

DIÁLOGO

**«OS ESTAMOS
SALUDANDO»**

Entrevista con

BELÉN FUNES

BELÉN FUNES

«OS ESTAMOS SALUDANDO»*

SHAILA GARCÍA CATALÁN
AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO

En su portada de perfil de Twitter, nos recibe la mirada a fuera de campo de los niños de *Adiós, muchachos* (Au revoir les enfants, 1987) de Louis Malle y una tira de fotos de un fotomatón noventa: una adolescente Belén Funes mira con adorables ojeras, aros en la orejas, coleta alta y mirada de asombrosa seguridad y firmeza. Sin embargo, la imagen nos *punza* desde esa boca que, durante el disparo, se mantiene cerrada, deteniendo discretamente la mueca, la sonrisa, la carcajada o la palabra. Esa fotografía, que uno solía hacerse sin éxito y con prisas para el DNI o para el carnet del instituto, sigue siendo un retrato vivo y feroz de la Belén Funes de años después. La guionista y directora —¡autora!— se ha forjado en los rodajes, ha vivido desde el set la eclosión de lo que investigadores como Arnau Vilaró (2021) plantean como *una nueva escola de Barcelona*. Belén Funes fue la tercera asistente de dirección de Mar Coll en *Tres días con la familia* (Tres dies amb la família, 2009), film que se considera la punta de lanza de esa *nueva ola de mujeres cineastas* y siguió en el equipo de Elena Trapé en *Blog* (2010) o de Nely Reguera en

María y los demás (2016). También fue asistente de dirección, entre otros, de Jaume Balagueró en *Mientras duermes* (2011), de Paco Plaza en *Rec 3* (2012) y de Isabel Coixet en *Ayer no termina nunca* (2013), *Nadie quiere la noche* (2015) y *La librería* (2017). Esta última advirtió su talento y la apoyó desde su productora Miss Wasabi Films en los primeros cortos: *Sara a la fuga* (2015) y *La inútil* (2016). Una década después de ese momento fundacional —o esa película simbólica— que supone *Tres días con la familia*, Belén Funes estrenaba en cines *La hija de un ladrón*, por la que recibió el Goya a Mejor Dirección Novel de la mano de Carla Simón y Arantxa Echevarría. Ésta última le había entregado un amuleto: ese año Belén era la única mujer nominada en los premios de dirección.

Belén Funes escribe con cierto dolor, pero en compañía de Marçal Cebrian, el guion de *La hija de un ladrón* recibió el premio Gaudí. Y mira lo social *cámara en mano*, pegada al temblor del cuerpo. Su cine se engancha a mujeres protagonistas que saben de plantones y están heridas, pero no son frágiles. Nunca es condescendiente. Necesita saber y



Belén en la entrevista

escucha, pero no obliga a hablar. La cámara espera sus desbordes, pero nunca los provoca, respeta los no-dichos. Sus personajes están solos, algo perplejos, esperan o tienen prisa, pero nunca tienen tiempo para pensar. Solo para sostenerse, avanzar y soportar la dureza del instante. No se permiten el gesto de la caída. Su obra acoge la inocencia rasgada y la precariedad social, emocional y subjetiva. Su cine es de rostros e instituciones, trámites, protocolos, pasillos, habitáculos (sin hogar) y trayectos (sin salida). Su voz enunciativa soporta una ambivalencia emocional sin solución: sus personajes huirían de lo familiar y, a la vez, se resisten a dejar de creer en las promesas del vínculo. Ella practica en cada plano la sutileza: hay rabia, silencio, a veces trap, pero nunca hay acentuaciones, subrayados ni obviedades, sino ojos acuosos, catálisis y apuntes hacia el fuera de campo. Y siempre hay detalles agazapados que construyen lo real.

El primer plano de la obra de Belén Funes es *una Sara* escapando de una institución y el último —hasta la fecha— es *otra Sara* compareciendo ante una jueza. Hablamos con ella de la repetición —del hilo creativo que recorre su obra— y de la invención —del peso de *ser promesa* del cine español—. Nos recibe *online* un día frío pero soleado en Barcelona. Pasamos, por tanto, de ese *flash* de fotomatón a cierta estética de confinamiento en la que un intenso rayo divide su rostro mientras ella nos ofrece lo más preciado: el tiempo de la palabra. ■

¿Te sientes parte de una generación? Estamos dando por sentado que existe una generación de directoras y no sabemos cómo se ve desde dentro. ¿Consideras que formas parte de un movimiento o eres una creadora autónoma?

