones tenen més predisposició a dirigir, produir i rodar documentals que pel·lícules narratives. Des d'una visió més àmplia, en les pel·lícules documentals hi havia un 40,4% de dones (en l'equip tècnic i com a creadores de contingut) mentre que en les narratives només n'hi havia un 23,8%.

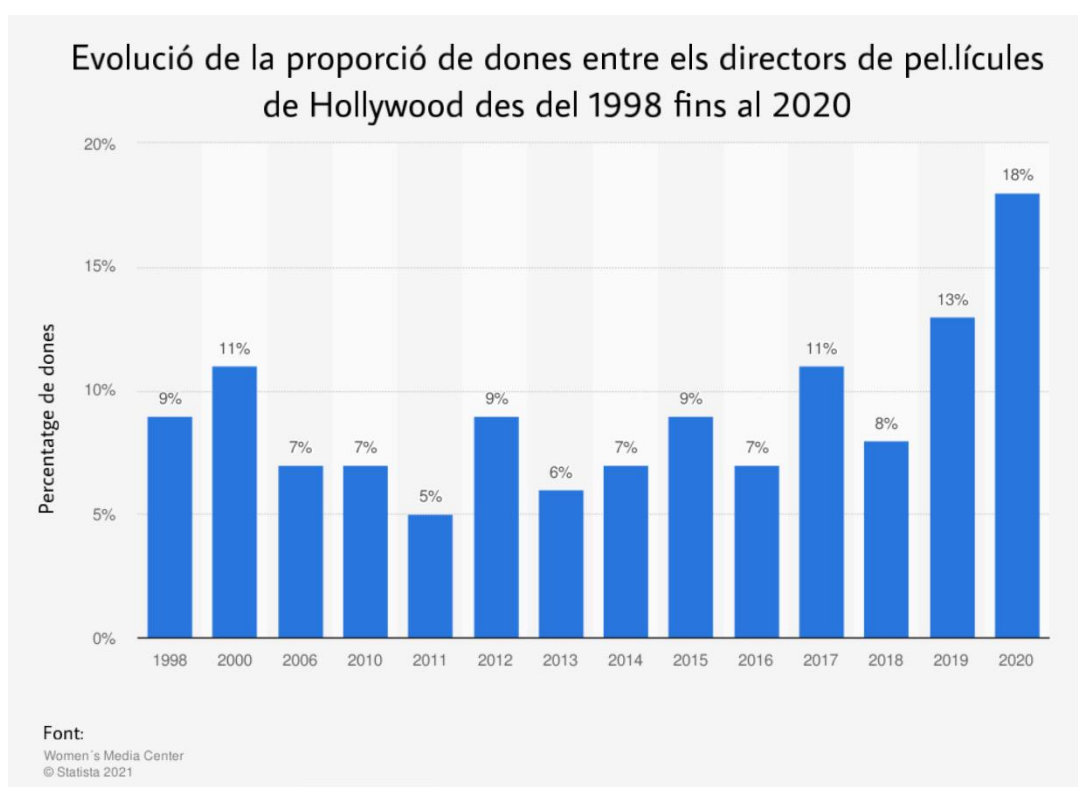


Fig. 104. Gràfic que mostra l'evolució de la proporció de directores de Hollywood (1998-2020)

³¹ El *Sundance Institute* és una organització que fomenta el creixement d'artistes independents. El 2012 es va associar amb *Women in Films Los Angeles* (que és una associació que té l'objectiu de potenciar les carreres de les dones treballant en les indústries de l'audiovisual) per iniciar un programa dedicat a investigar i entendre millor els impediments i les oportunitats que reben les dones cineastes.

Aquest mateix estudi també va demostrar que hi havia més presència de dones en el cinema independent que en el cinema comercial que ofereix Hollywood. El percentatge de participació femenina en aquestes pel·lícules estava al voltant del 30%, un percentatge més elevat que el de les pel·lícules comercials. També es va demostrar que hi havia molta menys presència de dones en les pel·lícules d'estrena.

El fet que hi hagi més dones en el gènere documental o en les pel·lícules alternatives té una possible explicació. El cinema independent, generalment, té un cost de producció més baix que altres tipus de pel·lícules, especialment que les superproduccions de Hollywood. I el mateix passa amb el gènere documental. Es va demostrar que hi havia un alt percentatge, concretament un 43,1%, de barreres financeres associades al gènere, és a dir, per la condició femenina. Aquesta barrera és deguda a diversos motius; alguns dels quals són el fet que l'estructura financera d'aquestes pel·lícules està dominada per homes; es pensa que les pel·lícules dirigides per dones no tindran viabilitat comercial, es mira des de la desconfiança les dones que demanen per aquest finançament... i altres aspectes relacionats amb els estereotips o falta de dones en posicions de poder executiu. Rebre suport financer a l'hora de realitzar una pel·lícula o projecte cinematogràfic ha estat essencial per tal de promoure realitzadores femenines i donar-los més suport en aquest espai del cinema. Això s'ha pogut comprovar en l'estudi realitzat pel *Sundance Institute* i *Women In Film Los Angeles* on s'observa tant en cineastes de narratives com de documentals. És per això que les barreres financeres a les quals s'enfronten les dones estan relacionades amb la falta —o poca presència— de dones en el món del cinema.

Tal com diu la directora i guionista catalana Anna M. Bofarull: “[...] Finalment, aquests canvis, puntuacions extres, valoracions de projectes dirigits i liderats per dones —que compten amb dones en el seu equip tècnic— són les que fan que a poc a poc tot el panorama audiovisual hagi canviat i estigui canviant i esperem que no gaire lluny vegem un 50-50”.³²

³² Veure apartat 5.1. ANNEX 1: Entrevistes

Un altre aspecte a comentar, tot i que no està directament relacionat amb la representació femenina al cinema, és el fet que les dones tendeixen a contractar més dones i persones de color.

L'anteriorment mencionada doctora Martha M. Lauzen, responsable de l'estudi "The Celluloid Ceiling", va descobrir diverses dades respecte a aquest tema. L'estudi demostra que les pel·lícules que comptaven amb alguna directora femenina eren molt més propenses a contractar altres dones en papers darrere d'escena (muntatge, guió, direcció de fotografia...). Exemplificant amb dades concretes, les pel·lícules amb almenys una directora tenien un 59% de dones en l'àmbit del guió i un 43% en el de muntatge; percentatges extremadament elevats en comparació amb les pel·lícules on només hi havia directors homes. El mateix passa a l'hora de contractar directores de fotografia i compositores.

Malgrat que no es va analitzar si passava el mateix amb les persones de color, s'ha comprovat que hi ha molts casos de dones cineastes que segueixen un mateix patró: contracten abans altres dones i persones de color.

L'actriu i directora novella de Hollywood Eva Longoria és un exemple d'aquesta tendència. Durant una entrevista amb el diari britànic "The Guardian", duta a terme l'11 de novembre del 2019, va dir el següent: "Jo sempre començo omplint les vacants amb dones i persones de color primer i després, si queda alguna cosa lliure, mirarem a altres llocs. Així que en lloc d'ignorar inconscientment les dones i les persones de color, estic conscientment contractant-les".³³

2.4.2. RECONeixEMENT ALS PREMIS OSCAR

Els Oscars són un guardó que s'atorga anualment per l'Acadèmia de les Arts i les Ciències Cinematogràfiques. L'objectiu d'aquest premi és donar un reconeixement al mèrit, qualitat, talent i excel·lència i promoure així als diferents professionals de la indústria del cinema. Hi ha diverses categories per tal de premiar tots els aspectes de la

³³ HAYES, Martha (2019). *'It's a scarytime for Latinos': how Eva Longoria took the fight to Trump – and became a major director.*

realització i producció cinematogràfica. Les categories més generals són: Oscar a la millor pel·lícula, Oscar al millor director/a, Oscar al millor actor, Oscar a la millor actriu i Oscar al millor guió original; a més d'aquestes, hi ha moltes altres categories específiques. Aquesta cerimònia és una de les més prestigioses del món i és vista gairebé a tot arreu. Els Oscars són els premis més famosos i desitjats en la indústria cinematogràfica. En conseqüència, les pel·lícules i persones que esdevenen guanyadores d'aquest guardó també aconseguixen més fama i popularitat.



Fig. 105. Estatueta que s'entrega en guanyar un Oscar

Els Oscars es van començar a atorgar el 1929 i, fins al moment, ja s'han celebrat 93 edicions. És sorprenent, doncs, que en 92 edicions d'aquests premis només hi hagi hagut cinc nominacions a dones en la categoria de millor director/a. Dit d'una altra forma, en nou dècades només han estat nominades a la categoria de direcció les directors: Lina Wertmüller al 1976, Jane Campion al 1993, Sofia Coppola al 2003, Kathryn Bigelow al 2009 i Greta Gerwig al 2017. De totes elles només la Kathryn Bigelow en va resultar guanyadora, amb la seva pel·lícula "The Hurt Locker". Fins al 2020 havia estat l'única dona en guanyar un Oscar en aquesta categoria. Afortunadament, l'any 2021 una altra dona va guanyar aquesta categoria; la directora Chloé Zhao amb la seva pel·lícula "Nomadland" (2020). Junt amb aquesta, la directora Emerald Fennell també va estar nominada a la mateixa categoria.

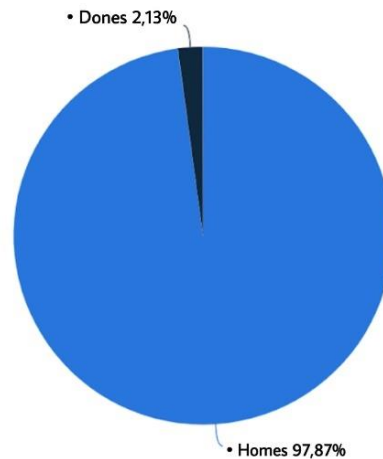


Fig. 106. Distribució dels guanyadors de l'Oscar a la categoria de millor direcció fins al 2021.

Centrem-nos en una altra categoria, la de millor guió original. L'Oscar per a aquesta categoria s'atorga als o les guionistes que escriuen el millor guió sense utilitzar cap material previ, és a dir, ha de ser un guió propi. Aquest guardó s'atorga des del 1940 i fins al 2021 només l'han guanyat 7 dones: Muriel Box per "El séptimo velo" al 1946, Sonya Levien per "Melodía interrumpida" al 1955, Pamela Wallace per "Único testigo" al 1985, Callie Khouri per "Thelma y Louise" al 1991, Jane Campion per "El piano" al 1993, Sofia Coppola per "Lost in Translation" al 2003 i, recentment, Emerald Fennell per la pel·lícula "Una joven prometedora", l'any 2020. En aquesta categoria hi ha hagut moltes més dones en guanyar l'estatueta pròpia dels premis Oscar, però segueixen sent una minoria.

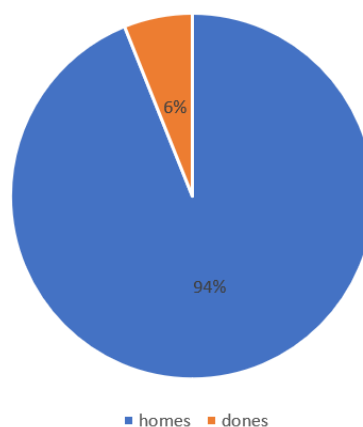


Fig. 107. Distribució dels Oscars a la categoria de millor guió original (1940-2021)

Per últim, ens fixarem en una de les categories específiques: Oscar al millor muntatge. Aquests es van començar a atorgar el 1934 i era un reconeixement al treball d'edició realitzat pel muntador o muntadora en la producció cinematogràfica guardonada. Fins a l'actualitat l'han guanyat 15 dones i aquestes són: Anne Bauchens per "Policía montada del Canadá" al 1940, Barbara McLean per "Wilson" al 1944, Adrienne Fazan per "Gigi" al 1958, Anne Coates per "Lawrence de Arabia" al 1962, Françoise Bonnot per "Z" al 1969, Verna Fields per "Tiburón" al 1975, Marcia Lucas per "La guerra de las galaxias" al 1977, Thelma Schoonmaker per "Toro Salvaje" al 1980 i més tard també per "El aviador" (al 2004) i "Infiltrados" (al 2006), Lisa Fruchtmán per "Elegidos para la gloria" al 1983, Claire Simpson per "Platoon" al 1986, Gabriella Cristiani per "El último emperador" al 1987, Chris Innis per "The Hurt Locker" al 2009 i Margaret Sixel per "Mad Max: Fury Road", l'any 2015.

De les tres categories analitzades aquesta és, sens dubte, la que ha acumulat més dones guardonades. Mirant el gràfic següent, però, podem veure que segueix sent una proporció minúscula si tenim en compte la quantitat d'homes que han guanyat l'Oscar a aquesta categoria.

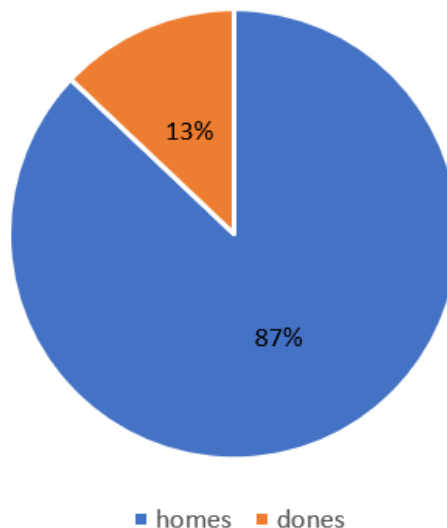


Fig. 108. Distribució dels Oscars per a la categoria de millor muntatge (1934-2021)

2.4.3. REPRESENTACIÓ FEMENINA A ESPANYA

Un cop ja analitzada la representació femenina globalment, és hora d'aproximar-se a allò que ens toca de més de prop, la situació al nostre país. En un inici, el cinema espanyol es considerava més un cinema d'autor —tipus de cinema propi del cinema europeu en el qual el/la director/a realitza el seu film fora de les convencions i limitacions que imposen els grans estudis, oferint-li una major llibertat de realització—, però, últimament, una part del cinema espanyol ha anat en la línia del cinema comercial, propi de Hollywood.

Al llarg dels anys, el cinema espanyol ha descobert moltes figures notables en l'àmbit de la direcció, muntatge, guió... que han estat rellevants i han aportat moltes coses al cinema universal. Tot i això, s'ha donat visibilitat a totes aquestes per igual?

Una de les fonts que més tracta la presència de la dona en el cinema espanyol és la CIMA. L'associació de Dones Cineastes i de Mitjans Audiovisuals, o CIMA, segons les seves sigles en espanyol, és una associació que té l'objectiu de fomentar la presència de dones en la indústria cinematogràfica per tal que hi hagi una representació igualitària de la dona en aquest sector. Aquesta associació es va fundar l'any 2006 i compta amb aproximadament 650 sòcies de tota Espanya, que es dediquen professionalment a aquest sector (ja sigui com a guionistes, directores, productores, muntadores, actrius...).

L'informe anual de CIMA “La representativitat de les dones en el sector cinematogràfic del llargmetratge espanyol 2020”, realitzat el 2020 per la sociòloga Sara Cuenca³⁴, va constatar que la representació de dones en la indústria cinematogràfica d'aquell any era del 33%. Aquest fet implica que un 67% del personal en el cinema eren homes i que, per tant, es tracta d'un sector masculinitzat.

³⁴ És graduada en sociologia i experta en Promoció de la Salut Sexual. El seu àmbit de treball se centra en la intervenció, docència i investigació, concretament sobre la situació de la dona en el sector cinematogràfic espanyol.

No en totes les àrees de la producció cinematogràfica darrere de les càmeres hi ha la mateixa representació femenina. De les 12 àrees estudiades, em centraré en aquelles en què enfoco el meu treball i que he analitzat a escala global (Hollywood). En l'àmbit de la direcció, la representació femenina es manté invariable respecte l'any anterior amb un percentatge de 19% de directores en el cinema espanyol. L'àmbit del guió augmenta en representativitat femenina, amb un 26%, i el del muntatge disminueix també a un 26% de dones. Fora d'aquestes tres, hi ha àrees feminitzades en les quals hi ha un gran percentatge de dones a causa d'una vinculació amb els rols de gènere; com, per exemple, el disseny de vestuari o el maquillatge i perruqueria.

L'informe també analitza la representació femenina segons el gènere cinematogràfic (ficció, documental i animació). Pel que fa al gènere de ficció —el qual és la producció majoritària de pel·lícules—, un 34% de les 1526 persones de la plantilla eren dones i un 66%, homes.

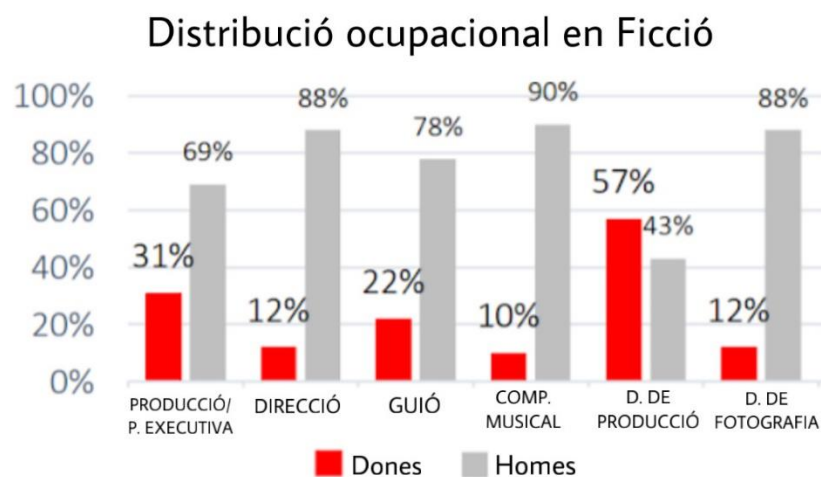


Fig. 109. Primera part del gràfic de distribució ocupacional en Ficció

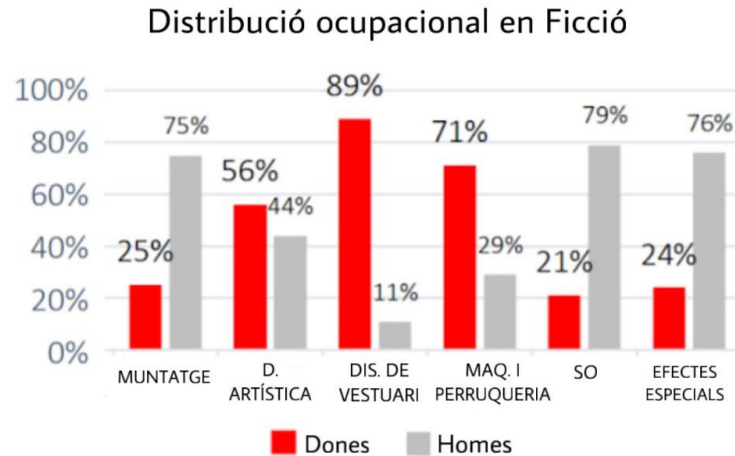


Fig. 110. Segona part del gràfic de distribució ocupacional en Ficció

Tal com podem veure en el gràfic, els sectors feminitzats segueixen tenint una alta presència de dones. Aquests sectors són els que estan associats a rols de gènere, com el disseny de vestuari, el maquillatge i la perruqueria. En el càrrec de direcció només hi ha un 12% de dones, en el de guió un 22% i en el de muntatge un 25%. Altres àrees, com les de composició musical, direcció de fotografia, so, efectes especials i producció segueixen tenint molta més presència d'homes.

Observant aquestes dades, podem concloure que en el gènere de ficció hi ha una segregació horitzontal. És a dir, en una mateixa ocupació hi ha menys dones en càrrecs professionals que homes i, aquells que les dones duen a terme, estan vinculats a rols de gènere.

En el gènere d'animació, hi havia un 29% de representació femenina enfront d'un 71% de representació masculina. S'ha de tenir en compte que l'estudi només va analitzar el personal d'un sol llargmetratge d'animació. En aquest cas, el percentatge de dones en el càrrec de direcció, guió i muntatge era nul.

Per últim, en el gènere documental, un 31% de les 834 persones de la plantilla eren dones i un 69% eren homes.

