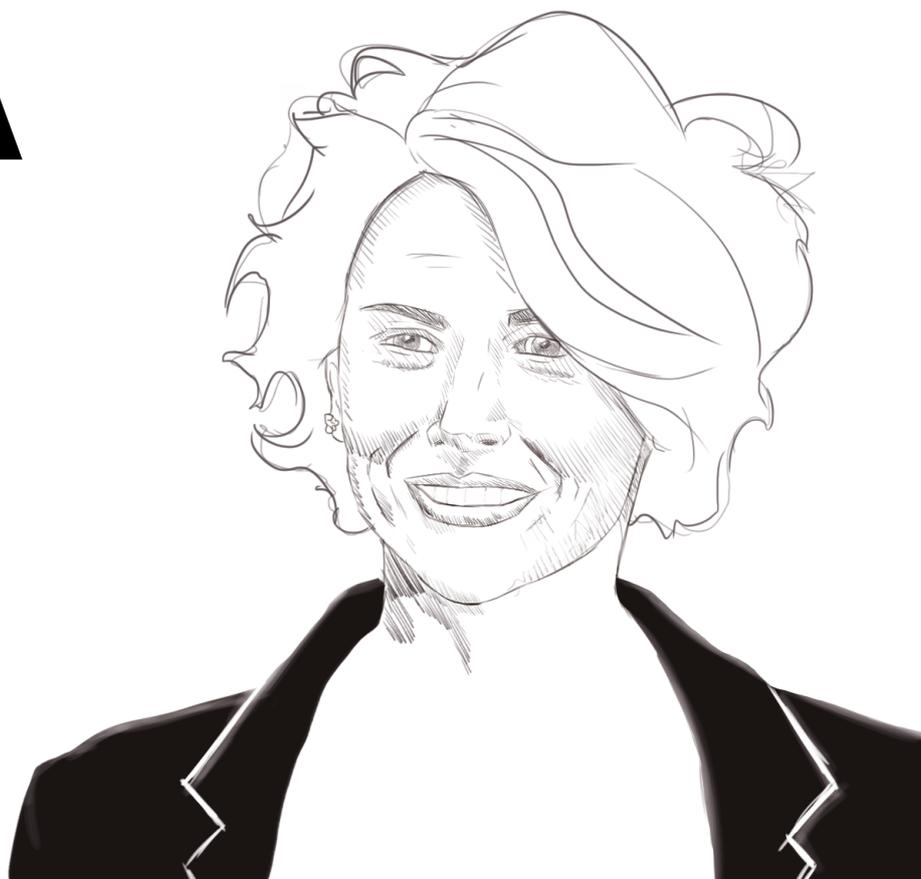


DIÁ LO GO



Cada personaje de un film es fruto de una profunda negociación en la que pueden intervenir diversos miembros del equipo, desde el director de fotografía hasta el responsable de maquillaje, pero donde los ejes fundamentales son el guionista, el director y el intérprete. A pesar de que el resultado final suele ser absolutamente personal e intransferible, convirtiéndose el actor *en* el personaje, el proceso para lograrlo es colectivo y fascinante, fruto de pactos y tensiones, de consensos y conflictos, lo que permite concebirlo como producto de una autoría compartida.

Quién mejor para reflexionar sobre esta cuestión que Icíar Bollaín (Madrid, 1967), cuya trayectoria le ha permitido abordar el trabajo actoral desde todas sus vertientes y en sus diversas concepciones. Como actriz, comenzó su andadura, siendo todavía una adolescente, a las órdenes de Víctor Erice. Ya en su etapa adulta, y más consciente de su oficio, ha trabajado con otros reconocidos autores, representantes de modelos cinematográficos antagónicos, desde el clasicismo al servicio de la puesta en escena de

Filmar / ser filmada El trabajo actoral según **ICÍAR BOLLAÍN** cineasta y actriz

*«Los actores son grandes guionistas
porque se inventan cosas que el guionista
tendría que haber escrito»*

José Luis Borau al simbolismo abstracto de Pablo Llorca o el cine de ascendencia *rohmeriana* de Felipe Vega, pasando por la centralidad y organicidad actoral de Ken Loach. Experiencias interpretativas muy dispares entre sí, todas ellas determinantes en su aprendizaje como cineasta.

Y es que, a pesar de su rico recorrido como actriz, Icíar Bollaín ha obtenido reconocimiento principalmente por sus trabajos como directora. Desde los pequeños proyectos intimistas de sus comienzos —*Hola, ¿estás sola?* (1995), *Flores de otro mundo* (1999)— hasta las grandes coproducciones internacionales —*También la lluvia* (2010)—, sus obras destacan por la brillantez de sus interpretaciones. Su complicidad con Luis Tosar, que ha protagonizado tres de sus filmes (además de haber sido compañeros de reparto en otras tantas ocasiones), ha dado lugar a verdaderos tesoros interpretativos, como *Te doy mis ojos* (2003).

Profunda conocedora, pues, de la cuestión actoral, a la que otorga un peso considerable en sus películas como cineasta y de la que tiene un ecléctico bagaje como intérprete,

Icíar Bollaín reúne una diversidad de prácticas y saberes que la hacen idónea para explorar los temas que vertebran esta entrevista, partiendo de las relaciones entre forma fílmica y concepción del trabajo interpretativo, piedra angular de la cuestión. Su perfil como guionista, directora y actriz resulta esencial a la hora de abordar el trasvase del personaje escrito al film, su encarnación por parte de un actor mediante el proceso de *casting* y la problemática que ello conlleva. También para tratar, desde ambas perspectivas, el trabajo conjunto entre cineastas e intérpretes en la definición del estilo interpretativo, la construcción de los personajes durante los ensayos o el rodaje y cómo dicha construcción puede sostener la narrativa fílmica. Y, gracias a su último proyecto, *En tierra extraña* (2014), para poder reflexionar sobre estas cuestiones, además, en relación al cine documental.