Totalmente, me considero parte de un grupo. No sé si de una generación porque creo que de las generaciones se habla *a posteriori*. Quizás es demasiado presente y demasiado pronto para hablar de generación. De lo que sí que me siento parte es de un grupo de amigas. Creo que es el cambio que

hemos sabido introducir. Se acabaron todos estos años de soledad, de mujeres creando solas porque no tenían una red de contactos. De repente, ha empezado un momento de solidaridad. Muchas de las cineastas que admiro son mis referentes y seguramente sus nombres podrían entrar dentro de ese epígrafe de *generación de directoras*: Carla Simón —*Estiu 1993* (2017)—, Elena Martín —*Júlia ist* (2017)—, Clara Roquet —*La libertad* (2021)—, Celia Rico —*Viaje al cuarto de una madre* (2018)—. Para mí son referentes muy próximos. Es algo que agradezco mucho y creo que es muy importante que tu referente no sea transoceánico. Que sea alguien a quien puedas llamar por teléfono y quedar para tomar un café para explicarle que tienes problemas con un guion, o que no te están dando una ayuda para rodar una película y ver qué se puede hacer. Yo me siento parte de un grupo muy *powerful*, muy interesante. Pero las considero mis amigas.

Se está hablando mucho de la cuestión de las segundas y terceras películas, de cómo os vais a sedimentar, qué va a ocurrir ahí. ¿Es algo que habláis entre vosotras? ¿Cómo seguir avanzando y asentar los cimientos es una preocupación que está en vuestro grupo de creadoras?

Yo creo que estamos todas preparando las segundas películas. Carla (Simón) acaba de rodar *Alcarrás* (2022), Nelly Reguera acaba de rodar *El nieto*

(2022), Elena Martín está preparando su segunda película, yo estoy escribiendo mi segunda película. Todas estamos haciendo este proceso y creo que es algo que nos preocupa porque hay algo que a nosotras nos obsesionaba cuando hablaban de esta generación de cineastas mujeres y era que no se convirtiera en una moda, sino que se convirtiera en una realidad. Nosotras queríamos hacer películas. Con la primera película siempre corres el peligro de que se quede ahí, en una película que hiciste un día. Y eso es algo que no nos gustaría que pasara. Hay otro tema importante, además del de la trayectoria, y es la presión a la que nos vemos sometidas. Para bien o para mal todas venimos de hacer películas que han sido relevantes o han tenido el apoyo de la crítica y el público. Son películas que no han pasado desapercibidas, han tenido cierta notoriedad en los medios. Tú te planteas si eso que ha sucedido nunca volverá a pasar, si volverás a hacer una película que vuelva a calar, si la próxima película saldrá mal o saldrá bien. Esa presión creo que nos une, hemos conseguido compartirla —y, como todos los miedos, la presión cuando se comparte se neutraliza. Sabemos que existe, la tenemos sobre nuestras cabezas e intentamos lidiar con ella cada día.

¿Enfrentarte a hacer una segunda película es más duro que hacer la primera?

Cuando creas tu *opera prima* nadie te está esperando, eres tú en casa, escribiendo una película, haciéndola. A mí lo que me da pena es que ese espíritu es muy difícil de recuperar después. Todo el mundo está esperando lo que tienes que contar ahora. El otro día leía una entrevista a Lucrecia Martel — *La ciénaga* (2001), *La mujer sin cabeza* (2008), *Zama* (2017)—, cineasta argentina a la que admiro mucho. Ella decía que era raro que la gente cada año tuviera algo que explicar y concuerdo totalmente con esto. Tener algo que explicar y encontrar qué es lo que quieres decirle a la gente a través de una película es complicado, necesita de un tiempo, quizás más de un año. De alguna forma, cuando te en-

frentas a tu segunda película, el público ya ha visto tu primera película, hay expectativa, por pequeña que sea. Hay una presión añadida.

En una entrevista con Jara Yáñez dijiste que te diste cuenta que Sara, la mujer de tu primer cortometraje, seguramente fue la niña de tu primer largometraje. Parece que tu escritura sigue el rastro de aquella Sara.