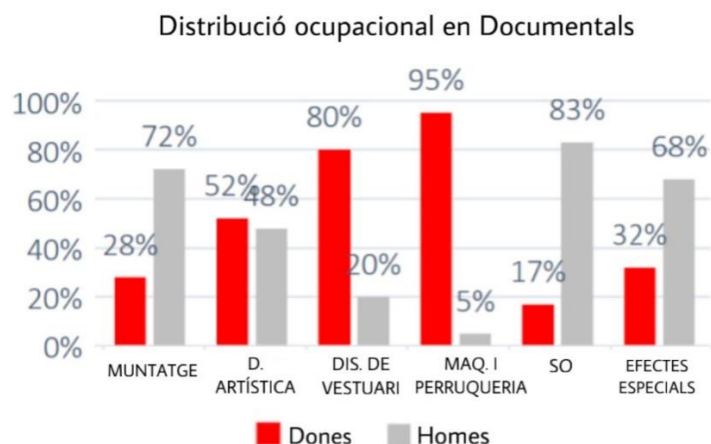


Fig. 111. Primera part del gràfic de distribució ocupacional en Documentals

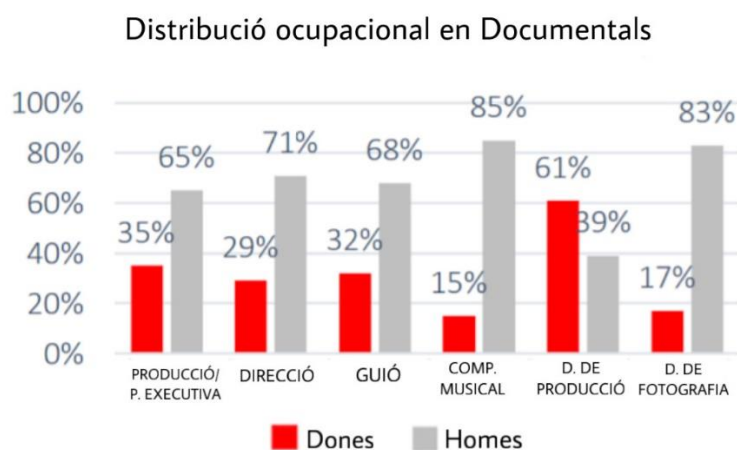


Fig. 112. Segona part del gràfic de distribució ocupacional en Documentals

En el gràfic anterior es pot veure que hi ha àrees clarament masculinitzades. Aquest és el cas de la direcció, amb un 29% de representació femenina; del guió, amb un 32%; del muntatge, amb un 28% i de la direcció de fotografia, amb un 17%, entre d'altres. De la mateixa manera que en el gènere de ficció, aquelles ocupacions relacionades amb els estereotips i rols de gènere tenen un alt percentatge de dones. Per tant, torna a aparèixer una segregació horitzontal.

Tot i que és difícil fer una comparativa entre els gèneres, ja que no hi ha el mateix nombre de produccions cinematogràfiques en els tres, podem observar que en la majoria dels càrrecs hi ha més representació femenina en el gènere documental que en el de ficció. En els càrrecs on hi ha un alt percentatge d'homes (com per exemple el de direcció i guió) hi ha menys desigualtat en el cas del gènere documental que en el de ficció. Aquesta relació coincideix amb la de Hollywood, on, com hem vist anteriorment, el gènere més realitzat per dones és el documental.

En el mateix informe anual presentat per CIMA el 2019, es va observar que la bretxa salarial que hi havia entre la mitjana dels costos de les pel·lícules dirigides per dones i aquelles dirigides per homes es reduïa a un 26% respecte anys anteriors. Això va indicar que les polítiques d'ajudes econòmiques que s'han anat implementant aquests últims anys per aconseguir una major igualtat en el cinema estan funcionant.

Malgrat això, el pressupost que obtenen les dones per a les seves pel·lícules no és equiparable amb el dels seus companys homes de professió. L'informe anual de CIMA del 2018 "La Representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico" (2018), també realitzat per la sociòloga Sara Cuenca, va realitzar la mitjana dels pressupostos que rebien les pel·lícules dirigides per dones i per homes. Les dades, facilitades per l'ICAA³⁵, van mostrar que la mitjana de pressupost d'una pel·lícula dirigida per una dona era d'1,4 milions d'euros mentre que la mitjana de pressupost que rebia un home per al seu film era de 2,7 milions aproximadament. Aquesta diferència d'1,2 milions d'euros suposa que les pel·lícules dirigides per dones costen un 46,7% menys.

Almenys fins el 2014, en la indústria cinematogràfica espanyola només Isabel Coixet i Icíar Bollaín han realitzat films amb un pressupost que es pot comparar amb el dels seus companys. El film de Coixet "Elegy" (2008) va comptar amb un pressupost d'aproximadament 9 milions d'euros, sent una de les pel·lícules més cares dirigides per

³⁵ L'ICAA (Institut de la Cinematografia i de les Arts Audiovisuals) és un organisme autònom públic que gestiona les competències de l'Estat referents a la cinematografia com, per exemple, la planificació de les polítiques d'ajuda d'aquest sector.

una dona en el cinema espanyol. Per la seva part, la pel·lícula d'Icíar Bollaín, "También la lluvia" (2010), va comptar amb un pressupost de 5 milions d'euros. Però les dues es queden curtes si es compara amb altres films dirigits per homes com "Los otros" (2001) del director xilè Alejandro Amenábar, que va comptar amb un pressupost de 20 milions d'euros o "Alatriste" (2006), dirigida pel director espanyol Agustín Díaz Yanes, que va costar 24 milions d'euros.



Fig. 113. Isabel Coixet durant el rodatge de "Elegy" (2008)

Tal com explica la directora de cinema i guionista Inés París en una entrevista amb María Camí-Vela³⁶ "A les dones els costa moltíssim més que els augmentin el pressupost amb cada pel·lícula realitzada. A nosaltres, per a la nostra segona pel·lícula, ens havien promès un pressupost molt major i ens estan donant el mateix pressupost que amb la primera [...] Ens hauríem de preguntar si la raó per la qual tantes dones opten per fer pel·lícules intimistes és per raons de pressupost".³⁷

2.4.4. RECONeixEMENT ALS PREMIS GOYA

Els premis Goya són un guardó que s'atorga anualment per l'Acadèmia de les Arts i les Ciències Cinematogràfiques d'Espanya. Aquests premis tenen la finalitat de reconèixer i premiar les millors produccions espanyoles i les persones implicades en els diferents sectors i especialitats d'aquestes produccions. Van començar a atorgar-se l'any 1987 i

³⁶ La María Camí-Vela és doctora en Literatura Espanyola Contemporània i, actualment, professora a la "University of North Carolina" a Wilmington (EEUU), on ensenya literatura i cinema espanyol.

³⁷ CAMÍ-VELA, 2005, pàg. 368-369

actualment hi ha 28 categories amb les quals es pot optar al premi, el qual consisteix en un bust del pintor Francisco de Goya.

Els Goya segueixen un format molt semblant als premis Oscar i es podria considerar el seu equivalent espanyol. Els premis Goya han arribat a ser els premis més importants en la indústria cinematogràfica d'Espanya i els guardons espanyols més coneguts mundialment.



Fig. 114. Bust que s'entrega en guanyar un premi Goya

L'any 2021 s'ha celebrat la 35 edició d'aquests premis. Aquesta edició ha tingut xifres rècord pel que fa a la presència femenina en aquests premis, tant en escena com en l'equip tècnic de les produccions. Segons informes de CIMA, aquest any hi ha hagut 111 nominacions a dones que han optat a rebre el bust característic del guardó.

Analitzant les tres categories en les quals he centrat el treball (direcció, guió i muntatge), l'històric de premis atorgats a dones segueix sense ser favorable. Tot i augmentar les nominacions i presència de dones en aquesta última edició, segueix quedant un llarg camí per recórrer a l'hora d'aconseguir percentatges igualitaris i compensar, en certa manera, tots aquests anys de desavantatge.

Centrant-nos en la categoria de millor direcció, des de la primera edició celebrada només han estat guanyadores d'un Goya les següents directores: Pilar Miró per "El perro del hortelano" al 1996, Icíar Bollaín per "Te doy mis ojos" al 2003 i Isabel Coixet per "La vida secreta de las palabras" (al 2005) i "La librería" (al 2017). Per tant, de

les 35 persones guanyadores d'un premi Goya per a la millor direcció fins a l'actualitat, només 4 han estat dones.

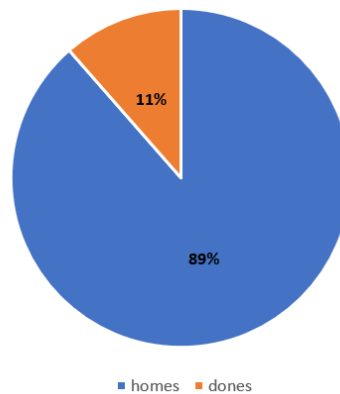


Fig. 115. Distribució dels Goya per a la categoria de millor direcció (1987-2021)

El premi per al millor guió original també es va començar a atorgar l'any 1987, tot i que durant les dues primeres edicions no es va fer distinció entre els guions originals i els adaptats. Pel que fa a aquesta categoria, el nombre de dones que s'han endut el Goya ascendeix a 8: Yolanda García per "Todos los hombres sois iguales" al 1994, Ángeles González-Sinde per "La buena estrella" al 1997, Verónica Fernández per "El Bola" al 2000, Iciar Bollain i Alicia Luna per "Te doy mis ojos" al 2003, Isabel Coixet per "La vida secreta de las palabras" al 2005, Isabel Peña Domingo per "El reino" al 2018 i Pilar Palomero per "Las niñas" al 2020. Fent la relació entre el nombre d'homes que han estat guardonats amb el Goya per a aquesta categoria i el nombre de dones, el percentatge és de 15% dones respecte un 85% homes.

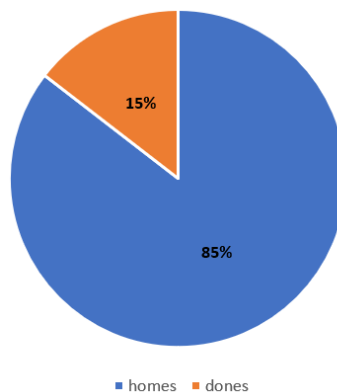


Fig. 116. Distribució del Goya per a la categoria de millor guió original (1987-2021)

Finalment, l'última categoria dels Goya que analitzaré: el Goya per al millor muntatge. Aquest, de la mateixa manera que els dos anteriors, es va començar a atorgar l'any 1987 per tal de premiar i distingir la persona encarregada de la millor direcció de muntatge. En les 35 edicions celebrades, han estat guanyadores d'aquest premi Goya les muntadores: Carmen Frías per "El sueño del mono loco" (al 1989) i "Belle Époque" (al 1992), Teresa Font per "Días contados" (al 1994) i "Dolor y gloria" (al 2019), María Elena Sáinz de Rozas per "Tesis" al 1996, Cristina Pastor Miró per "Celda 211" al 2009 i Elena Ruiz per "Lo imposible" al 2012.

Tenint en compte el nombre total d'homes que han estat guardonats amb aquest premi fins a l'actualitat, la relació amb percentatge és la més equilibrada de les tres categories analitzades, amb un 18% de dones guanyadores del Goya. Tot i això, en l'històric de les tres categories hi ha moltes menys dones que han aconseguit el Goya. Els tres són àmbits que han estat i estan altament masculinitzats, per la qual cosa segueix havent-hi certa falta de reconeixement (mitjançant aquests premis d'elevat prestigi) cap a les dones en els sectors de la indústria cinematogràfica analitzats.

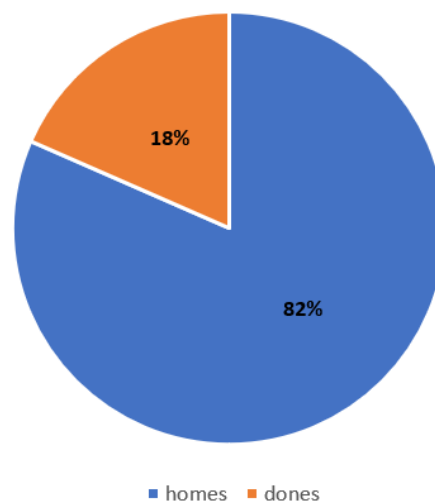


Fig. 117. Distribució del Goya pel millor muntatge (1987-2021)

2.5. DONES INFLUENTS DE CADA SECTOR

Durant tot el treball m'he estat centrant en tres oficis concrets que tenen lloc darrere de càmera durant una producció cinematogràfica; aquests són el sector de direcció, muntatge i guió. Tal com hem explicat anteriorment aquests tres sectors estan altament masculinitzats, és a dir, hi ha molta més presència d'homes que de dones. Junt amb el fet que són càrrecs d'elevada importància durant el procés de realització d'un film, he decidit centrar-me en aquests àmbits concrets. No hi ha dubte que el percentatge de representativitat de dones en aquests sectors és molt més baix que el d'homes; tanmateix, això no vol dir que no hi hagi directores, guionistes i muntadores de pel·lícules. És molt important donar a conèixer a totes aquestes dones, ja que tenen molt a explicar i ensenyar al món. N'hi ha moltes que aconsegueixen la seva feina de manera excepcional i es mereixen més reconeixement i prestigi del que reben. Per aquest motiu, he decidit seleccionar algunes dones que han estat influents en cadascun dels sectors amb la finalitat de descobrir-les i donar-los la visibilitat que es mereixen.

2.5.1. DIRECTORES DEL SEGLE XIX

La persona encarregada de la direcció cinematogràfica és aquella que supervisa i dirigeix tots els aspectes relacionats amb l'execució dels films. Té una elevada responsabilitat; ha de donar indicacions als actors, revisar tots els aspectes tècnics (llum, so...) i encaminar totes les altres persones que participen en el rodatge per tal que aquest es realitzi correctament.

Des de l'origen del cinema hi ha hagut dones que s'han dedicat a la direcció, tal com s'ha explicat en l'apartat de pioneres. Són moltes les dones que han contribuït a fer del cinema el "setè art" amb les seves propostes i innovacions. En aquella època, el cinema podia servir per instruir a les classes populars, ja que assistien sovint a les sales de

cinema. Hi havia moltes dones que aprofitaven aquest fet per conscienciar i transmetre les seves idees al públic. Aquest és el cas d'Alice Guy; tal com hem explicat a l'apartat de pioneres, amb la seva pel·lícula "Els resultats del feminisme" (1906) tenia la intenció de sensibilitzar l'espectador de les actituds abusives dels homes cap a les dones. Però Alice Guy no era l'única directora que volia transmetre valors i reflexions amb les seves pel·lícules; moltes altres directores com Lois Weber, Elvira Notari o la realitzadora russa Olga Preobrazhenskaya també realitzaven films fora de les convencions de l'època. La pel·lícula "Campesinas de Ryazan" (1927), dirigida per aquesta última, tracta temes com l'abús, el patriarcat i la independència femenina i és considerada la primera pel·lícula feminista soviètica.



Fig. 118. "Els resultats del feminisme" (1906)

Avui en dia segueixen havent directores que plasmen la seva mirada particular a la gran pantalla. No està al meu abast parlar de totes les directores que hi ha hagut en els darrers anys, però he intentat seleccionar algunes d'aquelles que m'han semblat dignes de conèixer i que ofereixen propostes singulars.

KATHRYN BIGELOW (1951-)



Fig. 119. Kathryn Bigelow, guanyadora de l'Oscar per a "The Hurt Locker" (2008) el 2009

És una directora de cinema, guionista i productora estatunidenca. Tal com hem vist en l'apartat de representació femenina al cinema, la Kathryn va ser la primera dona en guanyar un Oscar en la categoria de millor direcció per a la seva pel·lícula "The Hurt Locker" (2008). Fins el 2020 va romandre l'única dona en haver guanyat aquest guardó.

"The Hurt Locker" (2008) es considera una de les millors pel·lícules que s'han fet mai sobre la guerra d'Irak. La Kathryn és considerada una directora poc convencional pel fet de dirigir un llargmetratge que tracta aquesta temàtica. Els temes en què sol basar les seves pel·lícules; ja siguin bèl·lics, futuristes o de terror poden considerar-se "masculins" i poc propis d'una dona. Ha aconseguit triomfar en un territori foraster, i per aquest motiu a vegades no ha rebut l'aprovació del públic.

El primer llargmetratge que va dirigir va ser "The Loveless" (1982), junt amb el director Monty Montgomery. Cal destacar també les pel·lícules "Acero Azul" (1990), "El peso del agua" (2000), "K-19" (2002) i "Detroit" (2017).

En la seva pel·lícula "Point Break" (1991) utilitza un estil inspirat en la pel·lícula de la pionera Alice Guy "Course à la saucisse" (1907). En una de les escenes de "Point Break" la càmera segueix la fugida d'un personatge, el qual es va trobant en diversos obstacles pel camí. El caos que sembla aquesta fugida és molt semblant al de la pel·lícula d'Alice Guy, tot i que en aquesta és ocasionat per un gos que arrenca a córrer.

AVA DUVERNAY (1972 -)



Fig. 120. Ava Duvernay durant el rodatge de "A Wrinkle in Time" (2018)

És una directora, guionista, productora i actriu estatunidenca. Va començar dirigint el seu primer documental el 2008 "This is life" ja que aquests eren menys costosos de realitzar. No va ser fins al 2011 que no va estrenar la seva primera pel·lícula "I will follow" (2011).

La seva segona pel·lícula, "Middle of Nowhere" (2012), va guanyar el premi per a la millor direcció al Festival de Cinema de Sundance³⁸. Es considera pionera en aquest aspecte, ja que va ser la primera directora de cinema afroamericana en adquirir aquest premi. Va seguir fent alguns curts i documentals fins que al 2014 va dirigir la seva pel·lícula més exitosa: "Selma" (2014). Aquesta història mostra la lluita de Martin Luther King Jr. Per defensar els drets civils; concretament se centra en la marxa que es va dur a terme l'any 1965 des de Selma fins a Montgomery (Alabama), la qual va portar al president Lyndon B. Johnson a aprovar la llei del dret de vot dels ciutadans de color.

"Selma" va ser nominada als premis Oscar, convertint a l'Ava en la primera dona negra en ser nominada als Oscar per a la millor pel·lícula. Aquest llargmetratge també va estar nominat als "Globos de Oro", als premis "Independent Spirit" i "Premios Satellite" entre d'altres. L'última pel·lícula que ha dirigit és "A Wrinkle in Time" (2018), un film de ciència-ficció i fantasia.

³⁸ És el festival de cinema independent més gran dels Estats Units. Se celebra anualment i permet presentar els nous projectes de cineastes independents.

MAI ZETTERLING (1925-1994)



Fig. 121. Retrat de Mai Zetterling

Va ser una actriu, directora i guionista de cinema sueca. Tot i que va començar com a actriu, l'any 1960 va iniciar una nova carrera com a directora i va dirigir diversos documentals per a la cadena de televisió britànica anomenada BBC. "Alskande Par" (1964), la seva primera pel·lícula, va ser nominada a la Palma d'Or. Aquest llargmetratge tenia cert to sarcàstic i s'hi podia apreciar un punt de vista feminista que caracteritzaria a la directora. L'any 1966 va ser nominada al Lleó d'Or (Festival de cinema de Venècia) amb la seva segona pel·lícula "Nattlek" (1966). També va dirigir i escriure el guió de "Flickorna" (1968) i "Doktor Glass" (1967). Aquestes tres pel·lícules són considerades feministes, ja que mostren indignació davant la desigualtat entre els sexes i, a banda d'això, utilitzen un humor enginyós. La Mai Zetterling va dirigir films avançats a l'època i solia tractar temes tabús com l'objectivació femenina o la mala conducta sexual.

Més tard va col·laborar en el documental sobre els Jocs Olímpics de Munich "Visions of Eight" (1973) i el 1986 dirigeix el seu últim llargmetratge "Amorosa".

JOSEFINA MOLINA (1936-)



Fig. 122. Josefina Molina durant una entrevista amb la Filmoteca d'Andalusia

És una directora de cinema, guionista, novel·lista i realitzadora de televisió espanyola. Va començar la seva carrera a la televisió durant els anys seixanta, i era una de les principals realitzadores. A més, va ser la primera dona a llicenciar-se en direcció a l'Escola Oficial de Cinema espanyol, l'any 1969. Després del seu pas pel teatre i la televisió, l'any 1973 va dirigir el seu primer llargmetratge "Vera, un cuento cruel", una adaptació sobre un conte de l'escriptor francès Auguste Villiers de l'Isle Adam on reflexiona sobre l'acceptació de la mort. Va seguir combinant televisió i cinema i va dirigir la seva segona pel·lícula "Función de noche" (1981), que s'acosta als experiments del cinema feminista. Vuit anys després dirigeix "Esquilache" (1989), que va rebre deu candidatures als premis Goya. Aquest film és una adaptació de l'obra teatral "Un soñador para un pueblo", escrita el 1958 pel dramaturg espanyol Antonio Buero Vallejo, i recrea el motí d'Esquilache —un esdeveniment que va ocórrer al segle XVIII durant el regnat de Carles III a Espanya, en què una part de la població fa una revolta contra les lleis imposades—.

Més tard va dirigir el llargmetratge "Lo más natural" (1990) i, finalment, dirigeix la seva última pel·lícula "La Lola se va a los puertos" (1993). Després d'això es va dedicar a la sèrie televisiva "Entre naranjos" (1998). Uns anys després, en 2006, va fundar l'associació de dones cineastes i dels mitjans audiovisuals (o CIMA segons les seves sigles en castellà) junt amb altres cineastes. Durant la seva carrera ha rebut molts guardons, entre els quals destaquen el premi "Goya d'honor" atorgat per l'Acadèmia de

les Arts i les Ciències cinematogràfiques d'Espanya, l'any 2012; i el "Premi Nacional de la Cinematografia", rebut en 2019.

PILAR MIRÓ (1940- 1997)

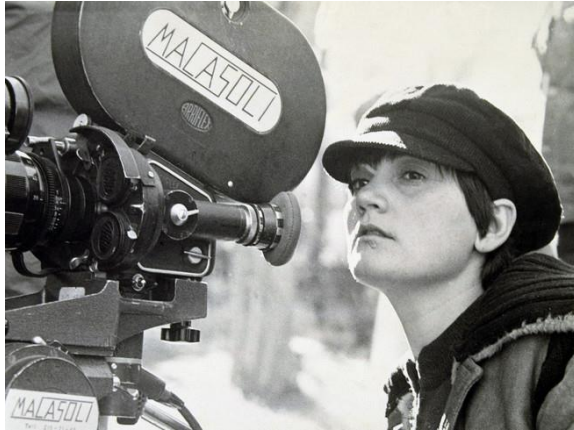


Fig. 123. Pilar Miró durant el rodatge de "El crimen de Cuenca" (1979)

Va ser una directora de cinema i guionista espanyola, concretament de Madrid. Va començar estudiant Periodisme i Dret a la vegada que es graduava a l'Escola Oficial de Cinema espanyola, especialitzada en el sector de guió. Va col·laborar amb Televisió Espanyola durant la dècada dels 60, convertint-se en la primera dona realitzadora de televisió a Espanya. El 1976 va dirigir la seva primera pel·lícula "La petición". La seva segona pel·lícula, "El crimen de Cuenca" (1979), va ser segrestada i prohibida per ensenyar unes escenes de tortura portades a terme per la Guardia Civil. Tot i que la Pilar va ser jutjada per jurisdicció militar, va quedar absolta i el 1981 es va estrenar la pel·lícula, que es va convertir en un èxit. L'any 1986 dirigeix "Werther", basada en la novel·la clàssica "El jove Werther" del dramaturg, novel·lista i poeta alemany Johann Wolfgang von Goethe.