La carrera de Icíar Bollaín representa, por todos estos motivos, un punto de partida privilegiado desde el que examinar el trabajo actoral en el cine. Con ese fin, le pedimos que compartiera con nosotros su visión y su experiencia. ■

TRABAJO ACTORAL Y FORMA FÍLMICA

Como cineasta, has trabajado con actores y actrices profesionales, muy técnicos, y también con otros intérpretes amateurs. Tú misma empezaste tu carrera como actriz muy joven y sin formación previa, a las órdenes de Víctor Erice, Felipe Vega o Manuel Gutiérrez Aragón. Ya en estas primeras interpretaciones, tu trabajo no tenía solamente una gran frescura y espontaneidad, sino también bastante complejidad y riqueza de matices, lo que podría dar la razón, en cierto modo, a las teorías de algunos cineastas como Hitchcock, von Sternberg o Bresson, que consideraban a los intérpretes como meras marionetas en sus manos. ¿Podrías comentar tu posición al respecto, desde tu doble experiencia como cineasta y actriz?

Yo creo que hay dos maneras de trabajar con los actores. Hay directores que construyen los personajes a partir de su imagen y de lo que les rodea. He trabajado con un director así, que es José Luis Borau, que tenía la imagen de la película en la cabeza, plano a plano. A Borau le imitaba, porque él hacía todos los personajes de su película... hasta los perros. Entonces, le miraba y pensaba: «ah, lo que quiere es esa imagen», y tenía que buscarme la vida para darle eso con verdad. Pero él buscaba una expresión visual más que una emoción. Con la puesta en escena, con la luz, con el decorado, con la posición de la cámara, con la forma del montaje de los planos, Borau estaba narrando y dándole vida a esa interpretación, y tú, como actriz, te ajustabas.

Luego, hay otro tipo de director que trabaja más con los actores, que se apoya más en los personajes y en lo que comunican ellos por sí mismos. De la gente con la que yo he trabajado, en el extremo opuesto a Borau estaría Ken Loach, que haría lo contrario: dejar al actor en un contexto tan natural y real como pueda, para que su trabajo sea lo menos afectado e *interpretado* posible, más cercano a vivirlo de verdad.

En este otro tipo de trabajo, tienes también las dos opciones: trabajar con actores profesionales o no profesionales. En mi experiencia, cuando busco actores *amateurs* es porque un profesional no va a dar con verdad las características del personaje. Por ejemplo, ahora estoy buscando a un hombre muy mayor de campo. La gente de campo tiene unas manos, un cuerpo, una piel curtida... que no tienen los actores en general, porque no trabajan al sol, sencillamente. Me pasó también en Bolivia, donde hay una industria muy pequeñita y muy poco mundo actoral: buscábamos al personaje indígena de *También la lluvia* (Icíar Bollaín, 2010) y ese perfil no estaba disponible entre los profesionales. Entonces, cuando buscas ese perfil en la calle, lo que no puedes pedirle a un actor que no ha hecho nunca un papel es que interprete algo muy diferente de cómo es él mismo. Lo que vas a tener, a cambio, es una

verdad aplastante, porque está actuando desde sí; pero tienes que encontrar a alguien muy parecido al personaje que estás buscando, porque no va a tener recursos para hacer otra cosa. En *El Sur*, seguramente, yo era muy parecida al personaje de Estrella que buscaba Erice, una niña introvertida, callada... Pero, en el momento en que seguí actuando y me pidieron hacer cosas diferentes, me las vi y me las deseé. Recuerdo que una vez hice de anabaptista del siglo xv en una serie con José María Forqué [*Miguel Servet. La sangre y la ceniza* (TVE: 1988)] donde tenía, además de unos ropajes, un texto no moderno... y empecé a ir a clases de interpretación, porque no sabía estudiar, no sabía hacer un trabajo de mesa, no sabía construir un personaje. Creo que los grandes actores son los que mezclan las dos cosas, mantienen su frescura, mantienen el contacto consigo mismos, y, a la vez, tienen recursos.

Mi cine se apoya mucho en los personajes de la película, son ellos los que cuentan de alguna manera la historia. Pero he trabajado como actriz en los dos tipos de cine, he visto cómo trabajaba Borau, que quizá es más artificial, y me parece interesantísimo y muy válido también. Borau, por ejemplo, no hace nada para que el ambiente sea favorable a tu interpretación: decidió rodar toda la película *Leo* (2000) con una lente de 40 mm, y eso obligaba a elevar todos los muebles para que entraran en el cuadro... andabas por un decorado surreal. Es lo opuesto a lo que haría Loach, que esconde al equipo, te deja casi que te olvides de que estás rodando. Pero creo que los dos, cada uno por su camino, comunican mucha emoción.