Es curioso, porque se arrastran personajes como se arrastran obsesiones. Yo me di cuenta después que trabajaba siempre alrededor de lo mismo. Mi pareja es guionista —es el guionista de *La hija de un ladrón*— y escribimos juntos. Un día le decía: «Marçal [Cebrian] estamos haciendo una película muy distinta» y él se reía y me decía que no, que no estaba haciendo una película muy distinta a lo que ya había hecho [risas], pero que no pasaba nada por no ser versátil. La versatilidad a mí no me interesa. Un director no tiene por qué ser versátil, tiene que ser bueno. Pero creo que en el fondo arrastramos obsesiones, personajes, escenarios, contextos, temáticas... A mí me interesa mucho cómo se relacionan los individuos con el sistema y me he dado cuenta que mi siguiente película vuelve a hablar de esto.

Inicias tu filmografía con *Sara a la fuga* (2015) y con una chica escapando de una institución. Y lo hace por la ventana... (Figura 1)

Cuando me lo decís pienso que es cierto, pero en ese momento fue irracional. Lo hice porque pensé que la película debía empezar con alguien saliendo por una ventana. Pero vosotros lo analizáis, cogéis todo esto y construís un relato y me parece mucho más fascinante e interesante.

Da la sensación de que por primera vez se está hablando de una generación (nuestra generación) a través del retrato personal, familiar y social. ¿Tenéis esa sensación de ser las voces de estas personas que están al otro lado, de darles herramientas para pensar su historia?

No sé si os damos herramientas, lo que sí que sé es que estamos saludándonos. Para mí es lo más importante. Últimamente, tengo dudas sobre el poder transformador del cine. Antes lo tenía muy claro. Ahora no. Sí que creo que hacemos películas con muy poco dinero y de forma muy precaria pero que son capaces de saludar a la gente al otro lado. Creo que está habiendo un diálogo. Siento que nosotras estamos muy obsesionadas con la realidad, que quizás es algo que no todas las cineastas quieren hacer. A nosotras nos gusta hacer este retrato de lo que tenemos

a nuestro alrededor. Y yo siento que cuando una habla de lo que sabe, las películas adquieren una dimensión mucho más universal porque están llenas de detalles. Por ejemplo, tú analizas *Verano 1993* y es una película de detalles, una historia que te alcanza porque es verdad y porque está hecha con el corazón o con el estómago. Siento que estamos pudiendo comunicarnos con gente que quizás, en un momento dado, no había encontrado en el cine películas a las que agarrarse. Esto es muy importante, encontrar películas a las que aferrarte y decir «esto es un trozo de verdad, hay algo valioso y esto me lo quedo».

Es muy bonito ver cómo utilizas las películas de tus amigas, y no las tuyas, para aportar ejemplos.

Estoy rodeada de mujeres muy talentosas, las seleccionan en multitud de festivales, en *workshops* (talleres) de guion... Me da una alegría tremenda.

¿Nos cuentas cómo trabajáis en los *workshops* de guion?

Son asesorías de guion mientras estás escribiendo un proyecto. Tú aplicas y si tienes la suerte que te seleccionen, te asesoran, repasan tu escritura, te ayudan en el proceso de desarrollo de guiones.



Figura 1. El primer plano del cortometraje *Sara a la fuga* de Belén Funes (2015)

Por ejemplo, TorinoFilmLab (TFL) o el Laboratorio de Guiones del Mediterráneo son iniciativas europeas, aplicas con lo que estés trabajando en ese momento —un tratamiento, una sinopsis, lo que sea—. Envías tus trabajos anteriores y, si tienes la suerte de que te seleccionen, es un lugar muy bonito para seguir hablando de tu película y seguir escribiéndola.

¿Y creáis juntas? ¿Hay una red de diálogo entre vuestros proyectos?

Sí. Nos enviamos los guiones. Cuando alguna de nosotras está haciendo un *casting* para una película, nosotras hablamos de qué nos inspira cada actor o actriz, qué le puede aportar a cada personaje, hablamos de sueldos, que es muy importante. Hay una red. Es muy bonito porque antes no existía. Cuando conocí a Josefina Molina —*Melodrama infernal* (1969), *Vera, un cuento cruel* (1973), *Esquilache* (1989)— en la Semana Internacional de Cine de Valladolid (SEMINCI) hace unos años, me dijo: «**Me dais una envidia al veros aquí juntas, con vuestra red. Ojalá la hubiésemos tenido nosotras**». Ella o Cecilia Bartolomé —*Margarita y el lobo* (1969), *Vámonos, Bárbara* (1978), *Lejos de África* (1996)—, que fueron pioneras, estaban muy solas.