D'entre les seves 9 pel·lícules cal destacar: "Beltenebros" (1991), guanyadora de "l'Ós de plata" al festival de Berlín; "Gary Cooper que estás en los cielos" (1981), "Hablemos esta noche" (1982) i la seva pel·lícula més reconeguda: "El perro del hortelano" (1996), que va guanyar 7 premis Goya, inclòs el de millor direcció. Aquest film, adaptació de la comèdia teatral del dramaturg i poeta castellà Lope de Vega, va ser

una de les pel·lícules més exitoses del 1996.³⁹ Aquesta narra la història de la Diana, comtessa de Belflor, que amb la seva astúcia vol aconseguir conquerir l'home que desitja i manipular a tots els del seu entorn des de la seva posició de poder. Aquesta intel·ligent jove és un model de les característiques que atribueix Miró a les seves protagonistes: dones fortes, independents i dominants. En la seva última pel·lícula "Tu nombre envenena mis sueños" (1996) també apareix aquest model de personatge femení descrit. Aquest tractament de la dona també l'explica Emma Suárez⁴⁰ en el documental de RTVE "Imprescindibles: ¿Quién fue Pilar Miró?":

"Tant en *El perro del hortelano* com en *Tu nombre envenena mis sueños*, els personatges femenins eren molt importants; molt complets. Eren dones plenes de matisos, dones que saben enganyar, que saben dominar, jugar, mentir, que exerceixen el seu poder perquè el poden exercir des del seu lloc, però també dones absolutament sensibles i fràgils, dones que pateixen."

Les trajectòries de Pilar Miró i Josefina Molina, tant en televisió com en cinema, van suposar una revolució pel que fa a la situació de la dona en posicions creatives dins de la indústria cinematogràfica i audiovisual a Espanya. Aquestes trajectòries tenen clars punts en comú: ambdues cineastes van iniciar la seva carrera a la televisió, una ocupació dominada principalment per homes, que van acabar combinant amb la de direcció cinematogràfica. A més, les dues van començar els seus estudis l'any 1963 a l'Escola Oficial de Cinema espanyola⁴¹, on van conèixer l'actual directora, guionista i productora espanyola Cecilia Bartolomé; però, mentre que Molina va centrar-se en el sector de direcció, Miró ho va fer en el de guió. Aquell mateix any van treballar juntes en la revista femenina "Revista para la mujer", una publicació periòdica publicada per la Secció

³⁹ Tot i que en un inici només la directora confiava en l'èxit de la pel·lícula. Tal com explica el director de cinema espanyol Imanol Uribe en el documental "Imprescindibles: ¿Quién fue Pilar Miró?", ell mateix li va desaconsellar que la fes.

⁴⁰ Actriu espanyola, guanyadora d'un premi Goya per a la seva actuació com a protagonista en la pel·lícula "El perro del Hortelano" (1996) de la directora Pilar Miró.

⁴¹ Escola de cinema creada l'any 1947 amb l'objectiu de formar als estudiants en l'àmbit de la cinematografia.

Femenina⁴² i que va ser el primer programa dirigit per Miró. Aquest programa els va donar l'oportunitat de destacar en un entorn tan masculinitzat i en poc temps es van convertir en dues de les realitzadores de Televisió Española més importants.

Tal i com explica Icíar Bollaín, Pilar Miró i Josefina Molina van ser molt rellevants en l'àmbit cinematogràfic per obrir el camí a les futures cineastes espanyoles: “[...] Hi ha hagut un degoteig de directores que han lluitat allà amb Pilar Miró en un moment, i després hem arribat moltes de cop”.⁴³

En el capítol “Cine de mujeres en la Transición. La trilogía ‘feminista’”, escrit per Josefina Molina junt amb Cecilia Bartolomé i Pilar Miró, les autores aprofiten per fer un discurs feminista:

“La igualtat encara no és real perquè no tenim els mateixos sous, no tenim les mateixes oportunitats ... Saps el que no tenim tampoc? Els mateixos pressupostos per fer la nostra feina. Els pressupostos per a una dona sempre són menors [...] perquè al cap i a la fi la van arraconar al cinema de dones, perquè és com un calaix on se'ns fica i on avui es creu que això és un apartat, al ser apartat tenim ja un problema ”.⁴⁴

ISABEL COIXET (1960-)



Fig. 124. Retrat de la Isabel Coixet

⁴² Institució creada l'any 1934 creada per les dones que formaven part de la Falange Espanyola, que era un partit polític espanyol feixista.

⁴³ CAMÍ-VELA, 2001, pàg. 52

⁴⁴ Redacció d'AmecoPress (2019). *Josefina Molina, primera directora Premio Nacional de Cinematografía*

És una directora de cinema i guionista catalana, una de les figures més identificables pel que fa a la cinematografia espanyola. Va començar la seva carrera el 1988 dirigint i escrivint el llargmetratge “Massa vell per a morir jove”, però després de les dures crítiques que va rebre es va refugiar al món de la publicitat (on ja havia començat a treballar abans de dirigir-lo).

Tot i les dificultats per trobar finançament, va rodar la seva segona pel·lícula, i la primera en anglès, “Coses que no et vaig dir mai” (1996). Aquest film segueix les vides del Don i l’Ann, les quals després de creuar-se ja no tornaran a ser iguals. La intenció de la directora era crear una pel·lícula tàctil, és a dir, on s’anteposa el sentit del tacte per sobre del de la vista. “Coses que no et vaig dir mai” (1996) va retornar el prestigi a Coixet i li va permetre rodar la seva tercera pel·lícula “A los que aman” (1998). Més tard, va dirigir i escriure “My Life Without Me” (2003), en la qual narra la història d’una jove anomenada Ann que, a causa d’una malaltia terminal, elabora una llista de desitjos que li agradaria complir abans de morir. Aquesta pel·lícula, que entre altres premis va guanyar un Goya per al millor guió original, li va suposar aconseguir l’èxit internacional.

D’entre totes les pel·lícules dirigides per Isabel Coixet cal destacar: “La vida secreta de las palabras” (2005), “Elegy” (2008), el documental “Marea Blanca” (2012), “Ayer no termina nunca” (2013), “Ningú no vol la nit” (2015) i, finalment, “La llibreria” (2017). Amb tot això, la Isabel és la cineasta amb més premis Goya de tota la història del cinema i una de les directores més cosmopolita, ja que ha realitzat moltes produccions internacionals.⁴⁵



Fig. 125. Fotograma de “Coses que no et vaig dir mai” (1996)

⁴⁵ Tret d’algunes pel·lícules com “Demasiado joven para morir viejo” (1989) i “A los que aman” (1998), la gran majoria dels seus films han estat rodats fora d’Espanya; com per exemple: “Elegy” (2008), el qual va rodar a Canadà i “Cosas que nunca te dije” (1996), rodat a Oregon (Estats Units).

En la seva obra tracta temes de conscienciació social (com l'escalfament global o el feminisme) i ofereix històries des d'un punt de vista molt personal. Les seves pel·lícules tenen un enfocament sensible i profund; tracta d'aproximar-se als protagonistes i aconseguir que l'espectador connecti amb aquests d'una forma especial. Es diu que la directora es caracteritza per obrir nous camins en el cinema espanyol: la seva llibertat a l'hora d'escollir temes tan diversos, el seu compromís social i la projecció internacional de les seves obres l'han convertit en una de les cineastes més aclamades i un referent per a totes les dones de la professió.

Durant una entrevista amb la revista d'àmbit mundial Elle, realitzada el 30 d'octubre de 2020, Coixet reivindica la importància de donar veu a les dones: "Som la meitat del món i una mica més. La visió del món no pot estar completa si [les dones] no expliquem històries [...]" ⁴⁶

ICÍAR BOLAÍN (1967-)



Fig. 126. Ícar Bollain durant la presentació de "La boda de Rosa" (2020)

És una actriu, directora de cinema i escriptora espanyola. Va començar la seva carrera laboral el 1983 com a actriu en la pel·lícula "El sur" i al cap d'un temps de dedicar-se a l'actuació va sentir la necessitat d'entrar al món de la direcció: "Després de sis o set

⁴⁶ ARAGONESES, María Ángeles (2020). Isabel Coixet: "Persevera, resiste, insiste y lleva siempre kleenex a mano por si acaso"

anys treballant com a actriu, suposo que arriba el moment en què et plantejes què passa si tu expliques la història”⁴⁷. Va començar sent ajudant de direcció i dirigint els seus dos primers curtmetratges: “Baja Corazón” (1992) i “Los Amigos Del Muerto” (1993).

L’any 1995 va iniciar-se en la direcció de llargmetratges amb la seva primera pel·lícula “Hola, ¿estás sola?” (1995). El seu segon llargmetratge va ser “Flores de otro mundo” (1999), en el qual tracta temes com la immigració i la violència a través de personatges femenins,. L’any 2003 va dirigir la seva pel·lícula més coneguda: “Te doy mis ojos”(2003). Aquesta va guanyar 7 premis Goya, inclòs el de millor pel·lícula, millor direcció i millor guió original. Es tracta d’una pel·lícula sobre la violència domèstica, la qual adopta un to feminista i, al estar escrita i dirigida per dones⁴⁸, té una sensibilitat molt particular. El 2007 va dirigir i escriure “Mataharis” i el seu següent llargmetratge, “Even the Rain” (2010), va ser nominat al Goya per a la millor direcció. També cal destacar les pel·lícules: “Katmandú, un mirall al cel” (2012), “El olivo” (2016) i “Yuli” (2018). El seu film més recent és “La boda de Rosa” (2020), en el qual tracta temes com la llibertat de l’individu i l’emancipació femenina.

El seu cinema formaria part del moviment del neorealisme italià. Aquest moviment narratiu i cinematogràfic que va sorgir a Itàlia a partir de 1945 tenia l’objectiu de reflectir la vida quotidiana de la gent treballadora, amb les seves misèries i penúries, per tal d’aproximar-se el màxim a la realitat. Aquest estil es pot veure reflectit en el cinema de Bollaín: un cinema sense pretensions de canviar el món, que no oculta les fractures existents entre homes i dones o entre rics i pobres, un cinema amb un fort compromís amb la realitat. La Iciar sovint rodava sense actors professionals i deixava alguns diàlegs ens mans de la improvisació. Per exemple, en el seu primer film “Hola, ¿estás sola?” (1995) podem veure aquestes característiques, ja que explica una història que retrata gent corrent, que estima i pateix i que viu esdeveniments quotidians. “Amb *Hola, ¿estás sola?* Volia parlar d’una gent [...] Una gent... no necessàriament marginada, no necessàriament ficada en drogues, no necessàriament cap de suros encantades amb

⁴⁷ CAMÍ-VELA, 2005, pàg. 51

⁴⁸ El guió de “Te doy mis ojos” (2003) va ser escrit per la pròpia Iciar Bollaín junt amb la guionista de cinema espanyola Alicia Luna.

els seus vint anys, sinó una cosa molt més subtil, com moltes noies que tenen vint anys”.⁴⁹



Fig. 127. Fotograma de “Hola, ¿estás sola?” (1995)

2.5.2. GUIONISTES DEL SEGLE XIX

El/la guionista té principalment la funció d’escriure el guió cinematogràfic. El guió es tracta d’un text que conté tots els detalls respecte al contingut de la pel·lícula que es vol realitzar, és a dir, indica tot el que es mostra o s’escolta en la posada en escena. Escriure un guió és crear la trama del film, per tant és un aspecte essencial de la producció cinematogràfica i requereix molta atenció.

De manera semblant a les directores, les guionistes tenen molta influència a l’hora de decidir quina serà la trama a seguir i com caracteritzar els personatges que es mostraran en el film. June Mathis amb “Blood and Sand” (1922) o Frances Marion amb “The Love Light” (1921) són dos exemples de guionistes que van formar arquetips de personatges cinematogràfics de l’època, amb la qual cosa van encaminar el cinema des dels inicis. Malgrat que en un inici la labor d’escriure un guió es considerava una tasca femenina per ser molt minuciosa i acurada, amb el temps la presència de la dona al cinema va descendir molt. Les guionistes van haver d’intentar eludir la censura de l’època i lluitar contra el masclisme dels grans executius d’alguns estudis de cinema.

Durant l’època del cinema sonor es va establir un vincle molt estret entre guionistes i actrius. La feina de la guionista, tal com s’ha mencionat anteriorment,

⁴⁹ CAMÍ-VELA, 2005, pàg. 54

també consistia a modelar i caracteritzar els personatges que apareixien en escena. Per això, les actrius buscaven treballar amb dones guionistes de confiança per poder adaptar el guió a les seves necessitats, de manera que moltes actrius van agafar més protagonisme i consistència en pantalla.

L'actriu, directora i guionista anglesa Ida Lupino és un gran exemple d'aquesta tendència. Amb la productora que va crear amb el seu marit va poder modelar papers femenins fora dels arquetips de l'època, els quals sortien de la tendència de Hollywood. A més, en les seves pel·lícules tractava temes que en aquella època eren tabú, com la violació o la bigàmia.



Fig. 128. La directora anglesa Ida Lupino (1918-1995)

Actualment, també hi ha moltes guionistes que amb el seu ofici estan contribuint a canviar la forma en què veiem les coses i que tindran molta rellevància en la història del cinema.

LIV ULLMANN (1938 -)



Fig. 129. Liv Ullmann com a directora l'any 1973

És una directora i guionista noruega. Va començar la seva carrera com a actriu de teatre i s'hi va dedicar fins el 1957, quan va introduir-se al món del cinema. És coneguda pel seu paper en pel·lícules com: "Persona" (1966), "Hour of the Wolf" (1968), "Skammen" (1968) i "Secrets d'un matrimoni" (1973) entre d'altres.

Més tard, l'any 1992 va dirigir i escriure el guió de la seva primera pel·lícula: "Sophie". La segona pel·lícula que va realitzar, tant escriure com dirigir, va ser "Kristin Lavransdatter" (1995). Aquesta pel·lícula narra la història d'una noia anomenada Kristin que creix seguint els ideals de l'època medieval en què viu però que, en casar-se, les seves emocions fan un violent gir. Aquest film va ser la pel·lícula de major pressupost de Noruega i es va convertir en dels grans èxits del país. Va escriure i dirigir també els llargmetratges de "Enskildesamtal" (1996); "Trolösa" (2000), la qual va obtenir nominacions a la Palma d'Or i als premis Goya, i "Miss Julie" (2014).

ALICIA LUNA (1963 -)



Fig. 130. Retrat d'Alicia Luna

És una guionista de cinema espanyola. Va iniciar-se al món de la cinematografia com a guionista el 1987 amb la realització del documental "Acaba de pasar el que vendrá". Després d'això va participar en el curtmetratge "Chasco" (1996) i en dues series de Telecinco. Va escriure el seu primer guió de pel·lícula l'any 1999 per a "Pídele Cuentas al Rey" (1999). Amb aquest llargmetratge va guanyar el premi al millor guió en el Festival

de Comèdia de Peñíscola entre d'altres. Més tard, va treballar amb la directora Icíar Bollaín com a guionista de "Te doy mis ojos" (2004). Aquesta pel·lícula va ser un gran èxit i va resultar guanyadora d'un Goya al millor guió original, un premi al Millor Guió Europeu i la Medalla del Cercle d'Escriptors Cinematogràfics al millor guió original. També cal destacar la seva participació com a guionista en el llargmetratge "Sinti" (2005), el seu paper de coguionista en la pel·lícula "La vida empieza hoy" (2010) i la realització dels guions dels documentals "En tierra extraña" (2014), "Chicas nuevas 24 horas" (2015) i "La cabeza de José" (2016) entre d'altres.

A més, ha escrit els llibres "Matad al guionista y acabaréis con el cine" publicat el 1999 i "Nunca mientas a un idiota. Póker para guionistas y demás escritores", publicat el 2012. En aquests explica algunes de les seves eines de treball i tracta diversos aspectes relacionats amb la creació de guions.

CARLA SIMÓN (1986 -)



Fig. 131. Carla Simón durant l'entrega de l'Oscar per a "Estiu 1993" (2017)

És una directora de cinema i guionista catalana. L'any 2009, després de graduar-se en Comunicació Audiovisual, va realitzar els seus primers curtsmetratges experimentals "Women" i "Lovers". El 2011 es traslladà a Londres, on va escriure i dirigir el documental "Born Positive" (2012) i els curtsmetratges "Lipstick" (2013) i "Las pequeñas cosas" (2014). L'èxit, però, arriba l'any 2017 quan dirigeix i escriu el seu primer llargmetratge "Estiu 1993" (2017). Aquesta pel·lícula, basada en la seva pròpia biografia,

explica la infància de l'autora i tracta sobre com aproximar i explicar el tema de la mort a un infant. L'obra va guanyar cinc premis Gaudí, entre els quals hi havia la categoria de millor pel·lícula, millor direcció i millor guió; tres premis Goya; els guardons de "Medalles del Cercle d'Escriptors Cinematogràfics" per a "Directora revelació" i "Millor guió original"; va estar seleccionada com a "Millor opera prima" al Festival Internacional de Cinema de Berlín i va representar a Espanya als Oscars entre altres reconeixements. Més tard, va dirigir i escriure el curtmetratge "Después también" (2018), va codirigir "Correspondencia" (2020) i actualment està treballant en el film "Alcarràs".

Durant una entrevista amb el diari digital català "El Món", duta a terme el 23 de gener de 2018, la guionista comenta la importància d'augmentar la representació femenina al cinema: "El món del cinema sempre ha estat molt masculí. I no només falten més dones dirigint, sinó també produint. Tot s'ha d'anar reajustant i per això penso que és tan important acabar-li de donar una empenta a nivell polític".⁵⁰

SUSO CECCHI D'AMICO (1914-2010)



Fig. 132. Fotografia de la guionista Suso Cecchi d'Amico

Va ser una guionista de cinema italiana, de les més famoses de la seva època. Va néixer pertanyent a l'alta burgesia, la qual cosa li va permetre estudiar al Liceu Francès. Tenia

⁵⁰ PLANTADA, Esteve (). *Carla Simón: «No vaig plorar el dia que va morir la meva mare»*

una gran habilitat per a l'escriptura i l'any 1946 va iniciar la seva carrera com a guionista amb la pel·lícula "Mio figlio professore", dirigida per Renato Castellani⁵¹. La guionista formava part del moviment del neorealisme italià, de la mateixa manera que la directora Icíar Bollaín, i la seva filmografia consta de més de 100 llargmetratges. Cal destacar el seu paper com a guionista en pel·lícules com: "Vivere in pace" (1947); "Ladri di biciclette" (1948) —guió pel qual va estar nominat als premis Oscar— i "Miracolo a Milano" (1951), ambdues dirigides per Vittorio De Sica; "Roma città libera" (1947); "Il Gattopardo" (1963), "Senso" (1954), "Rocco e i suoi fratelli" (1960), "Ludwig" (1972) i "Gruppo di famiglia in un interno" (1974), totes col·laboracions amb Luchino Visconti; "Casanova '70" (1965) i "Il male oscuro" (1990).

En els seus últims anys d'activitat va escriure el guió d'importants films com "Il mio viaggio in Italia" (2001), un documental del director Martin Scorsese i "Le rose del deserto" (2006), dirigida pel director i guionista de cinema italià Mario Monicelli.

ISABEL PEÑA DOMINGO (1983 -)



Fig. 133. Isabel Peña, guanyadora de l'Oscar per a "El reino" (2018) l'any 2019

És una guionista cinematogràfica espanyola. Va començar estudiant Periodisme però, al veure que la seva passió era el cinema, es va canviar a Comunicació Audiovisual. Es va llicenciar a l'ECAM (Escola de Cinematografia i del Audiovisual de la Comunitat de

⁵¹ Renato Castellani (1913-1985) va ser un director de cinema italià i un dels representants més significatius del moviment del neorealisme.

Madrid) especialitzada en el guió. Al 2008 va realitzar el guió del seu primer curtmetratge “Martina y la Luna” i va participar en diverses series de televisió com: “Impares” (2008), “Bicho malo” (2009) i “La pecera de Eva” (2010). Poc després, el director i guionista de cinema espanyol Rodrigo Sorogoyen li va proposar d’escriure el guió del llargmetratge “Stockholm” (2013). Va acceptar, i aquesta pel·lícula va ser la primera aproximació de la guionista al món del cinema. “Stockholm” (2013) va rebre una nominació als Premis Goya, als Premis Feroz per a millor guió i altres guardons en diversos festivals.