Los métodos de rodaje de Borau, en efecto, estaban más al servicio de la precisión del encuadre que de facilitar la tarea a los actores. Para Borau, la misma posición y tamaño de los actores en la imagen, la duración de cada plano... todo ello transmitía sentido y afectaba al espectador, y era necesario controlar estos elementos para que jugaran a favor de la historia y no en su contra. ¿Consideras un mal menor perder este control tan milimétrico sobre la imagen si, a cambio, consigues una mayor autenticidad de los intérpretes?

Depende de lo que estés contando y de cómo lo quieras contar. Lo que decís de Borau es verdad: era muy diferente de la manera en que luego yo he trabajado, pero era fascinante, porque los colores que elegía contaban, o la disposición de los objetos... que es una cosa, además, del cine clásico. Hay elementos, o rayas, que están indicando violencia, o que el personaje está atrapado. Hay todo un lenguaje visual escondido o sugerido, que narra también. Y lo tengo presente cuando ruedo, pero sobre todo he aprendido a tenerlo presente de gente como Borau y de buenos directores de fotografía que te dicen: «mira, en lugar de contra una pared, que no te dice nada, esto mismo lo pones aquí y estás contando mucho más». Y ahora que he hecho un documental, más aún:



Icíar Bollaín y José Luis Borau en el rodaje de *Leo* (José Luis Borau, 2000)

todo lo que no puedes contar con la ficción tienes que hacerlo con imágenes, con metáforas visuales. Siempre le he dado mucha más importancia a la palabra, a la interpretación, a la emoción y, en realidad, puedes estar construyendo tu historia también por otro lado. Y no lo desestimo en absoluto, mientras seas consciente de cuáles son tus elementos y los juegues bien. Porque, si quieres una interpretación muy auténtica, emotiva y fresca, no puedes supeditarla a la luz: vas a hacer sufrir al actor y no vas a tener la emoción. Claro que al final se tienen que ver las cosas pero, si quieres que un actor esté al cien por cien, tienes que ayudarlo un poco; él va a poner mucho de su parte, pero tienes que crear las condiciones. Y si crees que lo vas a contar mejor con la luz, pues apuesta por ello. Puedes mezclar los dos lenguajes, pero seguramente uno estorbará al otro. Yo, a veces, intento llegar a acuerdos: lo ideal es que todo sea expresivo, el actor, el decorado, la luz... que todo exprese. En *Mataharis* (Icíar Bollaín, 2007) tenía muchas discusiones sobre esto con Kiko de la Rica, porque yo quería, en ese caso más que nunca, seguir a los actores sin ensayos y con una cámara muy libre. Y me encontré con escenas en las que faltaba luz, porque yo no había dejado las condiciones. Es siempre un tira y afloja. Eso, en otras cinematografías, lo suplen con tiempo y con dinero y, si no sale a la primera, pues sale a la quinta. Pero ese no es nuestro caso, nosotros no nos lo podemos permitir.

Luis Tosar, que participó en el rodaje de *Leo*, y comentaba también la incomodidad de todo ese artificio, se sorprendió al encontrar mucha más naturalidad de la que esperaba en su interpretación al ver la película terminada. Se planteaba, a raíz de ello, si no tendría un poco idealizados ciertos métodos actorales; si ciertas ideas, como la del trabajo orgánico, quizás no eran tan importantes cuando, al final, lo que queda en pantalla funciona perfectamente. ¿Crees que existe cierta idealización de estos métodos actorales basados en la organicidad, en

la importancia de sentir como actor lo mismo que siente el personaje?

Creo que no hay que ser fanático de nada y que sí puede haber cierta idealización. La sorpresa que nos llevamos con *Leo* fue enorme. Durante el rodaje, los actores nos reíamos porque Borau, como decía antes, se empeñaba en meter todo en una lente de 40 mm. Eso implicaba, por ejemplo, que muchas veces estuviéramos nariz con nariz, a menos de un palmo, una distancia que no es la natural para hablar uno con otro, porque tú solamente te acercas tanto a alguien cuando le quieres intimidar o besar. Entonces le decíamos: «Borau, esto es ridículo». Y él, que tenía mucho carácter, gritaba: «¡que no es ridículo!, ¡que está muy bien!». Y, efectivamente, luego lo ves y te tienes que quitar el sombrero: funciona, tiene tensión, y no es ridículo, como tú lo sentías al rodarlo. Así que, sí, claro que se mitifica la organicidad.

**Yo no improviso,
lo que hago a menudo es
dejar que las escenas sigan,
ver qué pasa cuando a los
actores se les acaba el texto.
Y a veces ahí surgen cosas
que se pueden incorporar**

También se exagera la cuestión de la improvisación. Yo no improviso, lo que hago a menudo es dejar que las escenas sigan, ver qué pasa cuando a los actores se les acaba el texto. Y entonces, un actor, si es un buen actor, sigue, porque está en situación. Y a veces ahí surgen cosas que se pueden incorporar. Esa es una manera de trabajar.

Y, por otra parte, pensaba que rodar directamente sin ensayar ayuda a los actores, porque así se sienten más libres, pero en *Mataharis*, por ejemplo, los actores me decían: «por Dios, vamos a ensayar, porque no sé dónde voy». Y tenían razón, porque un set es un sitio antinatural, un set no es una casa, no están colocadas las cosas... No podemos jugar a la naturalidad en un espacio antinatural. Por eso a los actores también nos viene muy bien ensayar, coger naturalidad moviéndonos por el espacio en un ensayo para estar más sueltos en el momento de decir el texto. En definitiva, yo creo que lo que no hay que ser es rígido, lo ideal es incorporar diferentes maneras y técnicas.