Figura 2. Trenzas para disimular las heridas en *Sara a la fuga* y en *La hija de un ladrón*

¿Mantenéis relación con otras comunidades del Estado? ¿Hay como una cierta conexión a nivel europeo?

Yo siento que tengo una relación muy intensa con las cineastas catalanas porque las veo, porque las tengo cerca. Pero hay algo que me ha sucedido haciendo estos talleres de guion: por ejemplo, conoces a una cineasta italiana que está intentando sacar su película adelante, te facilita su guion, lo discutís y cada vez la red se hace más grande. Tengo contacto con cineastas gallegas, que sobre todo hacen cine documental. Pero es que en Cataluña

somos muchas, yo no sé que ha pasado. Vi *Destello Bravío* (2021) de Ainhoa Rodríguez y me pareció una película que se sale del mapa. Ella es una cineasta con raíces extremeñas que consigue hacer una gran película. Ha tenido grandes críticas y yo tengo muchas ganas de aprender de ella.

La cabellera parece un motivo visual que no apunta directamente a la significación y que está ahí, funcionando de forma sutil. El peinado está en *El espíritu de la colmena* (Victor Erice, 1973), en *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1976). Está en *La innocència* (Lucía Alemany, 2019), en *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020). La trenza está en tu cine (Figura 2).

Es cierto que hay algo en peinarte, en hacerte una trenza, que a mí me lleva inevitablemente a sentir que es un personaje que está intentando aparentar una mejoría más allá de lo mal que está. La trenza conlleva una capacidad de querer aparentar, de decirle a la gente que está todo tan bien que ha tenido tiempo de hacerse una trenza porque es completamente normal y su vida funciona. El tratamiento del cabello en *La hija de un ladrón* es fundamental. ¡Le quemamos el pelo a Greta [Fernández]! Además del uso estético, la decoloración fue una herramienta muy potente para que Greta se alejara de Greta Fernández, para que también nosotros tuviéramos muy claro que no estábamos rodando a Greta. Porque ella no tiene nada que ver con Sara: ambas han vivido vidas completamente distintas. Seguramente a ella también le vino bien este rubio, para verse distinta, *otra* (Figura 3). Pero es cierto que, como personaje, el pelo era la forma que Sara tenía de decirle al mundo «aquí estoy y estoy bien, todo funciona y todo funcionará». Esa trenza es una lucha por la normalidad.

Se trenza el pelo cuando va a encontrarse con su padre.

Claro, para mostrarle lo bien que está, lo bien que va todo. Por ejemplo, cuando va a buscar a Dani a la estación de autobuses se hace un recogido con

unas horquillas y se pinta la línea de los ojos (Figura 4). Porque no deja de ser una niña de veintidós años. Lo tenía todo el rato en la cabeza: era una niña de veintidós años. Una niña con un hijo.

Hablas de deseos de normalidad. ¿Es clave eso para tus personajes?

Para mí es muy importante porque a veces veo películas en las que los personajes tienen anhelos que no soy capaz de entender y eso me desconecta un poco de la historia. Tienen deseos que no soy capaz de comprender. Cuando yo me planteé escribir la película era muy importante entender todo lo que le sucedía a Sara de una forma muy profunda. Quería saber exactamente qué era lo que le estaba pasando. Al final descubrimos que lo que quería el personaje era una vida normal, ser una mujer con un trabajo, con una casa, con una familia. Lo que ella estaba pidiendo, su reclamo, era la clase media, pero esa clase media se ha convertido en un lugar muy difícil de entrar. Su deseo era ser una persona normal. Hay muchos guiños, pero para mí hay una película que es muy importante y es *Rosetta* de los hermanos Dardenne (1999). *Rosetta* está tumbada en la cama, después de haber cenado con un amigo y se repite constantemente «mi nombre es Rosetta, tengo un amigo, soy una persona normal» (Figura 5). Me parecía que eran

Figura 4. Recogido para esperar a Dani en *La hija de un ladrón*



Figura 3. La decoloración construyó distancias entre Sara y Greta Fernández

personajes muy tiernos que quieren algo tan fácil pero que a la vez es tan difícil.