Els altres llargmetratges que ha escrit també han estat amb Rodrigo Sorogoyen com a coguionista. Aquests són: “Que Dios nos perdone” (2016); “El reino” (2018) —una pel·lícula que narra la història d’un influent polític, anomenat Manuel López, i la problemàtica que viu quan es filtren públicament les seves corrupcions— la qual va guanyar la categoria de “millor guió” en els Premis Goya de 2019, Premis Feroz i Medalles del Cercle d’Escriptors Cinematogràfics i, per últim, “Madre” (2019). Tot això ha fet que la Isabel es converteixi en un referent del cinema espanyol actual.

2.5.3. MUNTADORES DEL SEGLE XIX

El muntatge cinematogràfic (o edició) és el procés pel qual s’ordenen les seqüències i plans rodats d’una pel·lícula per tal d’aconseguir el resultat final que es mostrarà al públic. S’anomena muntador/a la persona encarregada d’aquesta tasca.

En l’apartat de teoria sobre el curtmetratge ja hem explicat una mica en què consisteix el muntatge cinematogràfic i quines tècniques s’utilitzen, però no hem insistit prou en la seva importància. És durant el muntatge quan la pel·lícula agafa la forma final; en aquest procés es pot espatllar o arreglar un film i és una fase on el guió es reescriu per última vegada. El que defineix que s’acaba mostrant i com ho perceben els espectadors és el muntatge.

Situant-nos en l’origen de la indústria cinematogràfica, l’ofici de muntatge era considerat adequat per a la dona a causa de la seva similitud amb la costura. En ser una

feina sense massa prestigi i que quedava en segon pla, es va relegar aquesta tasca a les dones. En certa manera, els homes portaven el material i les dones l'havien d'organitzar. Era una professió poc valorada i, en ser portada a terme per dones, les muntadores quedaven totalment invisibilitzades.

La primera editora acreditada va ser la Rose Smith, amb la pel·lícula "The escape" (1914), tot i que va editar moltes pel·lícules per les quals no ha estat reconeguda —com, per exemple, "Intolerance" (1916) o "Las dos tormentas" (1920), ambdues del director americà D.W. Griffith—. Hi ha moltes altres figures destacables en el camp de l'edició, com l'estatunidenca Margaret Booth —supervisora de muntatge de la Metro Goldwyn Mayer— o Anne Bauchers, que va ser la primera dona a guanyar un Oscar en la categoria de millor muntatge.



Fig. 134. Rose Smith amb el director D.W. Griffith

La presència de la dona en l'ofici d'edició ha estat clau per poder anar desenvolupant les tècniques de muntatge actuals i anar conformant els diferents estils d'edició cinematogràfica. Tot i ser una tasca d'elevada importància, ja que consisteix a acabar de donar forma al film, sovint té escàs reconeixement i no es valora suficient la seva rellevància. És per això que considero que és important visibilitzar aquest sector, junt amb totes les dones que s'hi dediquen i s'hi ha dedicat.

SALLY MENKE (1953-2010)



Fig. 135. L'editora Sally Menke amb el director Quentin Tarantino

Va ser una muntadora de cinema estatunidenca, possiblement una de les muntadores contemporànies més famoses. Va iniciar la seva carrera com a editora de documentals per a la CBS⁵¹. La Sally va pensar que muntar documentals era un bon entrenament a l'hora de dedicar-se a la ficció i el primer llargmetratge d'aquest gènere que va editar va ser "Cold Feet" (1983), dirigida pel director i escriptor americà Bruce Van Dusen. No va tornar a editar llargmetratges fins al cap de 7 anys, amb el muntatge de la pel·lícula "Les Tortugues Ninja" (1990).

En aquell moment el conegut cineasta Quentin Tarantino estava buscant una persona que pogués realitzar el muntatge dels seus films i la Sally va decidir presentar-se a l'entrevista per sol·licitar la feina. Arran d'això, va començar a treballar amb en Quentin, amb qui sentia una estreta connexió. Va ser l'encarregada de muntar les seves pel·lícules durant els anys en què va estar laboralment activa, de les quals en destaquen: "Reservoir Dogs" (1992), "Pulp Fiction" (1994), "Four Rooms" (1995), "Kill Bill: Vol 1" (2003) i "Inglourious Basterds" (2009). L'any 1995, amb l'estrena de "Pulp Fiction" (1994), va estar nominada als Oscar i als premis BAFTA entre d'altres. Aquest esdeveniment es va repetir l'any 2009, ja que també va rebre nominacions per al millor muntatge per part dels premis Oscar i BAFTA, aquest cop per a "Inglourious Basterds" (2009).

⁵² Cadena de televisió oberta estatunidenca, activa des de 1941.

THELMA SCHOONMAKER (1940-)



Fig. 136. Thelma Schoonmaker amb l'Oscar rebut per a "The Departed" (2006) l'any 2007

És una muntadora de cinema estatunidenca que va treballar gairebé exclusivament amb Martin Scorsese. Durant un curs d'estiu que va realitzar amb el programa de cinema a la Universitat de Nova York va conèixer a Scorsese, i el va ajudar amb el muntatge del seu primer llargmetratge "Who's that knocking at my door" (1967). A partir d'aquest moment van formar un equip de treball pràcticament inseparable, ja que va ser l'editora de la majoria dels seus films com: "Raging Bull" (1981), "After Hours" (1985), "La última tentación de Cristo" (1988), "Goodfellas" (1990), "Casino" (1995), "Gangs of New York" (2002), "El aviador" (2004), "The Departed" (2006), "El Lobo de Wall Street" (2013) i l'última pel·lícula del director "The Irishman" (2019).

Una de les particularitats de la Thelma és que s'ha convertit en la persona dedicada a aquest àmbit que més vegades ha estat nominada a premis. Entre tots els guardons que ha obtingut per a la seva feina en destaquen els tres premis Oscar que va obtenir per a les pel·lícules: "Raging Bull" (1981), "L'aviador" (2005) i "The Departed"(2006). També va obtenir un Lleó d'Or per al conjunt de la seva carrera. Es considera que l'èxit del

director és degut en gran part a la Thelma. A causa de tots els premis i l'èxit que ha aconseguit, es considera un model a seguir per a totes aquelles persones que es volen iniciar en el món de l'edició, sobretot per a dones, ja que ha demostrat que es pot arribar molt lluny.

TERESA FONT (1956 -)



Fig. 137. Teresa Font amb el seu segon Goya pel millor muntatge amb l'edició de “Dolor y Gloria” (2019)

És una muntadora catalana. Actualment, ha editat més de 80 pel·lícules, documentals, sèries de televisió i curts. Va ser autodidacta, és a dir, es va instruir ella mateixa mitjançant el visionat de pel·lícules. Va iniciar la seva carrera al món del cinema com a ajudant de muntatge l'any 1976, i el 1979 va editar el seu primer film: “Nemo”, dirigida pel director de cinema càntabre Jesús Garay. Destaca el seu treball en títols com: “El rey pasmado” (1991), “Jamón, jamón” (1992), “La pasión turca” (1994), “El día de la bestia” (1995) i “Juana La Loca” (2001) entre d'altres. El seu últim film “Dolor y Gloria” (2019) la va fer mereixedora d'un premi Goya per al millor muntatge. També ha rebut altres premis i nominacions, entre els quals en destaquen: un Goya per al millor muntatge per a “Días contados”(1995), el Premi a una trajectòria professional en el Festival Cinema per Dones (2019) i el Premi Ricardo Franco de la 19a edició del Festival de Cinema de Màlaga (2016) entre d'altres.

DIANA TOUCEDO (1982 -)



Fig. 138. Retrat de Diana Toucedo

És una directora, guionista i muntadora gallega. Es va llicenciar en muntatge l'any 2008 a l'ESCAC (Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya) i el 2011 va obtenir un màster de teoria cinematogràfica a la Universitat Pompeu Fabra, actualment resideix a Barcelona.

Durant la seva carrera ha editat prop de vint llargmetratges, curtsmetratges i altres peces audiovisuals, destacant el seu treball com a muntadora en el llargmetratge documental "La noche que no acaba" (2010), "Chico i Rita", també del 2010, la pel·lícula "O quinto evanxeo de Gaspar Hauser" (2013), "Sonata para violonchelo" (2015) i la sèrie de ficció "Hierro" (2019). Com a directora ha realitzat diversos curtsmetratges, però el seu primer llargmetratge és "Trinta lumes" (2017). Aquest documental de misteri ha rebut diverses nominacions, entre les quals destaca la nominació a un Premi Gaudí per al millor documental l'any 2018 o als Premis Mestre Mateo l'any 2017 per al millor film, entre d'altres.

JULIA JUÁNIZ MARTÍNEZ (1956 -)



Fig. 139. Julia Juániz rebent el Premi Zinemira 2017, atorgat al Festival de San Sebastián

És una muntadora i directora de cinema espanyola. Treballa com a muntadora des del 1990 i ha treballat en més de 60 pel·lícules. A més, també ha dirigit curtsmetratges i ensenya muntatge i anàlisi de guions en algunes escoles de cinema. Com a hobby també realitza exposicions de fotografies, collages i pinta negatius de pel·lícula. De la seva àmplia filmografia com a muntadora, és coneguda pels films “Tango” (1998), “El cielo gira” (2004) —pel qual va obtenir un premi del Cercle d’Escriptors Cinematogràfics d’Espanya—, “La isla de las mentiras” (2020), “Iberia” (2005) i “Goya en Burdeos” (1999). Ha estat nominada als Premis Goya dues vegades per a aquestes últimes pel·lícules.

L’any 2021 va rebre el premi Ricardo Franco atorgat pel Festival de Màlaga i l’Acadèmia del cinema pels seus anys de treball. Durant una entrevista amb el “Diario de Navarra” el 8 de juny de 2021, en preguntar-li respecte a aquest guardó va respondre el següent:

“És un reconeixement a anys de treball que està molt bé, i després en ser una feina que té menys visibilitat, per a gent que no sap ben bé que fas és important perquè s’assabenta d’altres tipus de feines del cinema i com es fan, per això és molt important”⁵³

⁵³ Redacció del *Diario de Navarra* (2021). *Julia Juaniz, recompensada en Málaga por 30 años de trabajo*

PART 3: “ELLES TAMBE SÓN CINEMA”

3.1. CREACIÓ DEL MEU CURTMETRATGE

Aquesta és la part pràctica del meu treball, la creació d'un curtmetratge que representi la situació de la dona —el tema que he investigat—. Vaig decidir fer aquest projecte per posar-me a la pell de les cineastes que reivindico i aconseguir un objectiu concret: transmetre, de manera creativa i simbòlica, un potent missatge per impactar aquelles persones que vegin el meu curtmetratge i, d'aquesta manera, intentar canviar la realitat que retrato. Diuen que una imatge val més que mil paraules, doncs imagineu les paraules que deu valer un relat audiovisual que, no només percebem amb la vista, sinó també amb l'oïda. Transmetre la informació des de les imatges i els sons arriba al públic d'una manera directa⁵⁴, mentre que l'esforç que cal fer per llegir-la perdrà a molts lectors pel camí. Amb tot, vaig arribar a la conclusió que la millor manera de sensibilitzar era mitjançant la creació del meu propi curtmetratge. Tal com va dir l'escriptora catalana Tània Juste durant una entrevista amb el diari La Vanguardia: “Cal visibilitzar les dones artistes i posar-les al lloc que els correspon en la història...”⁵⁵

3.1.1. SINOPSI

“Elles també són cinema” es tracta d'un curtmetratge documental i reivindicatiu, amb la qual cosa no segueix la trama habitual d'una història. En la primera part explico breument els inicis del cinema, és a dir, el seu origen i menciono algunes de les dones pioneres. D'aquesta manera, presento la situació de la dona durant els primers passos en la indústria cinematogràfica. La segona part, en canvi, reivindica la situació actual de la dona en el cinema. Per fer-ho, he creat una situació que representa una realitat fictícia, és a dir, tot i que es basa en la situació existent de la dona, ho representa de

⁵⁴ Tal com he explicat en el punt 1.4.1. referent a les característiques apel·latives de l'audiovisual

⁵⁵ Redacció de la Vanguardia (27/10/2021). Tània Juste: “Cal visibilitzar les dones artistes i posar-les al lloc que els correspon en la història...”

manera simbòlica. Les protagonistes són tres dones que, vestides de negre, caracteritzen tres dones universals de la professió; una és muntadora cinematogràfica, una és guionista i l'última és directora. Lligades amb cintes vermelles les veiem treballar, tot i que saben que la seva participació pot ser en va. Què busquen, doncs, aquestes dones?

3.2. EL GUIÓ

Per a dur a terme qualsevol projecte cinematogràfic es necessita partir d'un guió, que estableix la idea general sobre el tema que es vol tractar. El guió descriu tot allò que es mostrarà i s'escoltarà de la producció audiovisual; especifica les seqüències, les escenes, les accions dels personatges i descriu l'entorn en el qual esdevindran les accions. El guió es pot escriure des de zero, es pot adaptar d'un altre guió o es pot utilitzar un que ja hagi estat escrit. En el meu cas, el guió serà original, és a dir, estarà escrit per mi.

“Per fer una gran pel·lícula necessites tres coses: El guió, el guió i el guió” ⁵⁶

En la segona part del treball, concretament en el punt ..., ja hem parlat sobre la importància del guió cinematogràfic. Aquesta etapa de la preproducció és essencial per a orientar la producció i proporcionar tota la informació necessària sobre l'argument del curtmetratge, és per això que sovint es diu que el guió és un muntatge en esbós de la pel·lícula. Hi ha dos tipus de guió: es comença amb la creació d'un guió literari que més tard s'adaptarà en guió tècnic, que descriu de manera detallada aquells aspectes tècnics necessaris per a dur a terme la filmació del curtmetratge.

⁵⁶ Aquesta cita del gran director, productor i guionista de cinema Alfred Hitchcock destaca la importància del guió durant la producció audiovisual.
UNGER, Alli (2017). *20 Citas Inspiradoras para Guionistas*.

3.2.1. EL GUIÓ LITERARI

El guió literari descriu l'argument, el contingut de la pel·lícula i, fins a cert punt, també l'estètica. Tot allò que és essencial per poder visualitzar i entendre com serà la producció audiovisual es descriu amb paraules en el guió literari.

Aquest guió no està escrit de forma literària, sinó que presenta una estructura determinada per tal de descriure la informació de manera clara i precisa. El guió literari s'estructura per escenes, convenientment numerades de forma cronològica. Al principi de cada escena s'indica, en un encapçalament, si es tracta d'un interior o un exterior, el lloc on succeeix l'acció i també es pot detallar el moment del dia. De cada escena també es descriu allò que es podrà veure i escoltar, s'inclouen els possibles diàlegs i es fan petites descripcions de l'entorn per ubicar al lector. El guió ha de servir perquè el lector pugui visualitzar el curtmetratge, per la qual cosa cal afegir la informació suficient. A partir d'aquest guió literari es crearà un de més visual, anomenat *storyboard* o guió il·lustrat.

Tot i això, l'estructura del guió no té unes normes específiques, ja que el personal de direcció o guió decideix què vol que consti en el seu. A més, moltes vegades, aquest guió previ es pot modificar per incloure alguna variació o improvisació que hagi sorgit durant el rodatge.

Com ja he esmentat en el punt 3.1.1., el meu curtmetratge es podria dividir en dues parts: una primera part documental, en què utilitzo imatges extretes d'internet per tal de fer una breu explicació sobre la situació de la dona en l'origen del cinema; i una segona part, realitzada a partir d'imatges pròpies, que utilitza la creativitat i expressivitat de les imatges filmades amb la finalitat d'impactar a l'espectador. A causa d'aquest matís respecte del meu curtmetratge ha estat més difícil detallar les característiques de les escenes de la primera part en l'encapçalament, i per això he optat per anunciar les imatges que es mostraran. Seguidament, us mostro el meu guió literari.

ELLES TAMBÉ SÓN CINEMA

PRIMERA PART

FOSC I. ES MOSTRA EL TÍTOL DEL CURTMETRATGE: "ELLES TAMBÉ SÓN CINEMA"

ESC.1 IMATGES DE THOMAS EDISON I EL SEU INVENT

Pantalla en negre. La NARRADORA comença un breu relat sobre la història del cinema. Les seves paraules apareixen subtitulades a mesura que va parlant.

NARRADORA

(veu en off)

La història del cinema és complexa.

Comença la música de fons. El negre de la pantalla desapareix per mostrar les primeres imatges de Thomas Alva Edison.

NARRADORA (CONT'D)

(veu en off)

Ens podríem remuntar als inicis, quan en Thomas Edison va fer el primer avenç cap a la concepció del cinema.

Apareixen imatges que mostren l'invent de Thomas Edison.

NARRADORA (CONT'D)

(veu en off)

Aquest va ser la invenció del kinetoscopi, prototip del projector modern, amb el qual es va poder començar a experimentar amb imatges en moviment. Un invent sense el qual el cinema no hauria estat possible.

FOS A NEGRE:

ESC.2 IMATGES DE PARIS I DELS GERMANS LUMIÈRE

Deixem enrere a Thomas Edison per endinsar-nos en la història dels germans Lumière, dos pioners en l'art de la cinematografia. Es mostren imatges de París l'any 1895.

NARRADORA

(veu en off)

Ara ens situem al 28 de desembre de
l'any 1895 a la ciutat de París.

Apareixen imatges del Salon Indien del Grand Café de París. A la cantonada inferior esquerra de la pantalla apareix l'any i el nom del lloc de les imatges.

NARRADORA (CONT'D)

(veu en off)

En aquesta petita sala del Grand
Café de París va tenir lloc la
primera exhibició d'un film.

Es mostra un petit fragment del curtmetratge "La Sortie de l'usine" (1895). Altra vegada, el nom del film i l'any d'aquest es mostren a la cantonada inferior esquerra de la imatge.

NARRADORA (CONT'D)

(veu en off)

Concretament d'aquest film,
realitzat pels coneguts cineastes
francesos Germans Lumière. Aquesta
projecció va ser un èxit, i és
considerada el naixement oficial
del cinema. Els seus creadors, avui
en dia, encara són venerats i
reconeguts per la comunitat
cinematogràfica.

Es mostren diverses imatges dels germans Lumière.

NARRADORA (CONT'D)

(veu en off)

Podríem seguir mostrant imatges
dels Germans Lumière i continuar
explicant la història del cinema.

FOS A NEGRE:

NARRADORA (CONT'D)

(veu en off)

Però, per desgràcia, no
l'explicaríem correctament

La música que estava sonant de fons desapareix i la pantalla queda en negre.

ESC.3 IMATGES D'ALICE GUY I LA PRIMERA FICCIÓ

S'inicia un fragment del curtmetratge "La Fée aux Choux" i sona la banda sonora d'aquest. A la cantonada inferior esquerra de la pantalla s'indica el nom i la data d'aquest curtmetratge.

NARRADORA

(veu en off)

Durant la narració de l'origen del cinema probablement ens oblidariem del primer film de ficció de la història. "La fada de les cols", realitzada el 1896, va suposar una evolució del cinema.

El curtmetratge desapareix i deixa pas a les imatges de la pionera francesa Alice Guy. Es reprèn la música de fons.

NARRADORA (CONT'D)

(veu en off)

Aquesta pel·lícula va ser dirigida per Alice Guy, que es va convertir en la primera dona directora de cinema de la història. Pionera en els efectes especials i nombroses tècniques cinematogràfiques, Alice Guy no va rebre reconeixement per a les seves aportacions.

A continuació es mostren fotografies de la comunitat cinematogràfica de l'època i del cineasta francès León Gaumont.

NARRADORA (CONT'D)

(veu en off)

El context històric en què vivia la cineasta no plantejava la possibilitat de reconèixer un mèrit tan important a una dona, per la qual cosa es va atribuir al seu col·laborador: León Gaumont. Gaumont era el propietari de la productora per a la qual treballava l'Alice, i per això l'autoria de les seves pel·lícules es va concedir a ell. Però aquesta situació no es tractaria d'un cas aïllat.

FOS A NEGRE:

ESC.4 IMATGES DE LES PRIMERES PIONERES

Després de la fosa a negre s'inicia un petit fragment d'un vídeo sobre el procés de creació de les pel·lícules de la pionera Lotte Reiniger. La música de fons continua. A la cantonada superior esquerra de la pantalla s'indica el nom del documental i dels seus creadors.

NARRADORA

(veu en off)

En l'intent d'explicar l'origen del cinema ometríem inevitablement les aportacions i contribucions de totes aquelles dones que dedicaren tota la seva vida a fer del cinema el "setè art".

Es mostren successivament els rostres de diverses pioneres de la indústria cinematogràfica. A mesura que van apareixent, la NARRADORA anuncia el seu nom.

NARRADORA (CONT'D)

(veu en off)

Figures de pioneres tan fonamentals com Lotte Reiniger, Elvira Notari, Germaine Dulac, June Mathis, Esfir Shub, Dorothy Arzner, Lois Weber, Rosario Pi, Matilde Landeta, Verna Fields, Dede Allen o Agnès Varda, per anomenar només algunes, van quedar esborrades dels llibres d'història.

FOS A NEGRE:

Pantalla en negre. La música desapareix progressivament mentre la NARRADORA parla.

NARRADORA (CONT'D)

(veu en off)

Fins a arribar al dia d'avui

FINAL DE LA PRIMERA PART

SEGONA PART

ESC.5 INT/ SALA DE RODATGE/ DIA

Escenari fosc. Comença una segona música ambiental, diferent de l'anterior.