El análisis de un film se realiza cuando ya está acabado y es imposible saber si la interpretación se ajustó al resto de elementos de la puesta en escena o viceversa. Por

ejemplo, en *Te doy mis ojos* (Iciar Bollaín, 2003), hay una relación muy clara entre el uso de los primeros planos y la contención interpretativa de Luis Tosar, frente al empleo de planos cada vez más abiertos cuando él utiliza una gestualidad más agitada que acaba desembocando en un estallido de violencia. Para el análisis fílmico, es fácil reconocer estos patrones, pero lo que es difícil es reconstruir la lógica de las decisiones que hay detrás: ¿se usó un primer plano para captar una gestualidad contenida de Tosar, o el actor interpreta de manera contenida porque sabe que le vas a filmar en primer plano?

Son las dos cosas. En el caso de Tosar, que tiene una muy buena formación teatral y cinematográfica, él sabe que un primer plano es una cuestión de matiz, sobre todo de sentir de verdad lo que estás interpretando, porque la cámara es como una lupa gorda que te ponen delante y, como mientas emocionalmente, se va a ver. No tienes que hacer grandes cosas, tienes que darle verdad a tu mirada, porque un primer plano es sobre todo mirada y eso Luis lo sabe. Así que, normalmente, un actor tan formidable como Luis sabrá dar la medida cuando está haciendo un primer plano.

Y, por mi parte, yo elijo cómo cuento cada escena. Ahí sí hago igual que Borau: me dibujo mi cómic, llevo mis deberes hechos y luego los comparto con el director de fotografía. Esos deberes consisten en, por lo menos, llegar con una propuesta al rodaje, porque, como me dijo Chus Gutiérrez, pensar con cuarenta personas esperando es mucho peor que hacerlo en casa. Así que intento visualizar previamente la puesta en escena, cómo lo voy a contar, con qué tipo de plano lo puedo expresar mejor. Por ejemplo, después de ver *Mataharis*, Borau me dijo que abusaba del plano corto, que es muy dramático y hay que usarlo como un signo de puntuación porque, si lo usas todo el rato, pierde el dramatismo. *Mataharis* estaba rodada sobre todo en plano medio; hay poco valor de plano en la película. En el lenguaje clásico, el plano corto tiene un valor; el plano medio, otro; y el plano largo, otro. Ese tipo de cosas sí que las pienso a priori y luego las comparto con el director de fotografía, por si hay mejores maneras de contarlo que las que se me han ocurrido. Siempre es distinto cuando ya estás en el decorado, con la luz y con los actores, surgen cosas nuevas. Y luego es en el montaje donde, otra vez, llevas a cabo tu escritura cinematográfica y eliges en qué momento va a ser plano corto, en qué momento vas al *off* y al *on*, qué frases ves en boca y qué frases no ves... Estás todo el tiempo buscando qué expresa mejor lo que quieres contar, pero llevas una idea previa.

El cineasta tiene una idea previa pero el actor, normalmente, también habrá preparado el personaje antes de llegar al rodaje: es posible que se haya planteado cómo afrontaría una escena y que esa idea se le desmonte. Se

puede encontrar, por ejemplo, con que una escena en la que planeaba introducir determinada gestualidad corporal se vaya a filmar en primer plano y tenga que descartar su propuesta inicial...

Sí, claro, y al revés. A mí me ha pasado como actriz y recuerdo que me frustró mucho. En *Nos miran* (Norberto López Amado, 2002), mi personaje era bonito, pero no tenía mucha chicha, estaba de apoyo a Carmelo Gómez. La escena con más miga que yo tenía era una muy dramática en la que iba, llorando, muy angustiada, a pedirle ayuda a un policía —que era Karra Elejalde— porque mi marido se estaba volviendo loco. Y cuando llegué allí, el director había montado un *travelling* de kilómetros, éramos un par de hormigas al final del plano, la cámara pasaba por nosotros y seguía. Yo me quedé... Soy muy disciplinada y no me impongo jamás como directora cuando trabajo como actriz, porque me sé poner en el lugar del director, pero por primera y única vez en mi vida le dije: «¡tronco!, ¿de verdad lo vas a hacer así?». Él me dijo que sí y yo le contesté: «mira, no puedo hacer nada, eres el director; entiendo que un *travelling* sobre todo un hangar de hospital lleno de tarados es un plano visualmente muy chulo, pero ¿de qué estás hablando en esta escena?». Cuando me explicó que lo que quería contar era la locura del personaje de Carmelo, yo le dije que me parecía muy bien pero que, en ese caso, no me necesitaba. Sin embargo, lo hice. Y lloré a moco tendido. Pero está en *off*. Así que tú te lo preparas en casa, pero luego el director hace lo que le parece, lógicamente.

DEL GUION AL CASTING: AJUSTES Y DESAJUSTES

El *casting* se suele entender como la búsqueda del actor o actriz ideal para el papel, tal cual estaba escrito, pero, en ocasiones, lo que estaba escrito se desecha por completo ante la oportunidad de incluir a un intérprete. ¿Puede una elección de *casting* motivar la reescritura de todo un personaje o incluso la modificación de la trama y el sentido global de aquello que se pretendía contar inicialmente?