¿Cómo afrontas el rodaje?

Nosotros cuando escribimos un guion, intentamos probarlo en la realidad, antes del rodaje. Si hay una niña que tiene que trabajar limpiando *parkings*, antes de rodar sabemos quién limpia los *parkings*. De hecho, las mujeres que aparecen en las primeras secuencias de *La hija de un ladrón* son limpiadoras (Figura 6). Lo que intentamos es inventarnos una ficción y camuflarla en lo real. Nosotras contactamos con las limpiadoras, las localizamos, les contamos qué queremos hacer y ellas deciden si quieren formar parte de la película o no. Y camuflamos dentro de ese grupo de limpiadoras a los actores. Jugamos al disfraz. Evidentemente, cuando la película



Figura 5: Deseos de normalidad. En *Rosetta* (Jean-Pierre Dardenne y Luc Dardenne, 1999) se dice: «Te llamas Rossetta. Me llamo Rossetta. Has encontrado un trabajo. He encontrado un trabajo. Has encontrado un amigo. He encontrado un amigo. Llevas una vida normal. Llevo una vida normal. No te caerás al hoyo. No me caeré al hoyo. Buenas noches. Buenas noches». En el final de *La hija de un ladrón* la jueza pregunta a Sara: «¿Cómo es su hermano?». Con lágrimas en los ojos ella responde: «Pues es una persona normal, como yo»

se ve en España se ve a Greta Fernández y sabes que es actriz, pero es fascinante ver lo que sucedía en el extranjero porque no la conocen tanto. En un coloquio alguien me preguntó cómo habíamos localizado a esa limpiadora. Yo pensé: «¡Pues algo habremos hecho bien!».

Volviendo a la pregunta, lo que hacemos diariamente en rodaje, dependiendo de lo que vayamos a rodar, tenemos una idea de planificación, una idea de cámara que debatimos previamente con la directora de fotografía. Había una secuencia en concreto en la que alguien entraba en un piso. La idea de esta secuencia es que alguien invade el espacio. Nosotros colocamos a los actores, les pedimos que se desplacen por el espacio y a partir de ahí trabajamos las posiciones de cámara. Yo no trabajo con una planificación demasiado rígida, sobre todo porque en *La hija de un ladrón* más de la mitad del elenco no son actores profesionales. Me parecía ridículo decirles «**esta es tu marca de foco y aquí te tienes que parar porque yo tengo esta planificación rígida**». Lo que sí que intentamos es jugar al des-

piste. De esa plastilina salen las secuencias. Intento no ir con una idea muy cerrada, sino con la idea de la secuencia e intento colocar la cámara donde creo que funciona mejor.

¿Y cómo planteas la dirección de actores?

Eduard [Fernández] siempre me decía «tú no quieres que parezcamos actores, ¿verdad?». Eso es lo que yo quería. Y cuando la exhibíamos fuera de España era muy divertido porque decían que se parecían los protagonistas. Les contába-

Figura 6. Gran parte del elenco de *La hija de un ladrón* son actores no profesionales



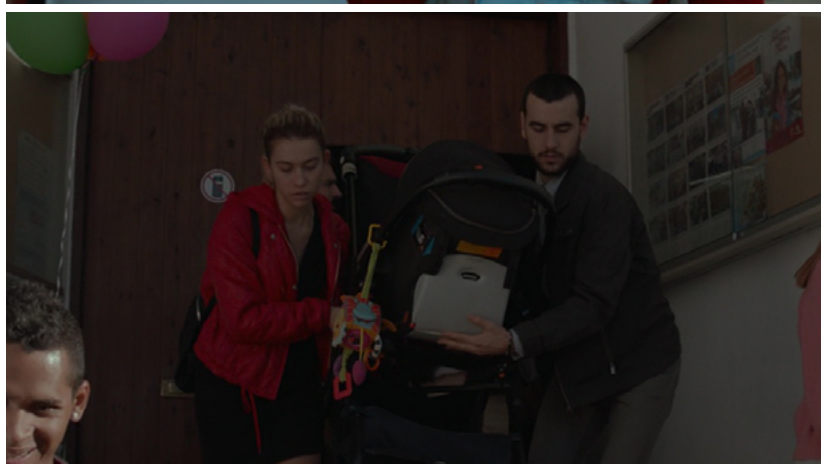


Figura 7. *La hija de un ladrón*

mos que Eduard y Greta son padre e hija y se sorprendían. Es muy distinto ver la película sin saber quienes son ellos dos. Greta a mí me salvó la vida. Es una actriz tan increíble que pudo coger este personaje que no se parece en nada a ella y transformarlo en algo que se siente.