De sobte, s'obren uns llums i descobrim que ens trobem en una sala de rodatge. Se sent el soroll dels interruptors en accionar-se. A la sala hi ha dues taules: una conté dos monitors i un teclat; l'altra, uns quants fulls, un boli i una llibreta. Davant de les taules hi ha una cadira pròpia de la direcció cinematogràfica, acompanyada d'una claqueta i un megàfon. Apareix en escena una dona vestida de negre i amb una cinta vermella que li cobreix els ulls. Aquesta primera dona travessa la sala, s'asseu a la primera taula i comença a treballar com a muntadora cinematogràfica. Al cap d'uns segons entra en escena una segona dona, també vestida de negre i amb una cinta vermella lligada als canells. De manera semblant a l'anterior, la dona es dirigeix cap a la segona taula i es posa a anotar coses a la llibreta, és guionista. Per últim, entra en escena una tercera dona vestida de negre i amb una cinta que li tapa la boca. Aquesta última dona es dirigeix cap a la cadira de direcció, agafa el megàfon de sobre la cadira i, amb el megàfon a les mans, es gira cap a les altres dues. La càmera es va allunyant de l'escena per proporcionar una visió completa.

FOS A NEGRE:

MUNTADORA

(deslligant-se la cinta
que li cobreix els ulls i
mirant a la càmera)

Volem ser vistes.

GUIONISTA

(deslligant-se la cinta
que li lliga els canells
i mirant a càmera)

Volem ser llegides.

DIRECTORA

(deslligant-se la cinta
que li tapa la boca i
mirant a càmera)

Volem ser escoltades.

FOS A NEGRE:

A partir d'aquest moment només se sent música i la veu de la NARRADORA. Les imatges mostren diversos elements que han aparegut durant aquesta última escena. El primer element que es presenta és la cadira de direcció, junt amb la claqueta i el megàfon.

NARRADORA

(veu en off)

Avui en dia cada vegada hi ha més dones a càrrecs de projectes, ja sigui en el sector de direcció, producció, muntatge, guió... però els números segueixen sense ser suficients. Estem parlant de la meitat de la població, i no està representada en aquests càrrecs.

Es mostra la cinta vermella, que simbolitza la repressió i contenció de la dona, i unes mans fent-hi un nus.

NARRADORA (CONT'D)

(veu en off)

Encara segueix havent-hi repressió, invisibilització, incomprensió, desvaloració i discriminació de la dona en el món del cinema

Per últim es mostra la claqueta amb el títol del curtmètratge: "Elles també són cinema". Les mans de la DIRECTORA obren i tanquen aquesta claqueta.

NARRADORA (CONT'D)

(veu en off)

Escoltem les històries i el relat d'aquelles dones que ens volen transmetre la seva visió del món. Elles també són dignes de ser vistes, llegides i escoltades. Elles també són cinema.

FOS A NEGRE I FINAL DEL CURTMETRATGE

TÍTOLS DE CRÈDITAGRAÏMENTS

3.2.2. EL GUIÓ TÈCNIC

Tal com podem veure, el guió literari detalla allò que succeirà a l'escena, tant les imatges com el so i el diàleg. Amb aquest guió literari tindríem suficient informació per començar el rodatge, així i tot, és convenient fer una conversió del guió literari en un guió tècnic. El guió tècnic és un tipus de guió que s'utilitza exclusivament per a produccions audiovisuals, ja que presenta totes les indicacions i detalls necessaris per poder acomplir el projecte de forma adequada.

El guió tècnic segueix mantenint la divisió per escenes i les subdivideix en plans. Aquest document determina, principalment, els plans que s'han de rodar i fa una descripció específica de cadascun d'ells. Aquests plans es numeren segons l'ordre d'aparició i es detallen altres aspectes com el tipus de pla que es filmarà, l'angulació, el moviment de la càmera, els efectes especials, el so i les imatges que veurem. Hi ha moltes maneres de realitzar un guió tècnic i molts tipus de format diferent, tanmateix, el més important és que contingui totes les indicacions per facilitar tant el procés de rodatge com el de muntatge. A continuació us mostro la segona part del meu guió tècnic, ja que únicament en aquesta realitzo concrecions respecte el tipus de pla utilitzat, l'angulació i el moviment de la càmera.

Nº ESCENA	Nº PLA	PLA	MOVIMENT/ ANGULACIÓ	QUÈ ES VEURÀ?	QUÈ S'ESCOLTARÀ?
5	36	Pla general	Angulació: Normal Moviment: Càmera fixa	S'obren els llums d'una sala de rodatge. En aquesta sala hi ha dues taules i una cadira de direcció.	Música: - Se sent el soroll dels interruptors en obrir-se
5	37	Pla mitjà	Angulació: Normal Moviment: Tràveling retro	Una primera dona vestida de negre i amb una cinta vermella que li cobreix els ulls entra a la sala i es dirigeix cap a la primera taula.	Música ambiental 2
5	38	Pla americà	Angulació: Normal Moviment: Càmera fixa	La dona s'asseu a la taula. Veiem que sobre la taula hi ha dos monitors i un teclat. Ella es posa a treballar utilitzant-los.	Música ambiental 2
5	39	Pla general	Angulació: Normal Moviment: Càmera fixa	La primera dona segueix treballant.	Música ambiental 2

5	40	Pla conjunt	Angulació: Normal Moviment: Càmera fixa	Una segona vestida de negre i amb una cinta vermella que li lliga els canells entra a la sala.	Música ambiental 2
5	41	Pla detall	Angulació: Picat Moviment: Tràveling retro	Es mostren els canells lligats de la dona mentre aquesta es dirigeix a la segona taula.	Música ambiental 2
5	42	Pla sencer	Angulació: Normal Moviment: Càmera fixa	S'asseu a la taula. Sobre la taula hi ha uns quants fulls, material per escriure i una llibreta. Ella agafa aquesta última i es posa a escriure.	Música ambiental 2
5	43	Pla general	Angulació: Normal Moviment: Càmera fixa	Veiem les dues dones treballar.	Música ambiental 2
5	44	Pla mitjà	Angulació: Normal Moviment: Tràveling lateral	Una tercera dona vestida de negre i amb una cinta que li tapa la boca entra en escena.	Música ambiental 2

5	45	Pla conjunt	Angulació: Normal Moviment: Càmera fixa	Es dirigeix cap a la cadira de directora, passant pel costat de les altres dues. A sobre de la cadira hi ha un megàfon i, recolzada a terra, una claqueta.	Música ambiental 2
5	46	Pla detall	Angulació: Normal Moviment: Tràveling vertical	Les seves mans agafen el megàfon de la cadira.	Música ambiental 2
5	47	Pla mitjà	Angulació: Normal Moviment: Càmera fixa	Amb el megàfon a les mans, es gira cap a les altres dues.	Música ambiental 2
5	48	Pla conjunt	Angulació: Normal Moviment: Tràveling d'allunyament	Dreta i d'esquenes, observa el que passa al seu davant.	Música ambiental 2
5	49	-	-	Fos a negre	
5	50	Pla mitjà curt	Angulació: Normal Moviment: Càmera fixa	La primera dona, que és muntadora cinematogràfica, es deslliga la cinta que li cobria els ulls.	Música ambiental 2 MUNTADORA (mirant a càmera): "Volem ser vistes"

5	51	Pla mitjà curt	Angulació: Normal Moviment: Càmera fixa	La segona dona, que és guionista, es deslliga la cinta dels canells.	Música ambiental 2 GUIONISTA (mirant a càmera): “Volem ser llegides”
5	52	Pla mitjà curt	Angulació: Normal Moviment: Càmera fixa	La tercera dona, que és la directora, es deslliga la cinta que li cobreix la boca.	Música ambiental 2 DIRECTORA (mirant a càmera): “Volem ser escoltades”
5	53	-	-	Fos a negre	Música ambiental 2
5	54	Pla sencer	Angulació: Normal Moviment: Càmera fixa	Es veu la cadira de direcció, junt amb el megàfon i la claqueta.	Música ambiental 2 NARRADORA (veu en off): “Avui en dia cada vegada hi ha més dones a càrrecs de projectes, ja sigui en el sector de direcció, producció, muntatge, guió... però els números segueixen sense ser suficients. Estem parlant de la meitat de la població i no està representada en aquests càrrecs”

5	55	Pla detall	Angulació: Zenital Moviment: Càmera fixa	Unes mans fan un nus a la cinta vermella	Música ambiental 2 NARRADORA (veu en off): “Encara segueix havent-hi repressió, invisibilització, incomprensió, desvaloració i discriminació de la dona en el món del cinema”
5	56	Primer pla	Angulació: Normal Moviment: Càmera fixa	Unes mans obren i tanquen la claqueta. A la claqueta es pot veure el títol del curtmetratge. Les mans retiren la claqueta per mostrar a les dues dones, les quals treballen sense la cinta.	Música ambiental 2 Sentim el soroll de la claqueta en tancar-se. NARRADORA (veu en off): “Escoltem les històries i el relat d’aquelles dones que ens volen transmetre la seva visió del món. Elles també són dignes de ser vistes, llegides i escoltades. Elles també són cinema.”
5	57	-	-	Fos a negre	Música ambiental 2
5	58	-	-	Pantalla en negre. Títols de crèdit i agraïments.	Música ambiental 2

3.2.3. L'*STORYBOARD*

Un *storyboard*, també anomenat guió il·lustrat, és un conjunt d'il·lustracions consecutives que s'utilitzen per orientar l'estructura d'una pel·lícula abans de la seva filmació. Generalment, aquestes il·lustracions es presenten en forma de vinyetes, que s'ordenen seguint el guió prèviament elaborat. Cada una de les vinyetes va acompanyada de text, per acabar de detallar tots els aspectes tècnics necessaris per a la realització del film, i d'una sèrie de nomenclatures (com les fletxes) que ajuden a entendre-ho visualment. La part gràfica de l'*storyboard* es pot presentar de moltes maneres; pot dibuixar-se en forma d'esbós, mitjançant un programa d'ordinador, en blanc i negre, en color, etc.

L'*storyboard* és una eina molt útil i té diversos avantatges: ajuda a entendre visualment tot allò explicat en el guió tècnic, permet processar la informació de manera més ràpida, agilitza el procés de rodatge i redueix el nombre d'errors que es poden produir a causa d'una mala interpretació del guió.

Pel meu curtmetratge he decidit realitzar només l'*storyboard* de la segona part, aquella en què filmaré les meves pròpies imatges. He optat per aquesta opció perquè, en tractar-se d'imatges d'internet, en la primera part del curtmetratge em serà suficient l'orientació del guió tècnic. No obstant això, realitzar un guió il·lustrat d'allò que hauré de filmar personalment em serà de gran ajuda durant el procés de rodatge. Per dissenyar-lo, vaig necessitar l'ajuda de la meva germana, la qual ha estudiat dibuix. A continuació us mostro el meu guió il·lustrat.

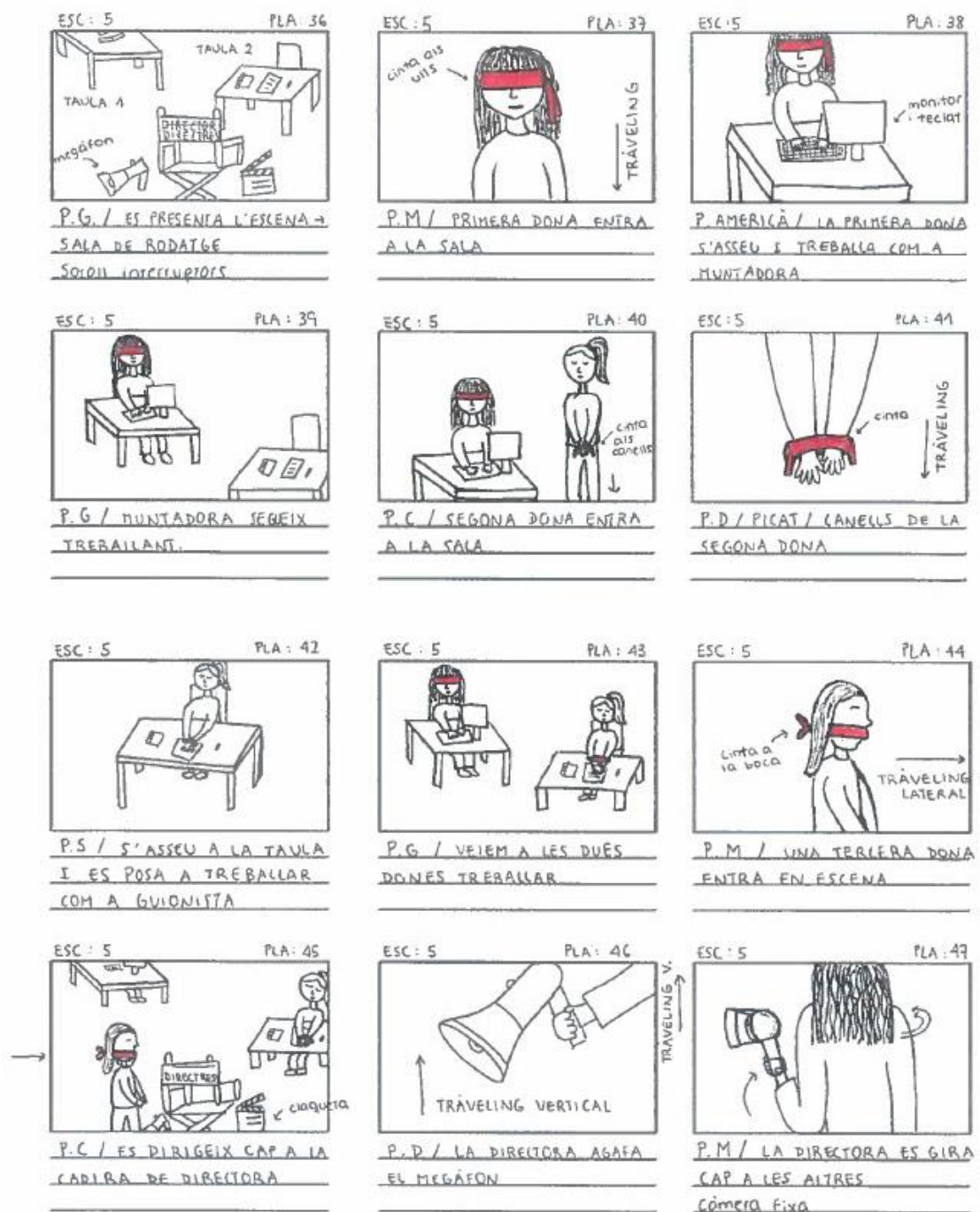


Fig. 140. Primera part del meu storyboard

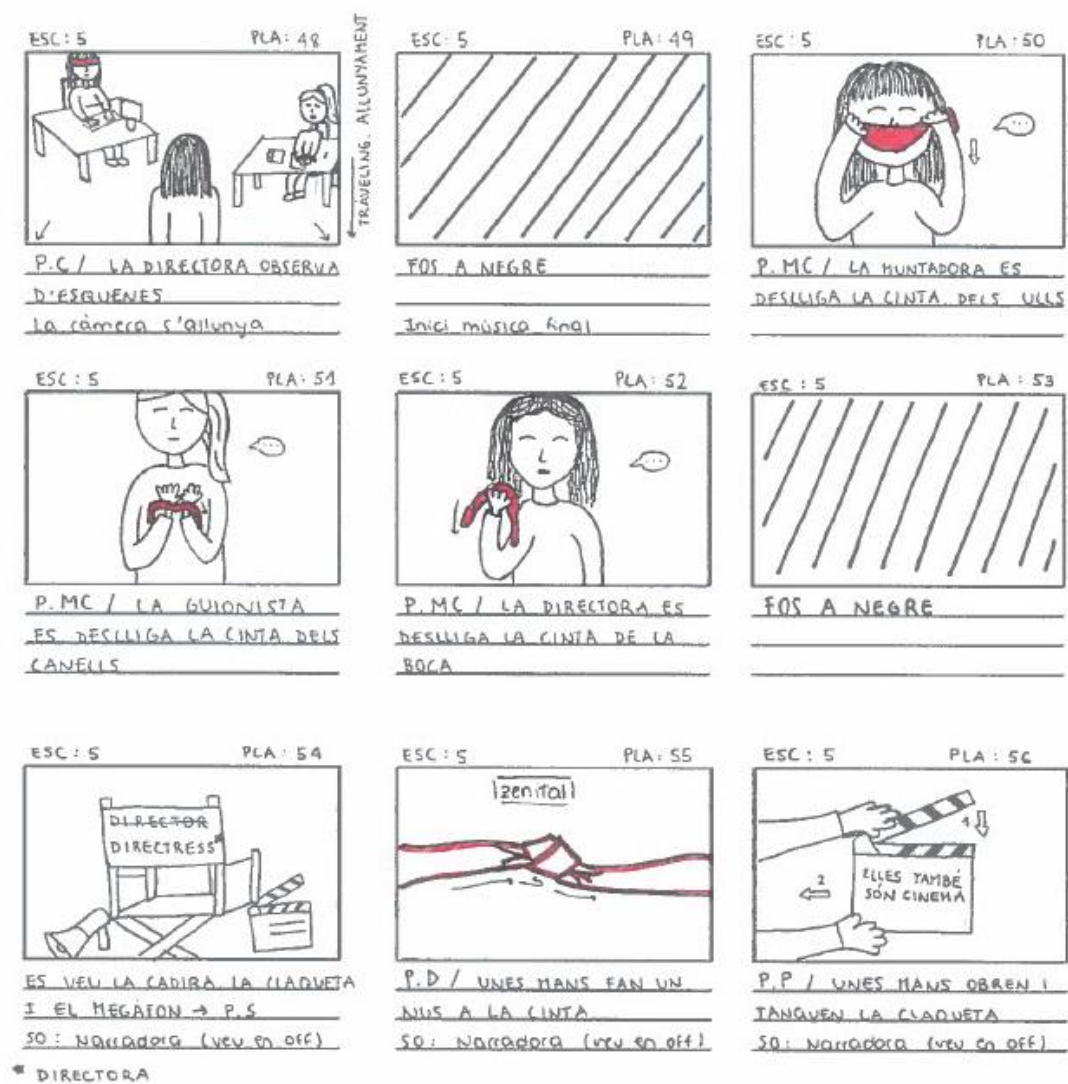


Fig. 141. Segona part del meu storyboard

3.3. REALITZACIÓ DEL CURTMETRATGE

En aquest apartat podria haver inclòs molts dels aspectes comentats anteriorment; tanmateix, m'he centrat exclusivament en la part organitzativa del curtmètratge.

3.3.1. PLA DE TREBALL

Una vegada ja s'ha realitzat el guió tècnic i l'*storyboard* només cal fer una planificació prèvia del rodatge per tal d'evitar possibles confusions i desordre. Per tal d'estructurar el rodatge s'utilitza un altre document anomenat pla de treball o pla de rodatge. En aquest document organitzarem els diversos aspectes que intervindran en el rodatge, com ara les localitzacions, l'attrezzo, el vestuari, el maquillatge, els actors i les actrius... També és molt important incorporar-ho en forma de calendari: els dies de rodatge, l'hora i el lloc en què es cita a l'equip, les escenes que s'han de filmar, etc.

En el meu cas particular, la primera part del curtmètratge només requereix la participació de la persona encarregada del muntatge i de la direcció. Com que ambdues tasques són realitzades per mi mateixa, no necessito un pla de rodatge que m'ajudi a organitzar aspectes externs. Per aquest motiu, només he realitzat el pla de rodatge pensant en la filmació de la segona part del meu curt.

El material que he utilitzat pel rodatge del curt, les actrius amb les quals he treballat i el lloc de la filmació estan detallats en el pla de treball (Fig. 142), per la qual cosa no dedicaré un apartat a aquests aspectes.

TÍTOL DEL CURTMETRATGE: <u>ELLES TAMBÉ SÓN CINEMA</u>	
DIRECCIÓ: <u>Irene Escofet Aragó</u>	
DIA DE RODATGE:	<u>9 d'octubre de 2021</u>
LLOC DE RODATGE:	<u>Espai Jove La Fontana - sala Alliberada</u>
CITAR EQUIP:	Persones citades: <u>Emma Ponce, Laia Alegre</u> <u>Julia Gómez</u> Lloc: <u>C/ Gran de Gràcia, 190 08012 Barcelona</u> Hora: <u>17:00 - 20:00</u>
ESCENES:	<u>Escena 5. Pla 36 a 58.</u>
PLANS:	<u>36 - 58 (omitint 57 i 58 → Foses a negre)</u>
MATERIAL TÈCNIC I ATTREZZO:	<u>càmera, trípode, taulell amb rodes, cinta</u> <u>vermella, monitor i teclat, llibreta, fulls</u> <u>bolígrafs, cadira de direcció, claqueta</u> <u>megàfon, menjar i beure</u> <u>Roba negra</u>
OBSERVACIONS:	<u>Demandar taules i cadires a l'Espai</u>

Fig.142. El meu pla de treball

3.4. EL MUNTATGE

3.4.1. PROCÉS D'EDICIÓ DEL CURT

Per poder editar el meu curtmetratge vaig utilitzar el programa *DaVinci Resolve 17*, el qual ofereix diversos recursos per l'edició i muntatge de pel·lícules. Tot i que és un programa fàcil d'utilitzar, pot arribar a ser molt complex. El meu curt no requeria efectes especials ni animacions i, per això, vaig utilitzar les eines més bàsiques. A més, no vaig tenir prou temps per familiaritzar-me amb el programa ni assolir un major domini de totes les possibilitats que oferia.

Malgrat tot, i fins on arriben les meves capacitats, vaig intentar fer una bona edició del curt i aconseguir plasmar en imatges la idea que tenia al meu cap.