Creo que, si cambias tanto, al final haces otra película y no te conviene, porque te metes en un jardín en el cual desmontas tu guion. El proceso del *casting* se hace muy cercano al rodaje; de hecho, es parte de la preparación. Si desmontas tu guion poco antes de rodar, te quedas sin estructura: por ello, no creo que sea buena idea cambiarlo todo. Pero en el *casting* sí se pueden hacer cambios muy interesantes, depende de la flexibilidad del director y del guionista. Yo lo he hecho varias veces, pero siempre manteniendo el espíritu de lo que se estaba contando. Por ejemplo, en *También la lluvia*, hicimos dos cambios



Juan Carlos Aduviri en *También la lluvia* (Iciar Bollaín, 2011) / Cortesía de Morena Films

potentes de *casting*. Uno fue el del personaje de Colón, que interpreta Karra Elejalde. Sobre el papel, ese personaje era más mayor, tenía sesenta años. Buscamos actores de esa edad pero no acabó de convencernos ninguno. Y, de repente, me propusieron a Karra, que hizo una prueba espectacular. Yo me quedé con la boca abierta, porque el personaje le sentaba como un guante. Y entonces te planteas: «¿es tan importante que el personaje tenga sesenta o tenga cincuenta?». El espíritu es exactamente el mismo e, incluso, si me apuras, más desgarrador, porque un hombre tan cínico, tan de vuelta de todo, con cincuenta es más duro que con sesenta; con lo cual, no vas en contra de lo que estaba escrito, sino que lo refuerzas.

Y el otro gran cambio de *casting* que hubo en *También la lluvia* fue el del personaje del indígena. Al principio estaba escrito como un solo personaje, el del líder, pero luego se convirtió en dos, el líder y su guardaespaldas, que pasó a ser el papel principal. Después de un *casting* muy extenso y muy difícil, en el que no veíamos opciones, apareció Juan Carlos Aduviri, que es muy bajito, y, por tanto, no podía ser guardaespaldas. Y, además, no había actuado nunca, era carpintero. Pero tenía esa dignidad, esa mirada, esa fuerza... Así que te la juegas y le ajustas el personaje. Los dos papeles se convirtieron, de nuevo, en uno. Y, ¿qué ocurrió rodando con él? Que era un hombre al que le costaba hacer discursos largos, así que se los fuimos reduciendo. También descubrimos que tenía unos silencios demoledores, que era más elocuente callado que hablando. ¿Por qué recurrir a la palabra si tienes lo otro? Hay que estar un poco atento a lo que tienes, pero sin renunciar a la esencia del proyecto. Cuando vas eligiendo sin perder el norte, al final, se refuerza lo que estás contando.

Varios cineastas, como Pablo Llorca en *Jardines colgantes* (1993) o Borau en *Leo*, te han escogido para encarnar papeles próximos al tipo de la *femme fatale*. Aunque hay ciertas cualidades de tu imagen (inteligente, fuerte, nada cursi...) que te harían idónea para ese tipo de personajes, tus principales valores como actriz (frescura, espontaneidad, una sonrisa franca...) y tu rechazo a ajustarte a una feminidad estereotipada e hipersexualizada provocan que esos personajes, por el hecho de haberte seleccionado a ti para interpretarlos, resulten en pantalla mucho más luminosos, más nobles, más víctimas que culpables. Por otro lado, en *Mataharis*, asumiste como directora una decisión de *casting* que también podría parecer arriesgada: darle un papel absolutamente cotidiano, muy alejado del *glamour*, a Najwa Nimri, una actriz que sí tiene, tanto por papeles previos como por su imagen mediática, ese halo de mujer fatal, de mujer enigmática. ¿Cómo crees que afectan a una película estos *desajustes* en el *casting*?

En el caso de Borau, es todo culpa de Borau... además Borau es que era así, él lo decía: «yo me lo guiso, yo me lo como y a mí se me indigesta». Y al pobre es que se le indigestaba. He tenido la inmensa suerte de sugerir a unos directores como Felipe Vega, Gutiérrez Aragón o él mismo un tipo de personajes con los que no me identifico mucho pero que me encantan, porque son bonitos, interesantes, oscuros y luminosos al mismo tiempo. No creo que sea algo que yo haya hecho; es algo que los actores sugieren a veces. Estos directores debían tener en mente, supongo, un tipo de mujer que no tiene una belleza convencional y no es limpio ni luminoso del todo. Me imagino que les sugería eso porque yo en aquellos tiempos era muy tímida y callada, con unos *ojotes* que lo miraban todo, y creo que eso les inspiraba.

Y, en cuanto a Najwa Nimri, le pedimos que viniera a las pruebas a cara lavada, porque se trataba de un personaje con dos niños, sin tiempo ni para cortarse las uñas. Y lo que me encontré fue una actriz con muchas ganas de trabajar desde otro lugar que no fuera esa cosa sofisticada que venía haciendo, con un físico que resulta mucho más interesante sin maquillaje, porque expresa mucho más. Una muy buena actriz, interesantísima haga lo que haga, porque no es predecible: Najwa de repente mira, hace un gesto, altera el ritmo al decir una frase... Está constantemente cambiándose el pie y eso es muy enriquecedor. Y todo esto lo intuía en las pruebas, porque las pruebas que yo hago son de trabajo, hacemos la escena varias veces, probamos muchas cosas. Era, prácticamente, una apuesta segura. A los actores normalmente no les gustan las pruebas —aunque creo que cada vez les molestan menos— pero son muy importantes, porque no se está decidiendo si son buenos o malos, sino si pueden dar ese personaje en concreto.