Sara (Greta Fernández) siempre va cargada, que cada paso parece muy pesado para ella.

En la preproducción de las películas siempre hay un momento en el que parece que las películas nunca se harán porque todo son problemas. Llegamos a plantearnos qué pasaría si no llevara a un bebé, porque tener un bebé en rodaje es un lío. Yo estaba tan agobiada que me planteé si la historia sería la misma si le quitaba al bebé, pero descubrí que no. Un plano de una mujer cargando a un hijo, bolsas y un carrito (Figura 7) no era lo mismo que una mujer sin cargar nada.

Y hay muchos trayectos en *La hija de un ladrón*.

Sí, es cierto. Y mucha gente de Barcelona me pregunta dónde la he rodado, ¡y la hemos rodado en la misma Barcelona! Esto nos hace reflexionar sobre cómo de desconocidas son las ciudades para los mismos que las habitamos.

¿Qué te molesta cuando se habla del cine de mujeres? ¿Qué detestas que te pregunten en las entrevistas? O, ¿qué le pedirías a la crítica?

A mí me encantaría que los críticos dejaran de preguntarme qué significa ser mujer y me preguntaran por mi película. Es mi guerra personal. Con la mejor de las intenciones a veces corremos el riesgo de estar hablando constantemente de que mi mayor logro es ser mujer cuando

es algo que ni siquiera tiene que ver conmigo. Me gustaría tener la oportunidad de responder a preguntas como las que me habéis hecho: cómo trabajo en set de rodaje, por ejemplo. Yo quiero hablar de esto porque mis compañeros hablan de cómo hacen sus películas, pero yo solo hablo de qué significa ser

mujer. Y es una pregunta que nace siempre desde una buena intención. Nosotras tenemos opiniones distintas. Por ejemplo, Clara Roquet decía en una entrevista que no se iba a cansar de hablar de lo que significa ser mujer hasta que esté normalizado. Y también tiene razón. Si es algo que tenemos que normalizar, pues vamos a hablarlo, vamos a decirlo, que esté presente en los medios. Pero yo echo de menos que podamos hablar de la aproximación formal de la película, entre otras cosas.

¿Qué límite encuentras en tu cine? ¿Qué se te resiste?

Me cuesta mucho salir de la zona de confort que conozco. Se me resiste el hecho de poder escribir una película totalmente distinta a todo lo que he hecho por el simple hecho de que me apetezca. Me genera dudas, le doy vueltas, qué hago yo contando esto, qué tengo yo que aportar en una película así. Por eso no le doy tanta importancia a la versatilidad. He descubierto que la mayoría de autores que a mí me gustan han hecho todo el tiempo la misma película. Éric Rohmer hizo la misma película trece veces y me parecen apasionantes todas. Hay días que pienso que ojalá fuera más atrevida.

Algunos directores —Guillermo del Toro, por ejemplo— dicen que, en realidad, siempre están haciendo la misma película, como si estuvieran bordeando algo que se le resiste.

Es muy posible que un autor sea esa persona que bordea constantemente la misma idea. He dicho Rohmer porque es muy obvio, pero por ejemplo Cassavetes, los Dardenne, Ken Loach tienen obsesiones y son comunes en sus obras. Incluso en el cine de Andrea Arnold hay un mapa de lugares muy cercanos. Es algo que me obsesiona cada vez que escribo una película nueva: creo que va a funcionar muy bien y solo pienso en no asustarme el día de rodaje, que vaya al set y piense que va a salir bien. Y si sale mal da igual porque yo lo habré hecho.

¿Qué le dirías a un estudiante que quiere dedicarse a hacer cine?