Tal com es pot veure en la imatge que hi ha a continuació (Fig. 143.), a la part superior esquerra hi ha la biblioteca d'imatges, la qual emmagatzema totes les preses rodades. Un cop escollida la presa que es vol utilitzar es col·loca en la línia temporal (Fig. 144.) en què queda dividida en imatges (color blau) i àudio (color verd). En aquesta mateixa línia es pot retallar el pla rodat, canviar la seva durada, ajustar la seva mida...

Per últim, a l'esquerra d'aquesta eina hi trobem les diverses transicions, efectes i texts que es poden afegir a la línia temporal.

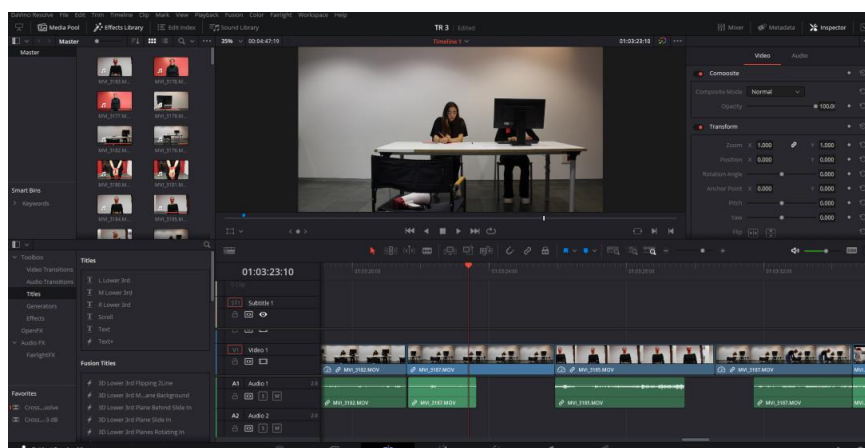


Fig. 143. Programa d'edició

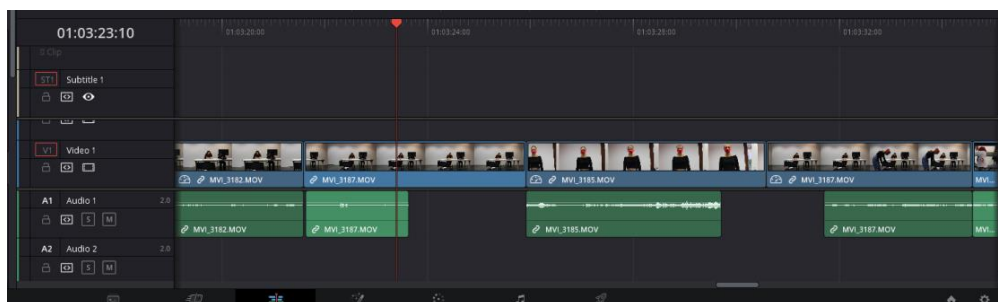


Fig. 144. Línia temporal

3.4.2. SO I MÚSICA

Durant la major part del curtmetratge, la història es relata mitjançant una narració en veu en off, és a dir, que la persona que parla no apareix en pantalla sinó que només sentim la seva veu. Per tant, el so del meu curtmetratge consistia en la veu en off de la narradora, que vaig decidir fer-la jo. Per tal d'enregistrar la meua veu vaig utilitzar un micròfon, el qual vaig connectar a l'ordinador.

Respecte a la música, aquesta apareix durant tot el curtmetratge. En la primera part vaig decidir utilitzar una música ambiental, que no interferís gaire amb la veu en off. Vaig escollir la cançó "Fandango" (1920), tocada amb piano, de la compositora francesa Germaine Tailleferre (1892-1983). La finalitat d'aquesta primera música és acompanyar la història del cinema per amenitzar-la.

Per altra banda, per la segona part del curtmetratge vaig decidir emprar una música diferent, en aquest cas, la cançó "I Acoustically driven instrumental" (2018), tocada amb guitarra. Aquesta segona música pren més importància, ja que escassegen els diàlegs i la veu en off.

3.5. ANÀLISI DEL CURTMETRATGE

L'objectiu d'aquest curtmetratge és transmetre un missatge. La primera part no requereix d'una anàlisi especial, ja que es basa a explicar breument l'origen del cinema i reivindicar el paper de la dona en aquest. No obstant això, la segona part sí que conté simbolismes i pot estar més oberta a interpretació per part de l'espectador.

En primer lloc, la sala on transcorre l'acció representa un petit estudi cinematogràfic o sala de rodatge, en què les tres dones exerceixen la seva professió: el muntatge, el guió i la direcció cinematogràfica.



Fig. 145. Escenari del meu curtmetratge

El vestuari negre indica que es tracta de dones universals. És a dir, amb aquest curtmetratge no pretenc explicar la història de les tres protagonistes que hi apareixen, sinó que vull representar la realitat universal que viu la dona en el sector de l'audiovisual. Concretament, la situació de la dona darrere de càmeres.

Per altra banda, la cinta vermella simbolitza la repressió, el silenci i la invisibilització a la qual estan sotmeses. La cinta està col·locada en diferents parts del cos de cada protagonista: la muntadora porta la cinta als ulls, ja que vol reivindicar la falta de visibilització i reconeixement del muntatge cinematogràfic que duen a terme les muntadores; la guionista la porta lligada als canells, la qual cosa suposa un impediment per a l'escriptura dels guions i per a poder exercir la seva professió. I, per últim, la

directora la porta lligada a la boca per simbolitzar la dificultat a ser escoltades. El color de la cinta tampoc va ser escollit a l'atzar: a causa de la seva elevada visibilitat permet captar fàcilment l'atenció del receptor i transmetre una sèrie de sensacions. Vaig escollir el vermell perquè és un color associat a les prohibicions, avisos, crits d'auxili, dominància i enuig. «Els colors poden tenir diferents significats implícits que poden associar-se a diferents emocions i estats d'ànim»⁵⁷



Fig. 146. Canells lligats amb la cinta vermella

El fet de deslligar-se de la cinta que les oprimeix és la reivindicació que fan les mateixes protagonistes. En treure aquesta cinta es fan visibles i s'obren les possibilitats a ser reconegudes.



Fig. 147. Directora deslligant-se la cinta vermella

Un missatge ocult rere simbolismes, però clar i consistent: Hem d'eliminar totes les repressions que ens amaguen per poder-nos fer visibles. Ens hem de deslligar de totes les cintes vermelles.

⁵⁷AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul (2006). *Aspectos básicos*. Color (pàg. 12). Barcelona: Editorial Parramon.

CONCLUSIONS

Amb la investigació realitzada he pogut confirmar la hipòtesi plantejada inicialment: hi ha una discriminació de la dona en el sector cinematogràfic que impedeix arribar a una igualtat de representació en els diferents càrrecs tècnics. No obstant això, m'ha sorprès la quantitat de pioneres, pel·lícules i esdeveniments que han influït en una part de la història tan important.

Mitjançant l'estudi i comparativa de la representació de la dona en la indústria, he pogut comprovar que cada vegada hi ha més dones a càrrec de projectes. Malgrat això, segueix havent-hi una desigualtat destacable. L'any 2020, Hollywood va aconseguir percentatges rècord, amb un 16% de directores entre les 100 pel·lícules amb més recaptació d'aquell any. Tenint en compte tots els càrrecs tècnics, hi havia només un 21% de representació femenina. Referent als premis Oscar, el percentatge de dones que han rebut aquest premi —sigui com a directores, guionistes o muntadores— segueix sent minoritari en comparació amb el dels seus companys de professió.

Pel que fa a la representació de dones en la indústria cinematogràfica espanyola, l'any 2020 era del 33%, una mica més elevada que la de Hollywood. Tanmateix, la segregació horitzontal en els gràfics que mostren la distribució ocupacional en una pel·lícula és evident. A més, en els premis Goya els percentatges de dones que van obtenir aquest reconeixement també eren molt minoritaris.

Per altra banda, he descobert moltes directores, guionistes i muntadores que m'eren desconegudes. Per tal de sensibilitzar-me una mica més sobre la situació, vaig veure moltes pel·lícules realitzades per les diverses dones que apareixen en el meu treball. Una pel·lícula és una forma de plasmar els teus pensaments, la teva sensibilitat, la teva forma de veure el món... i per això, sento que les he pogut conèixer una mica més de prop.

La tercera part del treball, que consisteix en la creació del meu propi projecte audiovisual, ha estat tot un repte. En aquesta va ser on vaig tenir més obstacles: aconseguir el material necessari (com la cadira de direcció o el megàfon) i trobar la localització adient va ser complicat, i no va ser fins al cap d'unes setmanes que vaig començar a entreveure la solució. Altrament, va ser difícil transportar una idea escrita en un full a la realitat i plasmar en imatges el meu objectiu.

Penso que el treball de recerca és una oportunitat per elaborar una petita creació pròpia, i això és el que vaig fer. L'afició que sento cap al cinema, l'escriptura i la fotografia han fet que sentís més motivació, amb la qual cosa es va alleugerir la dificultat del procés. A més, aquest projecte m'ha permès fer un petit tast de com seria dedicar-se professionalment a la cinematografia.

Fent un retorn de la introducció, considero que el meu curtmetratge reflecteix allò que volia: una reivindicació de la dona en el cinema que arribi al públic per mitjà de la meva creació audiovisual. Mirant-ho amb perspectiva, el treball no ha arribat a prou gent per a marcar una diferència, però a la gent que ha arribat, si més no, els ha fet reflexionar.

Estic satisfeta amb el resultat obtingut, malgrat haver-hi algunes coses que m'hauria agradat fer d'una altra manera. El curt final s'aproxima bastant a la idea inicial que tenia (mostrada en els guions i *storyboard*) a pesar de les diferències inevitables que s'hi poden observar. Estic orgullosa d'haver aconseguit el meu objectiu primordial: conscienciar sobre una situació de desigualtat que viu una part de la població i que necessita canviar-se. Tots i totes podem contribuir a modificar el present, per molt que sigui a petita escala.

Per últim, m'agradaria concloure el treball amb aquesta cita de la guionista, productora i escriptora espanyola Virginia Yagüe:

“El relat que expliquem les dones és tan necessari com els altres relats” ⁵⁸

⁵⁸ Cita extreta del curtmetratge de CIMA “Mujeres invisibles del cine” (2015). Dirigit per Rebeca Calle.

ANNEXOS

ANNEX 1: ENTREVISTES

Entrevista amb Ana Ortiz

L'Ana és una directora i guionista malaguenya que forma part de l'associació CIMA. Va estudiar cinema a l'ESCAC, on va dirigir el seu primer curtmetratge "Rutina". El seu segon curtmetratge "El pas de Sant Joan" ha estat premiat en diversos festivals i, recentment, va dirigir i escriure el llargmetratge de terror "Hoax".



Fig. 148. Retrat de l'Ana Ortiz

"La mujer tiene, por lógica, una sensibilidad y una manera de ver la vida muy distinta a la de un hombre. Ni mejor ni peor. Distinta. Y necesaria."

Primero de todo, ¿podrías nombrar y explicar un poco cuál es tu profesión y en qué consiste?

Soy directora y guionista, hasta ahora de cortometrajes y de dos largometrajes. Uno que estaba en fase de financiación y la pandemia lo dejó parado, y otro que tengo ahora en desarrollo gracias al programa CIMA Impulsa.

Según tengo entendido, formes parte de la asociación "CIMA" como socia. ¿Podrías explicar en qué consiste esta asociación y por qué decidiste formar parte de la misma?

Es una asociación hecha por y para mujeres como respuesta a un porcentaje histórico decepcionantemente bajo en cuanto a número de mujeres en puestos de trabajo en el sector cinematográfico en España. CIMA nos da voz ante los representantes gubernamentales y también la industria, lleva a cabo iniciativas de visibilidad y supone un grupo de respaldo y ayuda entre nosotras.

¿Crees que te ha ayudado laboralmente?

Sin duda. Iniciativas como CIMA Impulsa son una oportunidad importante de dar tu trabajo a conocer con el sello de calidad de la asociación, y te ponen en contacto con actores clave en el proceso de desarrollo de un largometraje, como productoras, directores de fotografía, responsables de comunicación y distribución, etc. CIMA también escucha todas nuestras propuestas para diseñar nuevos programas de apoyo a la mujer en la industria.

La asociación de CIMA en un inicio se planteó una serie de objetivos, ¿conoces cuáles fueron estas metas? ¿Crees que ya se han cumplido todas o encara queda mucho camino por recorrer?

No conozco las metas concretas, pero las generales siguen estando ahí porque es un proceso lento y nada fácil. Pero están haciendo mucho y rápido. Van por muy buen camino yo creo.

Según tu opinión, ¿piensas que hay una diferencia de igualdad de oportunidades entre los hombres y las mujeres en cargos técnicos (dirección, guion...)?

Sí, por ponerte un ejemplo, cada vez se cuentan muchas más historias sobre mujeres, desde su perspectiva, incluso series de mujeres ideadas por mujeres... Pero las siguen dirigiendo hombres. No se entiende.

Desde tu experiencia personal, ¿has tenido más dificultades para llegar a tu posición laboral por el hecho de ser mujer?

Bueno, yo no he sufrido directamente ninguna discriminación, pero sí he tenido que ver cómo las resoluciones de las convocatorias a las que aplicaba incluían un porcentaje mucho mayor de hombres que de mujeres, por lo que nunca estamos en el mismo lugar de partida en esta carrera. Ellos llevan aún ventaja en igualdad de condiciones.

He visto que en la web de CIMA hacéis varios vídeos para reivindicar la posición de la mujer en el cine. Desde tu punto de vista profesional, ¿crees que hacer este tipo de cortos pueden ayudar a visibilizar esta realidad?

Por supuesto. Toda iniciativa es buena. Queda mucho por hacer.

¿En qué ámbito del cine (dirección, producción, montaje...) la mujer queda más relegada a un segundo plano?

Dirección y dirección de fotografía, sin duda. Sonido también.

Hoy en día ha aumentado mucho la visibilización y presencia de la mujer en el cine en posiciones directivas y de responsabilidad respecto al pasado. ¿Deberíamos conformarnos con esto o debemos seguir luchando para erradicar cualquier tipo de discriminación de género?

Cuando se deje de hablar de esto y de darnos protagonismo, ese será el momento en que lo habremos conseguido. Cuando no sea noticia que Julia Ducournau haya ganado Cannes, sino que se hable más de su película y menos del hecho de que la haya dirigido una mujer.

¿Crees que el cine, a día de hoy, sería lo mismo sin las aportaciones que han hecho las mujeres desde su origen?

Creo que, si el cine hubiera admitido a más mujeres durante su historia, desde Alice Guy en adelante, el cine sería aún más rico de lo que es en la actualidad. La mujer tiene, por lógica, una sensibilidad y una manera de ver la vida muy distinta a la de un hombre. Ni mejor ni peor. Distinta. Y necesaria.

Mi trabajo consiste en realizar un cortometraje que ayude a reivindicar la falta de mujeres que hay en el cine—centrándose en aquellas que se dedican al montaje, guion y dirección—y visibilizar algunas de ellas para que sus contribuciones no pasen desapercibidas. ¿Algún consejo para conseguir que mi trabajo llegue a la gente y consiga su objetivo?

Tener una buena historia. Ese es siempre el motor principal. Parece una obviedad, pero si ahí flojeas, el resto del edificio se vendrá abajo. Y contar esa buena historia desde tu lado más personal posible. Que sea TU historia, desde tus ojos y desde dentro. Así te asegurarás de conectar con el espectador. Y si lo consigues, lo demás vendrá solo. ¡Ánimo!

Ana.

Entrevista amb Anna M. Bofarull

L'Anna és una directora, guionista i productora de Barcelona. Va estudiar cinema al CECC (Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya) i ha dirigit diversos llargmetratges com "Notas al pie" (2009), "Hammada" (2010) i "Sonata para violonchelo" (2015). Els tres han estat premiats en diversos festivals de cinema. A més, l'Anna és sòcia de l'associació CIMA.



Fig. 149. Retrat de l'Anna M. Bofarull

“Los números van avanzando, pero no son todavía suficientes, estamos hablando de la mitad de la población y no está representada en esos cargos”

Primero de todo, ¿podrías nombrar y explicar un poco cuál es tu profesión y en qué consiste?

Soy guionista, directora y productora, básicamente de cine. Combino las tres profesiones porque realmente me gusta escribir mis propios proyectos, desarrollarlos como productora y, además, dirigirlos.

Según tengo entendido, formas parte de la asociación “CIMA” como socia. ¿Podrías explicar en qué consiste esta asociación y por qué decidiste formar parte de la misma?

Soy socia de CIMA que es una asociación de mujeres cineastas. Desde hace ya unos cuantos años, CIMA lo que hace es promover cambios en la industria para conseguir la igualdad de oportunidades y reconocimiento para las mujeres que forman parte de esta. Decidí formar parte de ello porque realmente creo que es importante que nos movamos, que nos hagamos oír y que exijamos cambios para que el 50% de la población, que son las mujeres, tengan acceso a esas mismas oportunidades y nos podamos ver representadas en ese 50%, que es lo lógico. Lo más interesante de CIMA es que ha creado una red de mujeres que están luchando por acceder a la industria cinematográfica y también han conseguido cambios importantes a nivel político. Y finalmente, esos cambios, puntuaciones extra, valoraciones de proyectos dirigidos y liderados por mujeres —que cuentan con mujeres en su equipo técnico— son las que hacen que poco a poco todo el panorama audiovisual haya cambiado y esté cambiando y esperamos que no muy lejos veamos un 50-50.

¿Crees que te ha ayudado laboralmente?

Laboralmente, no me ha ayudado directamente formar parte de CIMA, yo soy también miembro de EWA—que es la asociación europea de mujeres en el audiovisual—y de Dones Visuals—que es la asociación catalana—. No es que ser parte o socia directamente me haya supuesto una mejora o ayuda, pero sí que he visto que probablemente mis proyectos se hayan visto aupados gracias a las medidas que el lobby y la presión política de CIMA y estas otras asociaciones han conseguido en cuanto a ayudas públicas en las bases.

La asociación de CIMA en un inicio se planteó una serie de objetivos, ¿conoces cuáles fueron estas metas? ¿Crees que ya se han cumplido todas o encara queda mucho camino por recorrer?

No recuerdo exactamente cuáles fueron los objetivos básicos de la asociación cuando se fundó, pero creo que es llegar a la representatividad de la mujer en el panorama

audiovisual español, es decir, si en las universidades las clases están formadas por la mitad de hombres y la mitad de mujeres, ¿cómo puede ser que en el paso a la industria un porcentaje importante de estas mujeres se pierda en el camino y, en cambio, el porcentaje de hombres representados sea más importante? El objetivo es llegar a la equiparación para que no necesitemos ninguna reivindicación, es decir, si las mujeres somos la mitad de la población, la mitad de las películas que se realizan deberían ser dirigidas por mujeres o la mitad de las directoras de fotografía deberían ser mujeres cuando no lo son, etc. Ese es el objetivo: llegar a una equiparación real en la profesión que represente el porcentaje de población que somos las mujeres.

Según tu opinión, ¿piensas que hay una diferencia de igualdad de oportunidades entre los hombres y las mujeres en cargos técnicos (dirección, guion...)?

Creo que cada vez hay probablemente menos dificultades para acceder —sobre todo con las ayudas que te he comentado anteriormente, con estos puntos extra en las ayudas públicas—, ya que estamos consiguiendo que muchos productores lideren proyectos dirigidos por mujeres o sumen a mujeres guionistas en los proyectos o incorporen a técnicas mujeres en el equipo... O sea, que cada vez se está valorando más. Pero sí que es verdad que probablemente sin esta puntuación extra sería difícil acceder. Además, hay un elemento difícil que es la conciliación familiar: cuando se está accediendo a esta profesión hay momentos en que hay que hacer muchos sacrificios, dedicar muchas horas, y es precisamente los años que tenemos las mujeres que queremos ejercer la maternidad —decidimos tener hijos— y es muy difícil poder estar siempre trabajando y dando lo máximo. Es por eso que necesitamos ese apoyo extra, esa valoración extra para poder acceder porque, a menudo, productores mayoritariamente hombres no tienen en mente que el equipo puede estar formado en gran parte por mujeres.

Desde tu experiencia personal, ¿has tenido más dificultades para llegar a tu posición laboral por el hecho de ser mujer?

Yo nunca pensé que tuviera dificultades para desarrollar mis proyectos por ser mujer hasta que empecé a ver los números que publicaban asociaciones como CIMA. Realmente pensaba que era algo más personal y ese es el problema de cuando no estamos organizadas o cuando no hay una visión global y una agenda por la que luchar. Pensaba que era algo más propio de mí, como persona individual, de mis intereses y de mis historias; las dificultades que estaba teniendo pensaba que era propio de que a nadie le interesaba las historias que yo quería contar. Ha sido después, al darme cuenta de la dificultad que han tenido en general las mujeres que han querido acceder a la profesión, que he pensado que probablemente sí estaba sufriendo este desprecio por ser mujer.

He visto que en la web de CIMA hacéis varios vídeos para reivindicar la posición de la mujer en el cine. Desde tu punto de vista profesional, ¿crees que hacer este tipo de cortos pueden ayudar a visibilizar esta realidad?

En esta pregunta no puedo ayudarte, ya que no he visto los vídeos que comentas.

¿En qué ámbito del cine (dirección, producción, montaje...) la mujer queda más relegada a un segundo plano?