Una de las estrategias básicas del *casting* en cine consiste en conseguir un intérprete que, por su misma presencia física y gestualidad, se acople a la imagen típica del personaje que debe encarnar. En algunas ocasiones, sin embargo, ese ajuste entre intérprete y papel resulta problemático, ya que el personaje da un vuelco de ciento ochenta grados a lo largo de la película, porque evoluciona psicológicamente, o porque finge ser de una manera en un primer momento para revelarse más tarde su verdadera identidad. Esto ocurre en dos de tus películas como actriz, en las que se te asignan una serie de rasgos al principio del film —carácter apocado, puritanismo, mojigatería— que no se ajustan para nada a la imagen que tenemos de Icíar Bollaín, lo que despierta en el público la sospecha de que el personaje está mintiendo (*Subjúdice*, Josep María Forn, 1998) o de que va a transformarse, antes o después, en otro tipo de persona (*Niño nadie*, José Luis Borau, 1996). En ambos casos, se tiende a buscar el ajuste del intérprete con la imagen final del personaje, lo que hace que la película resulte más predecible para el espectador. ¿A qué crees que puede deberse esta tendencia?

Supongo que la tendencia es a hacer el *casting* del personaje que *es*, no del que aparenta ser, y en ese sentido te vuelves predecible, claro. Por otro lado, cuando haces ese *casting*, cuando tienes un personaje contradictorio, que es frágil pero fuerte, oscuro pero claro... te preguntas: «¿qué es más fácil de conseguir, que un actor con luz, con energía y con carisma me interprete a alguien oscuro, o que un actor que parte del tormento tenga la capacidad también de dar esa luminosidad?». Porque vas a tener que elegir un tipo de actor, es muy difícil encontrar esa aguja en el pajar que *sea* el personaje. Tienes que pensar desde dónde es más fácil trabajar. Y ya, a partir de ahí, dependerá de tu pericia y de la del actor esconder esa otra cualidad que luego aparece.

Otra de las convenciones básicas del *casting* consiste en respetar la correspondencia entre la jerarquía de personajes en la película y la jerarquía de los intérpretes en el *star system*. Escoger actores anónimos para papeles protagonistas o asignar personajes secundarios a actores de renombre es una manera de subvertir esta norma. En tu carrera, encontramos ejemplos en los dos sentidos. Como directora, en diversas ocasiones has escogido a actores poco conocidos para papeles protagonistas, como Luis Tosar en *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999) o Laia Marull en *Te doy mis ojos*, donde las secundarias estaban interpretadas por actrices más populares que ella (Candela Peña, Rosa María Sardá, Kiti Mánver). Y, como actriz, has interpretado —por ejemplo, en *La noche del hermano* (Santiago García de Leániz, 2005) o *Rabia* (Sebastián Cordero, 2009)— personajes que sobre el papel eran secundarios, pero que ganan peso por el hecho de estar interpretados por ti. ¿Qué efectos crees que tiene sobre el relato y su recepción por parte del espectador esa manera de subvertir la jerarquía de los personajes en relación a la de los actores?

Yo, personalmente, siempre busco credibilidad, no selecciono a los actores en función de ninguna estética, ni para subvertir ninguna jerarquía. Simplemente, trato de encontrar al que pienso que es el mejor actor para el papel, sea profesional o no. Hay otras guerras por ahí; las cadenas de televisión quieren nombres y el director se ve obligado a veces a introducir, si no al protagonista, por lo menos a un secundario con «mucho nombre». Pero yo nunca me he visto en ese caso.

Sí tengo en cuenta otras cosas. Por ejemplo, creo que el hecho de que Tosar sea desconocido en *Flores de otro mundo* le va bien a la película, porque es muy fresco, porque es muy creíble. Lo que nos costó mucho decidir es quién iba a hacer el personaje que finalmente interpreta Pepe Sancho, porque teníamos un panorama de actores muy empastados en el pueblo —tanto Luis Tosar como Chete Lera se integraban muy bien— y yo me resistía a meter una cara tan conocida como la de Pepe Sancho. Tenía miedo, precisamente, por lo que vosotros estáis comentando, porque podía desequilibrar el *casting* totalmente. Pero, al final, era el mejor actor para el personaje. Lo bordó, era un actor espléndido, y encajó también ahí: es Pepe Sancho, pero de repente no es Pepe Sancho, sino un soltero con su cubana alardeando por el pueblo.

Los *castings* son una búsqueda constante del equilibrio. Ahora estoy en proceso de *casting* y estamos igual: he visto chicas conocidas y desconocidas. ¿Pienso que sería mejor que no fueran tan conocidas? Sí, porque la historia ocurre en un pueblo y pienso que eso le daría una cierta veracidad. Pero luego es un placer ver las películas de Cesc Gay, donde todos los actores son conocidos y en cambio no se pierde frescura.



Marilyn Torres y Pepe Sancho en *Flores de otro mundo* (Iciar Bollaín, 1999) / Cortesía de Santiago García de Leániz

EL RODAJE, LA ACTUACIÓN Y SUS DESVÍOS

En el rodaje comienza la construcción compartida de los personajes por parte de cineasta y actores. En *Hola, ¿estás sola?* (Iciar Bollaín, 1995), una idea clave era subrayar actoralmente el contraste entre el personaje de Candela Peña, más cómico y expresivo, y el carácter un poco más serio y apagado del personaje de Silke. Esta última afirmó que esa no era exactamente la visión que ella tenía de la Niña, pero tuvo que adaptar su interpretación al contraste que tú buscabas. Por otro lado, venías de rodar con Ken Loach y planteaste un rodaje abierto a la improvisación, lo que dio pie a que el personaje de Candela ganase peso. Como resultado, una historia centrada sobre el guion en el personaje de Silke se acabó transformando en la historia de la amistad entre las dos chicas. ¿Hasta qué punto crees que el actor puede contribuir en el rodaje a reescribir el guion? ¿No te preocupa que tu punto de vista autoral se vea alterado por la forma en que cada intérprete afronta su personaje?