Cualquiera que esté en primero de carrera, o en segundo... que quiera hacer una película le diría que estoy deseando verla, estoy deseando ver qué tiene que contar, porque va a ser fantástico, seguro. Que intente aprender con humildad. Se aprende a hacer cine no solamente dirigiendo, hay muchas formas de aproximarse que yo creo que son también muy bonitas como, por ejemplo, haber estado o trabajado en las películas de otros compañeros y compañeras para aprender cosas que tú quieres repetir o que jamás harías. Que se cree un equipo de trabajo y que sirva para aprender todos juntos. Y, muy importante, que se alegren de los éxitos de sus amigos. No son nuestros enemigos, son nuestros amigos y nos tenemos que alegrar de las cosas buenas que les pasan. El cine es una industria muy competitiva y nos han metido en la cabeza que tenemos que competir unos contra otros y, en el fondo, hay espacio para todos. ■

NOTAS

- * El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación *Voces femeninas emergentes en el cine español del siglo XXI: Escrituras de la intimidad* [VOZ-ES-FEMME] (código UJI-A2021-12) bajo la dirección de Shaila García Catalán, financiado por la Universitat Jaume I, a través de la convocatoria competitiva de proyectos de investigación de la UJI, para el periodo 2022-2024. La transcripción de la entrevista ha sido realizada por Jordi Montañana Velilla, doctorando y técnico audiovisual del LabCom UJI.

REFERENCIAS

- Vilaró, A. (2021). ¿Una 'nova Escola de Barcelona'? Diálogos estéticos y narrativos en el cine realizado por mujeres en Cataluña. *Secuencias*, 53, 98-113.

«OS ESTAMOS SALUDANDO». DIÁLOGO CON BELÉN FUNES

Resumen

Entrevista a Belén Funes, cineasta. Con su primer largometraje, *La hija de un ladrón* (2019), ganó el Goya a Mejor Dirección Novel.

Palabras clave

Cineasta; Directora; Escuela de Barcelona; Dirección novel.

Autores

Shaïla García Catalán (Castellón, 1983) es profesora titular en la Universitat Jaume I y socia de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis (Valencia). En su labor docente y en su trayectoria investigadora se dedica a interrogar la subjetividad en relación a la cultura audiovisual y la escritura narrativa. Es autora del libro *La luz lo ha revelado: 50 películas siniestras* (UOC) y actualmente está dirigiendo el proyecto de investigación *Voces femeninas emergentes en el cine español del siglo XXI: escrituras de la intimidad* [VOZ-ES-FEMME] financiado por la UJI. Contacto: scatalan@uji.es.

Aarón Rodríguez Serrano (Madrid, 1983) es profesor titular en la Universitat Jaume I. Es crítico en *El antepenúltimo mohicano*, *Cine Divergente* y otras cabeceras digitales. Entre sus últimos libros, destacan, *Nanni Moretti* (Cátedra, 2018) y *Nunca le oímos llorar: Apuntes sobre Joker* (Shangrila, 2020). Contacto: serranoa@uji.es

Referencia de este artículo

García Catalán S., Rodríguez Serrano, A. (2022). «Os estamos saludando». Diálogo con Belén Funes. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 131-140.

“WE ARE PAYING TRIBUTE TO YOU”. DIALOGUE WITH BELÉN FUNES

Abstract

Interview with Belén Funes, filmmaker. Her first feature film, *A Thief's Daughter* (La hija de un ladrón, 2019), won the Goya Award for Best New Director.

Key words

Filmmaker; Female director; Barcelona School; New director.

Authors

Shaïla García Catalán is a lecturer at Universitat Jaume I and a member of the Lacanian School of Psychoanalysis in Valencia. In her teaching and research work, she explores subjectivity in relation to audiovisual culture and narrative writing. She is the author of the book *La luz lo ha revelado: 50 películas siniestras* (UOC) and is currently directing the research project *Voces femeninas emergentes en el cine español del siglo XXI: escrituras de la intimidad* [VOZ-ES-FEMME] funded by UJI. Contact: scatalan@uji.es

Aarón Rodríguez Serrano is a lecturer at Universitat Jaume I. He is a film critic for *El antepenúltimo mohicano*, *Cine Divergente* and other digital publications. His most recent books include *Nanni Moretti* (Cátedra, 2018) and *Nunca le oímos llorar: Apuntes sobre Joker* (Shangrila, 2020). Contact: serranoa@uji.es

Article reference

García Catalán S., Rodríguez Serrano, A. (2022). “We Are Paying Tribute to You”. Dialogue with Belén Funes. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 131-140.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com