Lo bueno de CIMA es que cada año hay un estudio con los números exactos de cargos que han ejercido mujeres en las películas del cine español, con lo cual está todo publicado. Si no me equivoco, al menos hasta hace poco, la dirección de fotografía era un sector muy dominado por los hombres —en 2016 llegó a rozar el 2% de mujeres directoras de fotografía y en 2019 solo incrementó hasta el 10%— y, en cambio, en otros sectores como en producción, peluquería y dirección artística hay más representación de mujeres. Donde hay también muy pocas mujeres, y precisamente se está haciendo ahora un hincapié para cambiarlo, es en composición musical.

Hoy en día ha aumentado mucho la visibilización y presencia de la mujer en el cine en posiciones directivas y de responsabilidad respecto al pasado. ¿Deberíamos conformarnos con esto o debemos seguir luchando para erradicar cualquier tipo de discriminación de género?

Evidentemente cada vez se ven más mujeres al cargo de proyectos (sea en dirección, producción, guion...) y también en cargos técnicos, pero hay que seguir mirando bien los números porque a veces quedamos maravilladas con el éxito de una mujer y parece que la situación esté ya equilibrada; pero eso no es cierto, y precisamente lo interesante de qué CIMA analice las cifras cada año nos hace verlo. Los números van avanzando, pero no son todavía suficientes, estamos hablando de la mitad de la población y no está representada en esos cargos, sobre todo técnicos (como eléctricas, directoras de fotografía, compositoras musicales...). Otro tema es la discriminación: muy a menudo parece que las mujeres tengamos que demostrar más nuestro talento para poder estar allí y, realmente, creo que la normalidad llegará en el momento en que mujeres mediocres lleguen a ocupar cargos igual que los hombres mediocres, es decir, no tener que estar demostrando siempre que somos únicas, fantásticas e inmejorables. Por allí pasa también la discriminación.

¿Crees que el cine, a día de hoy, sería lo mismo sin las aportaciones que han hecho las mujeres desde su origen?

Evidentemente, la historia del cine se va escribiendo y reescribiendo a medida que van pasando los años, van apareciendo proyectos y vamos creando, pero sí que es verdad que durante mucho tiempo las personas que estudiamos cine no sabíamos nada de mujeres. Por ejemplo, ahora se habla mucho de Alice Guy y por fin está empezando a tener el espacio en la historia del cine que merecía desde el principio y que no se le dio —al igual que muchas otras mujeres—. Creo que hay que seguir reivindicándolas, pero que, sobre todo, hay que reescribir la historia del cine para que esas mujeres estén en medio de todas las películas creadas por hombres, de tal forma que haya ese equilibrio y esa presencia y que no sea una historia en paralelo; no reivindicar figuras femeninas al

margen, que es donde han estado mucho tiempo. Creo que es un trabajo muy importante que hay que hacer y, sobre todo, hay que reescribir esa historia del cine con todo su trabajo y con la parte en la que han contribuido las mujeres.

Mi trabajo consiste en realizar un cortometraje que ayude a reivindicar la falta de mujeres que hay en el cine—centrándose en aquellas que se dedican al montaje, guion y dirección—y visibilizar algunas de ellas para que sus contribuciones no pasen desapercibidas. ¿Algún consejo para conseguir que mi trabajo llegue a la gente y consiga su objetivo?

Quiero desearte mucha suerte con este cortometraje que preparas, creo que todo ayuda y que es importante esa visibilización y, sobre todo, esa conciencia de que existimos, de que queremos explicar nuestras historias y que durante mucho tiempo ha sido muy difícil acceder a los circuitos comerciales, al público y ver esa mirada. Esto finalmente hace que no solo las creadoras no hayan podido contar sus historias o haya sido muy difícil para ellas, sino también toda una mirada, toda una forma de ver y de entender a personajes tanto femeninos como masculinos desde otra óptica. ¡Mucha suerte y muchos ánimos!

Anna

ANNEX 2

En aquest annex presento el resultat final del meu curtmetratge. Un cop acabat el procés d'edició, vaig decidir penjar el curt a la plataforma de YouTube per tal de fer-lo arribar al públic. A més, les persones que obtinguin aquest treball en format digital podran accedir-hi de manera fàcil i ràpida.

A continuació, insereixo l'enllaç mitjançant el qual es pot visualitzar el meu curtmetratge: [Elles també són cinema-curtmetratge](#)

BIBLIOGRAFIA I BIBLIOGRAFIA WEB

BIBLIOGRAFIA

A. ZURIAN, Francisco (2015). *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000*. Madrid: Editorial Síntesis, S.A.

ARRANZ, Fátima (2010). *Cine y género en España*. Madrid: Grupo Anaya, S.A.

CAMÍ-VELA, Maria (2005). *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas 1990-2004*. Madrid: Editorial Ocho y Medio.

FRANCKE, Lizzie (1994). *Mujeres guionistas en Hollywood*. Barcelona: Editorial Laertes.

ORIA DE RUEDA SALGUERO Antonio (2010). *Para crear un cortometraje. Saber pensar, poder rodar*. Barcelona: Editorial UOC.

RACIONERO RAGUÉ, Alexis (2008). *El llenguatge cinematogràfic*. Barcelona: Editorial UOC.

SANGRO, Pedro; F. PLAZA, Juan (2010). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Editorial Laertes.

ZECCHI, Barbara (2014). *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Editorial Icaria, S.A.

MATERIAL AUDIOVISUAL

Els orígens del cinema [Plataforma digital]. Espanya: Filmoteca de Catalunya, 2017. 2 min.

La dimensión poco conocida: Pioneras del cine [Plataforma digital]. Espanya: Filmin, 2014. 120 min.

Mujeres invisibles del cine [Plataforma digital]. Espanya, 2015. 2 min.

Women make films: A New Road Movie Through Cinema [Plataforma digital]. Regne Unit: Filmin, 2018. 840 min.

BIBLIOGRAFIA WEB

PART 1

Anònim (). [Consulta en línia]. «Cine». A *Significados.com* (22 de gener de 2021). <https://www.significados.com/cine/> [Consulta el 26 d'agost de 2021]

BELLO CUEVAS, J. (2012). «*El cine español (1896-1930): Origen y evolución de sus géneros y estructuras industriales*». A *Filmhistoria Online*, Vol XXII, núm. 2.

CANADELL RUSIÑOL, Salvi (2010). [Consulta en línia]. «Tipus de PLANS i la seva SIGNIFICACIÓ. El camp i el fora camp». A *Salvicanadell.cat* (2010). <http://culturaaudiovisual.salvicanadell.cat/index.php/t3/134-preproduccio2/746-els-plans>. [Consulta el 10 de juliol de 2021].

CANADELL RUSIÑOL, Salvi (2010). [Consulta en línia]. «Els moviments de càmera». A *Salvicanadell.cat* (2010). <http://culturaaudiovisual.salvicanadell.cat/index.php/t3/132-produccio/747-els-moviments-de-camera>. [Consulta el 26 d'agost de 2021].

CASTILLERO MIMENZA, Oscar (). [Consulta en línia]. «Efecto Kuleshov: qué es y cómo se utiliza en el cine». A *Psicología y Mente* ()

<https://psicologiymente.com/psicologia/efecto-kuleshov>. [Consulta el 28 de juliol de 2021].

Col·laboradors d'EcuRed (2018). [Consulta en línia]. «Charles Pathé». A *EcuRed* (29 diciembre 2018)

https://www.ecured.cu/index.php?title=Especial:Citar&page=Charles_Path%C3%A9&id=3283779. [Consulta l'1 de juliol de 2021]

Col·laboradors de la Filmoteca (2017). [Consulta en línia]. «L'arribada del cinema sonor». A *Filmoteca de Catalunya*. (1 de novembre de 2017)

<https://filmoteca.cat/web/ca/dossier/larribada-del-cinema-sonor>. [Consulta el 7 d'agost de 2021]

Col·laboradors de la Viquipèdia (). [Consulta en línia]. «Cinema». A *Viquipèdia, l'Enciclopèdia Lliure*. <https://ca.wikipedia.org/wiki/Cinema>. [Consulta el 26 d'agost de 2021]

Col·laboradors de la Viquipèdia (). [Consulta en línia]. «Cinema sonor». A *Viquipèdia, l'Enciclopèdia Lliure*. https://ca.wikipedia.org/wiki/Cinema_sonor. [Consulta el 5 d'agost de 2021]

Col·laboradors de la Viquipèdia (). [Consulta en línia]. «Cinema espanyol». A *Viquipèdia, l'Enciclopèdia Lliure*. https://ca.wikipedia.org/wiki/Cinema_espanyol. [Consulta el 3 d'agost de 2021].

Col·laboradors de Wikipedia (). [Consulta en línia]. «Color (cine)». A *Wikipedia, La enciclopedia libre*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Color_\(cine\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Color_(cine)). [Consulta el 10 d'agost de 2021].

Equipo editorial, Etecé (2021). [Consulta en línia]. «Cine». A *Enciclopedia Concepto* (5 d'agost de 2021). <https://concepto.de/cine/>. [Consulta el 26 d'agost de 2021]

FRANCISCO PÉREZ, Luis (). [Consulta en línia]. «Técnicas de montaje cinematográfico: corte y transición». A *Aprendercine.com* (). <https://aprendercine.com/tecnicas-de-montaje-cinematografico-corte-y-transicion/>. [Consulta el 8 de juliol de 2021].

FRANCISCO PÉREZ, Luis (). [Consulta en línia]. «Color en el cine: evolución e historia». A *Aprendercine.com*. <https://aprendercine.com/color-en-el-cine/>. [Consulta el 10 d'agost de 2021]

GIL LANDA, Aitor (2015). [Consulta en línia]. «100 años del invento que cambió el cine para siempre: Technicolor». A *Hipertextual* (29 de maig de 2015). <https://hipertextual.com/2015/05/technicolor-centenario> [Consulta el 10 d'agost de 2021].

MARTÍNEZ, Antonio (2016). [Consulta en línia]. «El día en que el cine llegó a España». A *Cadena SER* (21 de maig de 2016). https://cadenaser.com/programa/2016/05/13/sucedio_una_noche/1463155831_767354.html. [Consulta l'11 d'agost de 2021].

MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, Enrique (). [Consulta en línia]. «El cine sonoro». A *El portal de la Educomunicacion* (16 de gener de 2001). <https://educomunicacion.es/cineyeducacion/cinesonoro.htm>. [Consulta el 7 d'agost de 2021]

MAY SIERRA, Dilanci (2020). [Consulta en línea]. «¿Qué tipos de cortometraje existen?». A *Lepiffest.org* (4 d'abril de 2020). <https://www.lepiffest.org/tipos-de-cortometraje/>. [Consulta el 22 d'agost de 2021].

NÚÑEZ PÉREZ, Javier (2018). [Consulta en línea]. «Gaumont, León». A *Museo Virtual OEPM-UAM* (gener de 2018). http://historico.oepm.es/museovirtual/galerias_tematicas.php?tipo=INVENTOR&xml=Gaumont,%20L%C3%A9on.xml [Consulta l'1 de juliol de 2021]

PALOU, Nacho (2017). [Consulta en línea]. «Cómo funcionaba originalmente el Technicolor y cómo cambió el cine». A *Microsiervos* (7 de desembre de de 2017) <https://www.microsiervos.com/archivo/peliculas-tv/como-funcionaba-technicolor-como-cambio-cine.html>. [Consulta el 10 d'agost de 2021]

PINTADO MAS, Carlos (). [Consulta en línea]. «Breve historia de nuestro cine». A *Cine Con Ñ*. <https://cineconn.es/breve-historia-de-nuestro-cine/>. [Consulta l'11 d'agost de 2021].

Redacció d'Esquire (2017). [Consulta en línea]. «¿Cuál fue la primera película en color?». A *Esquire* (2 d'agost de 2017) <https://www.esquire.com/es/actualidad/cine/a10335017/primera-pelicula-color/>. [Consulta el 9 d'agost de 2021]

Redacció de El País (2010). [Consulta en línea]. «La primera película sonora era española». A *El País*. https://elpais.com/cultura/2010/11/03/actualidad/1288738815_850215.html. [Consulta el 5 d'agost de 2021].

SÁNCHEZ, Angélica (2011). [Consulta en línea]. «Historia del cine sonoro». A *Diffusion Magazine* (2 de juny de 2011).

<https://www.diffusionmagazine.com/index.php/biblioteca/categorias/historia/192-historia-del-cine-sonoro>. [Consulta el 7 d'agost de 2021]

TERRÓN, Irene (2014). [Consulta en línia]. «Planos de cine según la angulación y el punto de vista». A *El blog de Casanova Foto* (17 de febrer de 2014). <https://www.casanovafoto.com/blog/2014/02/planos-cine-segun-angulacion/>. [Consulta el 10 de juliol de 2021].

PART 2

ALONSO, S. (2020). «Lina Wertmüller o el deseo de ser goliarda». A *Revista Contexto (Ctxt)*, núm. 257.

ALONSO, Santiago; MARTÍNEZ-SALANOVA, Enrique (2021). [Consulta en línia]. «Lina Wertmüller, una mirada particular femenina en el cine». A *Ameco Press* (26 de gener de 2021). <https://amecopress.net/Lina-Wertmuller-una-mirada-particular-femenina-en-el-cine> [Consulta el 25 de juny de 2021].

BELINCHÓN, Gregorio (2017). [Consulta en línia]. «Alice Guy Blaché, la pionera del cine sale del olvido». A *El País* (28 de març de 2017). https://elpais.com/cultura/2017/03/26/actualidad/1490534401_520954.html [Consulta el 29 de juny de 2021].

BERNÁRDEZ-RODAL, A; PADILLA-CASTILLO, G (2018). «Mujeres cineastas y mujeres representadas en el cine comercial español (2001-2016)». A *Revista Latina de Comunicación Social*, núm.73: 1247-1266.

BLAKEMORE, Erin (2016). [Consulta en línia]. «This Forgotten Female Screenwriter Helped Give Hollywood Its Voice». A *Time* (21 de gener de 2016). <https://time.com/4186886/frances-marion/>. [Consulta el 26 de juny de 2021].

BON, María (2017). [Consulta en línea]. «Alice Guy, pionera y olvidada en la historia del cine». A *Gràffica* (9 d'abril de 2017). <https://graffica.info/alice-guy/>. [Consulta el 29 de juny de 2021].

Col·laboradors de Diario de Navarra (2021). [Consulta en línea]. «Julia Juaniz, recompensada en Málaga por 30 años de trabajo». A *Diario de Navarra* (8 de juny de 2021). <https://www.diariodenavarra.es/noticias/cultura-ocio/cultura/2021/06/08/julia-juaniz-recompensada-malaga-por-anos-trabajo-729484-1034.html>. [Consulta el 10 de juny de 2021].

Col·laboradors de El País (2016). [Consulta en línea]. «Lotte Reiniger, pionera en el cine de animación». A *El País* (2 de juny de 2016). https://elpais.com/cultura/2016/06/02/actualidad/1464845694_635743.html. [Consulta el 28 de juliol de 2021].

Col·laboradors de El País (2010). [Consulta en línea]. «Dede Allen editora revolucionaria de Hollywood». A *El País* (3 de maig de 2010). https://elpais.com/diario/2010/05/03/necrologicas/1272837601_850215.html. [Consulta el 23 de juny de 2021].

Col·laboradors de La Vanguardia (2020). [Consulta en línea]. «El 30% de profesionales de cine son mujeres, con un 26% de brecha salarial». A *La Vanguardia* (25 d'octubre de 2020). <https://www.lavanguardia.com/vida/20201025/492259930/el-30-de-profesionales-de-cine-son-mujeres-con-un-26-de-brecha-salarial.html>. [Consulta el 16 de juliol de 2021].

Col·laboradors de la Viquipèdia (). [Consulta en línea]. «Elvira Notari». A *Viquipèdia, l'Enciclopèdia Lliure*. https://en.wikipedia.org/wiki/Elvira_Notari. [Consulta el 30 d'abril de 2021].

Col·laboradors de la Viquipèdia (). [Consulta en línia]. «Alice Guy». A *Viquipèdia, l'Enciclopèdia Lliure*. https://ca.wikipedia.org/wiki/Alice_Guy. [Consulta el 29 de juny de 2021].

Col·laboradors de la Viquipèdia (). [Consulta en línia]. «Premis Goya». A *Viquipèdia, l'Enciclopèdia Lliure*. https://ca.wikipedia.org/wiki/Premis_Goya. [Consulta el 16 de juliol de 2021].

Col·laboradors de la Viquipèdia (). [Consulta en línia]. «Mai Zetterling». A *Viquipèdia, l'Enciclopèdia Lliure*. https://ca.wikipedia.org/wiki/Mai_Zetterling. [Consulta el 7 de juny de 2021].

Col·laboradors de la Viquipèdia (). [Consulta en línia]. «Alicia Luna». A *Viquipèdia, l'Enciclopèdia Lliure*. https://ca.wikipedia.org/wiki/Alicia_Luna. [Consulta el 21 de juny de 2021].

Col·laboradors de Wikipedia (). [Consulta en línia]. «Premios Óscar». A *Wikipedia, La Enciclopedia Libre*. https://es.wikipedia.org/wiki/Premios_%C3%93scar. [Consulta el 14 de juliol de 2021].

Col·laboradors de Wikipedia (). [Consulta en línia]. «Lois Weber». A *Wikipedia, La enciclopedia libre*. https://es.wikipedia.org/wiki/Lois_Weber. [Consulta el 21 d'abril de 2021].

CRUZADO RODRÍGUEZ, A. (2005). «*Elvira Notari. Unos ojos napolitanos detrás de la cámara*». A *Revista internacional de culturas y literaturas*, núm. 1: 19-23.

CUENCA SUÁREZ, Sara (2021). [Consulta en línia]. «Informe CIMA 2020: La representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico del largometraje

español». A *CIMA Asociación de mujeres cineastas y medios audiovisuales* (9 de juny de 2021). <https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2021/06/informe-cima-2020.pdf>. [Consulta el 9 de juliol de 2021].

CUENCA SUÁREZ, Sara (2020). [Consulta en línia]. «La representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico del largometraje español 2019». A *CIMA Asociación de mujeres cineastas y medios audiovisuales* (26 de octubre de 2020). <https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2020/10/INFORME-ANUAL-CIMA-2019.pdf>. [Consulta el 6 de juny de 2021].

FRIEDRICH, Su (). [Consulta en línia]. «Adrienne Fazan». A *Edited By- Women Film Editors* (). <http://womenfilmeditors.princeton.edu/fazan-adrienne/>. [Consulta el 29 de juny de 2021].

GARCÍA, Tina (2017). [Consulta en línia]. «Lotte Reiniger, pionera del cine de animación». A *¡Ah! Magazine* (22 de juliol de 2017). <http://www.ahmagazine.es/lotte-reiniger/>. [Consulta el 28 de juliol de 2021].

HERRANZ ALBERQUILLA, Santiago (2012). [Consulta en línia]. «Alice Guy Blaché. Pioneras, la mujer en el cine». A *Moon Magazine* (6 de novembre de 2012). <https://www.moonmagazine.info/alice-guy-blache-pioneras-la-mujer-en-el-cine/>. [Consulta el 29 de juny de 2021].

IGLESIAS, Eulàlia (2019). [Consulta en línia]. «Varda por Agnès: la mejor lección de cine a la que puedas asistir». A *El confidencial* (5 de juny de 2019). https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2019-07-05/agnes-vara-abuela-nouvelle-vague-cine_2106355/. [Consulta el 22 de juliol de 2021].

L.SMITH, Stacy; PIEPER, Katherine; CHOUEITI, Marc (2014). [Consulta en línia]. «Exploring the Barriers and Opportunities for Independent Women Filmmakers Phase I

and II». A *Sundance.org* (20 de gener de 2014). <https://www.sundance.org/pdf/press-releases/Exploring-The-Barriers.pdf>. [Consulta el 13 de juliol de 2021].

LANDEIRA, Luis (2021). [Consulta en línia]. «Rosario Pi, cineasta pionera y productora de la primera película sonora del cine español». A *20 minutos* (8 de març de 2021). <https://www.20minutos.es/cinemania/noticias/rosario-pi-cineasta-pionera-y-productora-primera-pelicula-sonora-cine-espanol-4609893/?autoref=true>. [Consulta el 26 de juny de 2021].

LANG, Brent (2021). [Consulta en línia]. «Women Directed Record Number of 2020 Films, Study Finds». A *Variety* (2 de gener de 2021). <https://variety.com/2021/film/news/women-directors-filmmakers-birds-of-prey-wonder-woman-1984-1234877742/>. [Consulta el 5 de maig de 2021].

LUCAS, Ana (2018). [Consulta en línia]. «7 mujeres guionistas que hicieron historia (pero permanecieron en las sombras)». A *Abc guionistas* (8 de març de 2018). <https://www.abcgionistas.com/noticias/lupa/7-mujeres-guionistas-que-hicieron-historia-pero-permanecieron-en-las-sombras.html>. [Consulta el 26 de juny de 2021].

LUIS SÁNCHEZ, Juan (2006). [Consulta en línia]. «Kathryn Bigelow». A *DeCine21: Diario Digital de cine y series* (27 d'abril de 2006). <https://decine21.com/biografias/kathryn-bigelow-55279>. [Consulta el 23 d'abril de 2021].

M. LAUZEN, Martha (2019). [Consulta en línia]. «The Celluloid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250, and 500 Films of 2019». A *Women In TV Films* (2019). https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2020/01/2019_Celluloid_Ceiling_Report.pdf. [Consulta el 5 de maig de 2019].

M. LAUZEN, Martha (2020). [Consulta en línea]. «The Oscars Should Expand Its Directing Category (Guest Column)». A *The Hollywood Reporter* (14 de gener de 2020). <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/oscars-should-expand-directing-category-guest-column-1269362/>. [Consulta el 14 de juliol de 2021].