Yo —que, además, salvo una vez, siempre he trabajado con guion propio— considero que el guion no es férreo, es un *work in progress*, sigue evolucionando. Cuando escribo, tengo claro qué es lo que quiero contar, pero de una manera muy neutra, intentando dar a los personajes todas las características posibles para que sean ricos, pero sin ponerle cara a nadie. Luego, los actores les dan cuerpo, voz y alma. Escucho siempre en los ensayos las cosas que tienen que decir, lo que pasa es que voy descartando y aceptando. Me parece que en ocasiones hacen propuestas muy acertadas; pero, otras veces, los actores te dan propuestas que te alejan del personaje, que no van a favor de lo que estás queriendo contar.

En el rodaje de *Hola, ¿estás sola?*, Candela y Silke crecieron como amigas y aportaron mucho a los personajes; Candela era tremendamente creativa, aportaba muchas cosas. Le pasó un poco como a Karra con Colón: sus personajes les quedaban como un guante y daba la impresión de que ellos mismos los habían escrito. En realidad, lo que pasa es que hacían tan propios sus diálogos que parecían salidos de ellos.

Siempre sin irme por peteneras, porque puedes no acabar en ningún lado, ruedo con una cierta flexibilidad a la hora de hacer caso a lo que ocurre. Por ejemplo, tú tienes una historia de amor, te equivocas en el *casting* y entre los actores no hay química, pero la historia sigue erre que erre por su camino y a la falta de química le meten violines y luz de atardecer para subrayar lo que los actores no están dando. Pero en *Hola, ¿estás sola?*, una película que podía respirar un poquito más, cuando estaba en montaje y llegué al final que había filmado —diferente al que está montado—, me pareció que era un final feliz en cuanto a la historia de amor del ruso y Silke, pero no dejaba de ser un poco claustrofóbico, porque acababa en una habitación de hospital. Ese final —en el que vuelven en el tren y la Niña encuentra al ruso, que se ha caído del tejado y está en el hospital con la pata tiesa—, una vez rodado y montado, a mí me pareció un poco triste. Y, al mismo tiempo, si tenías un poco de oído con tu propia historia, te dabas cuenta de que la amistad entre el personaje de Silke y el de Candela había crecido. Entonces, dices: «mi película, ¿de qué habla?; los personajes, ¿qué han hecho?». Pues los personajes han creado una química muy bonita entre sí y esto es, creo, de lo que al final habla la película. Y lo descubrí en montaje. Así que quité la escena del ruso con Silke en el hospital y me fui a rodar otro final. Pero lo hice en función de lo que había ocurrido rodando.

Eso me pasó también en la subtrama protagonizada por María Vázquez en *Mataharis*, que era una historia de amor, pero no acabó de haber química entre los personajes. Yo lo veía en las escenas: los actores se llevaban de maravilla, pero no había chispa. Entonces, le di más importancia a la decisión moral que toma el personaje que a la decisión por amor. Y, de alguna manera, si escuchas lo que ocurre y lo incorporas, se refuerza tu historia; porque, en este caso, dignificaba más al personaje que lo hiciera por ética que por amor. Fue una solución menos convencional; la del amor, al fin y al cabo, la hemos visto muchas veces. Pero eso me lo puedo permitir yo, que he escrito el guion, que lo he rodado... Y, además, porque mis películas no son tan cerradas, son historias de personajes, pequeñas, y sin una estructura de guion de *thriller*, de comedia, o de misterio, que es como un reloj, en el que las piezas tienen que encajar. Por eso puedo escuchar lo que ocurre y puedo ser fiel a lo que les pasa a los personajes, dentro de unos márgenes.

Y también depende del director. Borau, que es el ejemplo más extremo, no cambiaba una coma, como mucho quitaba o añadía luego, pero lo tenía todo muy controlado. Yo, en cambio, dejo que los actores —siempre y cuando signifique lo mismo, aproximadamente— digan el texto con sus palabras. Así, el rodaje vuelve a ser un momento en el que encontrar cosas.

Aunque a menudo no se tenga en cuenta en el análisis fílmico, el recurso a unos estilos actorales u otros es clave para adscribir una película a un género cinematográfico. Las películas que interpretaste para tu tío, Juan Sebastián Bollaín, tenían mucho humor y podríamos considerarlas comedias. Sin embargo, en el estilo interpretativo, huían de la gestualidad paródica, del movimiento coreográfico de los cuerpos u otros rasgos propios de la tradición actoral de la comedia, que sí podríamos observar más claramente en otra de tus películas, *Un paraguas para tres* (1992), de Felipe Vega. ¿Viene el estilo actoral definido ya desde el guion, en cierto modo, o crees que el mismo guion admite siempre ser rodado con diferentes estilos interpretativos?