MACHUCA, Francisco (2011). [Consulta en línea]. «¿Quién recuerda a Anita Loos?». A *La República Cultural* (5 de març de 2011). <https://larepublicacultural.es/article3939>. [Consulta el 26 de juny de 2021].

MANZANO ESPINOSA, Cristina (). [Consulta en línea]. «Dulac, Germaine (1882-1942)». A *MCN Biografías*. <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=dulac-germaine>. [Consulta el 30 d'abril de 2021].

MARTÍNEZ, Alvaro (2016). [Consulta en línea]. «La Coquille et le Clergyman y los inicios del cine surrealista». A *Lucidez* (5 de maig de 2016). <https://lucidez.pe/la-coquille-et-le-clergyman-y-los-inicios-del-cine-surrealista-por-alvaro-martinez/>. [Consulta el 30 d'abril de 2021].

MARTÍNEZ, Gabriela (2018). [Consulta en línea]. «Mujeres que revolucionaron la historia del cine». A *Festival Internacional de Cine de Morelia* (26 de gener de 2018). <https://moreliafilmfest.com/mujeres-revolucionaron-la-historia-del-cine/>. [Consulta el 6 de juny de 2021].

MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, Enrique (). [Consulta en línea]. «Matilde Landeta». A *El portal de la educomunicación* (). https://www.educomunicacion.es/cineyeducacion/figuras_matilde_landeta.htm. [Consulta el 28 de juny de 2021].

MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, Enrique (). [Consulta en línea]. «Dorothy Arzner». A *El portal de la educomunicación*.

<https://educomunicacion.es/cineyeducacion/figurasdorothiarzner.htm>. [Consulta el 22 d'abril de 2021].

MULLOR, Mireia (2021). [Consulta en línia]. «Agnès Varda, la cineasta incorruptible». A *Fotogramas* (29 de març de 2021). <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a26984056/agnes-varda-peliculas-feminismo-directora/>. [Consulta el 25 de juny de 2021].

NICOLÁS JABATO, Luisa (2019). [Consulta en línia]. «Día de la mujer: Reivindicamos la figura histórica y actual de las montadoras de cine». A *eCartelera.com* (8 de març de 2019). <https://www.ecartelera.com/noticias/mujeres-que-hicieron-historia-las-montadoras-52641/>. [Consulta l'11 de juny de 2021].

OTERO, Irene (2018). [Consulta en línia]. «Mujeres en la historia del cine español (5). Rosario Pi: el discurso feminista de la primera directora del cine sonoro (II)». A *Centro Virtual Cervantes* (24 d'octubre de 2018). https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/octubre_18/24102018_01.htm. [Consulta el 26 de juny de 2021].

PASTOR, Guillem (2018). [Consulta en línia]. «Verna Fields, montaje en la sombra». A *losveintiocho films* (22 de març de 2018). <http://losveintiochofilms.com/verna-fields/>. [Consulta el 29 de juny de 2021].

PEARY, Gerald (2004). [Consulta en línia]. «Verna Fields». A *Gerald Peary: Film reviews, interviews, essays & sundry miscellany* (). <http://www.geraldpeary.com/essays/def/fields-verna.html>. [Consulta el 29 de juny de 2021].

RUIZA, M; FERNÁNDEZ, T; TAMARO, E (2004). [Consulta en línea]. «Liv Ullmann». A *Biografías y Vidas* (2004). <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/u/ullman.htm>. [Consulta el 7 de juny de 2021].

TELLO DÍAZ, Lucía (2020). [Consulta en línea]. «Susso Cecchi d'Amico: la Reina de Cinecittà». A UNIR (10 de setembre de 2020). <https://www.unir.net/humanidades/revista/la-reina-de-cinecitta/>. [Consulta el 23 de juny de 2021].

TUNDIS, Florencia; MINELLA, Maitena (2019). [Consulta en línea]. «La subrepresentación de las mujeres en el mundo del cine». A *Economía Femini(s)ta* (23 de febrer de 2019). <https://economiafeminita.com/la-subrepresentacion-de-las-mujeres-en-el-mundo-del-cine/>. [Consulta el 12 de juliol de 2021].

VILLAR, Eloísa (2018). [Consulta en línea]. «Diez directoras españolas que deberías conocer... y alguna más». A *El blog de el Diario de la educación* (25 de juny de 2018). <https://eldiariodelaeducacion.com/alfabetizacionaudiovisualenlasaulas/2018/06/25/diez-directoras-espanolas-que-deberias-conocer-y-alguna-mas/>. [Consulta el 17 de juny de 2021].

WERT, Patricia (2016). [Consulta en línea]. «Esther Shub, pionera de la creación de documentales con imágenes de archivo». A *El Documentalista Audiovisual* (25 de gener de 2016). <https://eldocumentalistaaudiovisual.com/2016/01/25/esther-shub-pionera-de-la-crecion-de-documentales-con-imagenes-de-archivo/>. [Consulta el 25 de juny de 2021].

WRIGHT WEXMAN, Virginia (2013). [Consulta en línea]. «June Mathis». A *Women Film Pioneers Project* (2013). <https://wfpp.columbia.edu/pioneer/ccp-june-mathis/>. [Consulta el 26 de juny de 2021].

ZALDÍVAR, Nerea (2019). [Consulta en línea]. «Isabel Coixet, mujer, feminista y una de las cineastas más internacionales del cine español». A *El Regidor de Cine*. <https://elregidordecine.com/isabel-coixet-mujer-feminista-cineasta-internacional/>. [Consulta el 20 de juny de 2021].

PART 3

CANADELL RUSIÑOL, Salvi (2010). [Consulta en línea]. «GUIÓ LITERARI, GUIÓ TÈCNIC, GUIÓ IL·LUSTRAT». A *Salvicanadell.cat* (2010). <http://culturaaudiovisual.salvicanadell.cat/index.php/t3/134-preproduccio2/916-guio-literari-guio-tecnic-guio-il-lustrat>. [Consulta el 24 d'agost de 2021].

Col·laboradors del bloc (2020). [Consulta en línea]. «Producción cinematográfica: ¡luces, cámara y acción!». A *Escuela El Gremio* (28 de juliol de 2020). <https://escuelagremio.com/fases-produccion-cinematografica/>. [Consulta el 23 d'agost de 2021].

RAMON, Caterina; SERRA, Marta (2010). [Consulta en línea]. «El guió seqüencial». A *Narrativa Interactiva (UOC)* (febrer de 2010). http://cv.uoc.edu/annotation/bd20d2fd5412a16af617e519c7321655/504986/PID_00150868/modul_2.html. [Consulta el 30 de juny de 2021].

ÍNDIX DE FIGURES

PART 1

Fig. 1. <https://www.britannica.com/topic/The-Hurt-Locker>

Fig. 2. <http://www.pandora-magazine.com/cinetv/serie-el-padrino-y-numeros-de-la-saga-el-padrino-iv/>

- Fig. 3. <https://www.nytimes.com/2019/08/21/movies/the-matrix-sequel-reeves.html>
- Fig. 4. <https://lamenteesmaravillosa.com/la-naranja-mecanica-conductismo-y-libertad/>
- Fig. 5. <https://www.dirigidopor.es/2019/06/01/la-naranja-mecanica-stanley-kubrick1971/>
- Fig. 6. <http://www.35milímetros.org/dossier-stanley-kubrick-la-naranja-mecanica/>
- Fig. 7. <https://www.zubiaurcarreno.com/tiempo-filmico-sexto-sentido-shyamalam/>
- Fig. 8. https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=978961
- Fig. 9. <https://elkaratecaidocamina.wordpress.com/2015/06/22/kill-bill-volumenes-i-ii-otra-de-espadas/>
- Fig. 10. <https://www.moonmagazine.info/1917-sam-mendes-prodigio-tecnico-guerra/>
- Fig. 11. <https://www.espinof.com/criticas/el-francotirador-un-mito-roto>
- Fig. 12. <https://elhombrecamara.wordpress.com/2015/04/26/el-efecto-kuleshov/>
- Fig. 13. <http://andyhague.blogspot.com/2014/05/2001-match-cut.html>
- Fig. 14. http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/15676_1
- Fig. 15. <https://ozu-teapot.tumblr.com/image/187420248648>
- Fig. 16. Font pròpia
- Fig. 17. Font pròpia
- Fig. 18. <http://cineimagenysonido.blogspot.com/2016/04/selma-todo-en-una-pelicula.html>
- Fig. 19. <http://shangols.canalblog.com/archives/2019/05/28/37387725.html>
- Fig. 20. Font pròpia
- Fig. 21. https://www.independentespanol.com/entretenimiento?utm_source=redirect
- Fig. 22. Font pròpia
- Fig. 23. Font pròpia
- Fig. 24. Font pròpia
- Fig. 25. <https://www.lacinetek.com/fr/film/madame-a-des-envies>
- Fig. 26. <https://kin0pravda.wordpress.com/2016/02/12/te-doy-mis-ojos-iciar-bollain-2003-2/>
- Fig. 27. Font pròpia
- Fig. 28. Font pròpia

- Fig. 29. <https://youtu.be/AeZkmyLC7-k>
- Fig. 30. <https://www.pandacinemamico.com/estilo-de-quentin-tarantino/>
- Fig. 31. <https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2021/09/28/news/titane - 319702395/>
- Fig. 32. <https://bostonhassle.com/event/the-hurt-locker/>
- Fig. 33. <http://paufernandez2001.blogspot.com/2017/10/plans-i-angles.html>
- Fig. 34. <https://www.diezminutos.es/teleprograma/programacion-tv/a35934105/el-perro-del-hortelano-lope-de-vega-pelicula-reparto-la2-emma-suarez-carmelo-gomez-pilar-miro/>
- Fig. 35. http://www.dvdbeaver.com/film/DVDReviews19/loving_couples_dvd_review.htm
- Fig. 36. <https://productoravideomarketing.es/tipos-planos-cine-fotografia>
- Fig. 37. <https://youtu.be/AeZkmyLC7-k?t=37>
- Fig. 38. <https://xtasis.org/foro/viewtopic.php?t=2015&start=40>
- Fig. 39. <https://theartsdesk.com/film/paths-glory>
- Fig. 40. <https://www.pinterest.es/pin/297870962836627663/>
- Fig. 41. <http://cinellima.blogspot.com/2017/12/el-camp-i-el-fora-de-camp.html>
- Fig. 42. i Fig. 43. <http://www.santalices.net/blog/indice/indice-2/jugando-con-la-exposicion-y-las-focales/>
- Fig. 44. <https://youtu.be/y7Y536Rqdt4>
- Fig. 45. <https://www.filmaffinity.com/es/film760226.html>
- Fig. 46. <https://www.espinof.com/cortometrajes/david-lynch-comparte-primera-vez-internet-su-bello-corto-animado-fire-pozar>
- Fig. 47. <https://www.tiempodecine.co/web/dejar-de-mirar-con-los-ojos-cerrados-la-pointe-courte-de-agnes-varda/>
- Fig 48. <https://twitter.com/lostinfilm/status/1080769127701204995>

PART 2

- Fig. 49. [https://ca.wikipedia.org/wiki/Fotograma_\(cinema\)](https://ca.wikipedia.org/wiki/Fotograma_(cinema))

- Fig. 50. <https://www.cccb.org/ca/activitats/fitxa/but-im-a-cheerleader/218529>
- Fig. 51. <https://catalogue-lumiere.com/sortie-dusine-i/>
- Fig. 52. <https://ca.wikipedia.org/wiki/Cinemat%C3%B2graf>
- Fig. 53. https://es.wikipedia.org/wiki/Viaje_a_trav%C3%A9s_de_lo_imposible
- Fig. 54. <https://www.filmaffinity.com/es/movieimage.php?imageId=582026959>
- Fig. 55. <https://lecinemafrancaisblog.wordpress.com/2016/02/12/leon-gaumont/>
- Fig. 56. <https://www.dailymotion.com/video/x1c2fgx>
- Fig. 57. <https://delhipages.live/politica-derecho-y-gobierno/empresarios-y-emprendedores/charles-pathe>
- Fig. 58. <https://coindemirecinema.com/news/petite-histoire-des-actualites-cinematographiques-132>
- Fig. 59. <https://www.bd-cine.com/fiche.php?id=13645>
- Fig. 60. <https://www.flickr.com/photos/zigazou76/37545907542>
- Fig. 61. <https://www.antiguedades.es/gramofonos-vendidos/3042-antiguo-gramofono-de-principios-del-siglo-xx-circa-1910-gramophone-typewriter-company.html>
- Fig. 62. [https://es.wikipedia.org/wiki/Don_Juan_\(pel%C3%ADcula_de_1926\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Don_Juan_(pel%C3%ADcula_de_1926))
- Fig. 63. [https://es.wikipedia.org/wiki/The_Jazz_Singer_\(pel%C3%ADcula_de_1927\)](https://es.wikipedia.org/wiki/The_Jazz_Singer_(pel%C3%ADcula_de_1927))
- Fig. 64. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/sebastian-tabany-magia-cine-son-lo-mismo-nid2455143/>
- Fig. 65. <https://filmcolors.org/timeline-entry/1227/#/image/2569>
- Fig. 66. https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:3-strip_Technicolor_camera.jpg
- Fig. 67. <https://www.pinterest.es/pin/309481805646880201/>
- Fig. 68. <https://www.elperiodico.com/es/videos/internacional/pelicula-color-edward-raymond-turner/2051722.shtml>
- Fig. 69. <https://www.abc.es/play/pelicula/el-mago-de-oz-1258/>
- Fig. 70. <http://industriadelcine.com/2021/03/28/el-cine-espanol-en-125-peliculas-imprescindibles/rina-en-un-cafe/>
- Fig. 71. <https://enciclopediacineespa-fernando.blogspot.com/2012/10/la-gatita-blanca-1905.html>

Fig. 72.

https://cadenaser.com/programa/2019/04/26/sucedio_una_noche/1556289258_756075.html

Fig. 73. <https://m.imdb.com/title/tt0012177/mediaviewer/rm3220754689/>

Fig. 74. <https://escriturafeminista.com/2020/08/13/alice-guy-una-pionera-del-cine-olvidada-por-la-historia/>

Fig. 75. <https://blogs.iu.edu/aplaceforfilm/2019/08/26/women-filmmakers-run-the-screen-this-september-and-beyond-at-iu-cinema/a-fool-and-his-money/>

Fig. 76. <https://twitter.com/elena/status/1230877581660041220>

Fig. 77. <https://www.elcotidiano.es/pioneras-iii-lois-weber-la-primera-mujer-que-dirigio-un-largometraje/>

Fig. 78. https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/dulac_germaine.htm

Fig. 79. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/coquille-et-clergyman-concha-reverendo>

Fig. 80. <https://eltestamentodeldoctorcaligari.com/2019/04/10/el-catastrofico-rodaje-de-ben-hur-1925/june-mathis/>

Fig. 81. <https://api.time.com/wp-content/uploads/2016/01/marion.jpeg?w=800&quality=85>

Fig. 82. <https://www.albaeditorial.es/autores/anita-loos/>

Fig. 83.

<https://www.heterodoxia.cl/2021/03/11/esfir-shub-y-el-montaje-con-materiales-de-archivo/>

Fig. 84. https://www.sensesofcinema.com/2017/soviet-cinema/1927-the-fall-of-the-romanov-dynasty-esfir-shub/attachment/image_2_shub/

Fig. 85. <https://www.cinema.ucla.edu/collections/dorothy-arzner>

Fig. 86. <https://mujeresbacanas.com/la-primera-artista-de-la-animacion-lotte-reiniger/>

Fig. 87. <https://mylastsin.com/2020/03/03/grandes-mujeres-rosario-pi/>

Fig. 88. <http://womenfilmeditors.princeton.edu/fazan-adrienne/>

Fig. 89. <https://elmaestrocompentente.blogspot.com/2018/09/matilde-landeta.html>

Fig. 90. <https://pbs.twimg.com/media/EE0V11UXsAAUjQo?format=png&name=small>

Fig. 91. <https://www.20minutos.es/cinemanía/noticias/45-anos-de-tiburon-sangre-sudor-y-salitre-38290/>

Fig. 92. <http://t3.gstatic.com/licensed-image?q=tbn:ANd9GcQUnar13EYURhFD48LzNGhgrWwH7OGTlu8hVtVTo WMtqp 06uD tSwNVW-HFqVY>

Fig. 93. <https://italianculturalcentre.ca/blog/events/seven-beauties-films-lina-wertmuller/>

Fig. 94. <https://elcultural.com/viaje-al-interior-de-agnes-varda>

Fig. 95. <https://www.festival-cannes.com/es/peliculas/l-une-chante-l-autre-pas>

Fig. 96. <https://www.malba.org.ar/fiesta-salvaje-arzner/>

Fig. 97. <https://www.cineymax.es/estrenos/fichas/108-i/38121-insolita-aventura-de-verano-1974>

Fig. 98. https://www.filmaffinity.com/es/filmimages.php?movie_id=670697

Fig. 99. <https://www.dailymotion.com/video/x2z8dw5>

Fig. 100. <https://www.institutfrancais.es/bilbao/evento/le-bonheur-de-agnes-varda/>

Fig. 101. https://es.wikipedia.org/wiki/Las_aventuras_del_pr%C3%ADncipe_Achmed

Fig. 102. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-40388514>

Fig. 103. <https://es.statista.com/estadisticas/636279/porcentaje-de-mujeres-detras-de-camaras-en-hollywood-por-profesion/>

Fig. 104. <https://es.statista.com/estadisticas/636276/porcentaje-de-directoras-en-hollywood/>

Fig. 105. <https://laverdadonline.com/todos-los-nominados-a-los-premios-oscar-2021/>

Fig. 106. <https://es.statista.com/estadisticas/677581/porcentaje-de-directores-ganadores-de-un-oscar-por-genero/>

Fig. 107. Font pròpia

Fig. 108. Font pròpia

Fig. 109., Fig. 110., Fig. 111., Fig. 112.

<https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2021/06/informe-cima-2020.pdf>

Fig. 113. <https://www.20minutos.es/noticia/699342/0/coixet/estereotipos/vomitar/>

Fig. 114. <https://www.elle.com/es/living/ocio-cultura/a35393384/premios-goya-2021-gala-telematica/>

Fig. 115. Font pròpia

Fig. 116. Font pròpia

Fig. 117. Font pròpia

Fig. 118. <https://mujeresmirandomujeres.com/cineastas-fotografas-documentalistas/>

Fig. 119. <https://applauss.com/kathryn-bigelow-premio-oscar/>

Fig. 120. <https://www.gizmodo.com.au/2018/03/holy-crap-ava-duvernay-is-directing-dcs-new-gods-movie/>

Fig. 121. <https://www.imdb.com/name/nm0955195/>

Fig. 122. https://www.eldiadicordoba.es/ocio/Premio-Nacional-Cinematografia_0_1387061740.html

Fig. 123. <https://www.revistavanitayfair.es/cultura/entretenimiento/articulos/pilar-miro-el-crimen-de-cuenca-juicio-militar-lola-salvador-gonzalo-miro/30439>

Fig. 124. <https://www.xlsemanal.com/xlsemanal/20200918/isabel-coixet-premio-nacional-cine-mejores-columnas.html>

Fig. 125. https://elpais.com/elpais/2016/06/01/actualidad/1464783009_527987.html

Fig. 126. <https://www.lavanguardia.com/cine/20200819/482880930250/iciar-bollain-la-boda-de-rosa-candela-pena.html>

Fig. 127. <https://rakuten.tv/es/movies/hola-estas-sola>

Fig. 128. <https://www.otroscines.com/nota?idnota=15478>

Fig. 129. <https://variety.com/2021/film/artists/liv-ullmann-life-lessons-1234917451/>

Fig. 130. https://www.elmundo.es/television/programacion-tv/programas/25414564_seleccion-tcm-alicia-luna.html

Fig. 131.

<https://www.elmundo.es/cultura/cine/2018/02/05/5a78941122601d757b8b462f.html>

Fig. 132. <https://www.espinof.com/cine-europeo/ha-fallecido-suso-cecchi-damico-co-guionista-de-visconti-de-sica-o-antonioni-entre-otros>

Fig. 133. <https://www.cartv.es/aragoncultura/nuestra-cultura/aragon-en-los-goya-isabel-pena>

Fig. 134.

https://en.wikipedia.org/wiki/James_and_Rose_Smith#/media/File:Rose_Smith_and_D_W_Griffith.png

Fig. 135. <https://www.cbsnews.com/news/sally-menke-quentin-tarantino-film-editor-dies-on-hike-in-los-angeles-hills/>

Fig. 136. https://oscars.fandom.com/wiki/Thelma_Schoonmaker

Fig. 137. <https://www.panoramaaudiovisual.com/2020/01/26/teresa-font-primera-colaboracion-almodovar/>

Fig. 138. <https://cineuropa.org/es/interview/348114/>

Fig. 139. <https://www.diariodenavarra.es/noticias/cultura-ocio/cultura/2019/07/03/la-academia-hollywood-invita-navarra-julia-juaniz-ingresar-como-miembro-656674-1034.html>

PART 3

Fig. 140. Font pròpia

Fig. 141. Font pròpia

Fig. 142. Font pròpia

Fig. 143. Font pròpia

Fig. 144. Font pròpia

Fig. 145. Font pròpia

Fig. 146. Font pròpia

Fig. 147. Font pròpia

Fig. 148. <http://www.alcances.org/festival>

Fig. 149. <https://cimamujerescineastas.es/morir-de-pie-de-anna-m-bofarull-y-producido-por-marian-matachana-en-conecta-fiction/>