Bueno, a veces no lo está, pero se supone que desde el guion tiene que estar claro ya el tono de la película: si está en tono de comedia, si está en tono de tragedia, etc. Lo que pasa es que cada vez hay más híbridos, más mezcla de géneros: hay tragicomedia, película social con un toque de comedia y un poquito de realismo mágico... y controlar el tono, que no se te vaya, es quizá una de las tareas más difíciles del director. No hay nada peor que una tragedia que acabe haciendo reír a la gente, y eso pasa: hay actores que no dan con el tono. Digo actores pero, en realidad, es el director, que lo está viendo y cuyo papel es evitar que eso ocurra.

Cada guion tiene mil lecturas, y el trabajo del director es hacer *una* película, que no tiene por qué ser mejor o peor

que otra, pero es la que ha escogido. Para eso se paga a un director, para que vaya en una dirección. Y hay mil factores que te alejan de la dirección que has tomado: las cosas no son finalmente como habías pensado, porque no hay dinero o no hay tiempo, por la luz, por mil razones... Y los actores, además, de manera natural, tienen una tendencia a llevarse su papel al terreno en el que se sienten más cómodos, o al que les apetece, o al que piensan que es el adecuado. Los intérpretes a los que les gusta la comedia, por ejemplo, suelen llevar sus textos hacia ese tono si pueden, porque ser gracioso es muy agradecido. Y el director, constantemente, tiene que reconducir la situación para no perder el pulso y el tono de lo que está contando y poner a todo el mundo a trabajar en la misma dirección. Y, además, convencerlos de que es la buena y enamorarlos en esa dirección, porque no hay nada peor que un equipo de gente que no está trabajando a gusto.

Será todavía más difícil mantener ese equilibrio o esa dirección cuando, en una misma película, conviven diferentes estilos interpretativos. Por ejemplo, en *La noche del hermano*, tu actuación contrasta con la de los dos chicos que interpretan a los hermanos protagonistas. Tu interpretación es luminosa, terrenal, cotidiana, frente a la de ellos, más basada en los silencios, en las miradas, en el misterio. También, en *Hola, ¿estás sola?*, la Niña y el ruso recurren a un perfil más bajo y contenido, frente a los personajes que construyen Candela Peña y Álex Angulo, Trini y Pepe, que son todo exceso, rozando, a veces, lo grotesco. ¿Cómo se equilibran esas posibles tensiones entre los diferentes tonos?

Ese es el trabajo del director, equilibrarlo todo con mucho cuidado. Hay películas en las que hay buenos ingredientes, pero no están engarzados... Es una sopa en la que todo flota por separado: hay buenos actores, una buena historia, buena luz, pero el resultado no ha cuajado. Y, en cambio, hay otras películas que tienen menos elementos y no tan vistosos pero que funcionan, como si se tratara de una paella: los ingredientes han cuajado y el arroz está en su punto. ¿Por qué? Pues ese es el arte del director, el saber amalgamar todo eso. Y que haya contraste, que los actores no se te vayan cada uno a su terreno ni chirríen al estar todos juntos. Y que las escenas tengan el tono justo, porque a veces los actores le cogen el gusto al humor y hay que decirles: «chicos, que no; es muy gracioso, pero esta escena no puede ser tan graciosa todavía». O al revés: hay actores muy dramáticos que convierten la escena en un dramón, y piensas: «si en el minuto cinco tengo este dramón, ¿a dónde voy en el cincuenta?». En cada escena que ruedas tienes que tener presente el conjunto de la película. Es el trabajo opuesto al del actor. El director tiene que tenerlo todo en la cabeza y asegurarse de que cada elemento encaja con el resto. El actor tiene que estar centrado en su escena, tener presente a su personaje, pero nada más.

Pero algunos actores piden, precisamente, tener esa concepción global. En el documental *El oficio del actor* (Mariano Barroso, 2005), Luis Tosar, Eduard Fernández y Javier Bardem explicaban, precisamente, que necesitaban hacerse una idea de la totalidad de la película para poder construir su personaje más allá de la escena concreta.

El actor necesita saber un poco cómo va todo. Lo que pasa es que hay cosas que solo están en la cabeza del director. Es su trabajo ver el efecto global que va a tener la película, desde el *casting* hasta los decorados. A mí me gusta que los actores vean un día del material rodado. Que se vean mucho, no, porque creo que se despistan y se obsesionan. Yo misma, como actriz, me rayaría si me viera constantemente. Pero sí que vean qué aspecto tienen ellos y qué pinta tiene la película, para que se queden tranquilos. Porque, si no, el pobre actor es el único que no ve su trabajo. Todo el mundo en el rodaje observa su trabajo: lo oye el de sonido y lo ve el de fotografía, el de vestuario, el maquillador... todos excepto el actor, que lo siente y que tiene los espejos del director y de los demás en los que mirarse, pero no lo ve. A veces, es un ejercicio de fe. Por eso, si les das un trocito en el que se vean, por lo menos tienen una imagen de su trabajo.

PERSONAJES RETRATADOS. LA CONCEPCIÓN ACTORAL EN EL CINE DOCUMENTAL

Acabas de estrenar tu primer largo documental como directora, *En tierra extraña* (2014). El trabajo del cineasta con las personas que están al otro lado de la cámara es diferente, por supuesto, en el cine de ficción y el cine documental. Nos gustaría que nos contaras, por contra, qué tienen en común, en qué se parece tu concepción del trabajo actoral y las decisiones o estrategias que adoptas tanto para afrontar una película de ficción como una cinta documental.

Yo no había hecho un documental nunca. Había hecho un falso documental, *Amores que matan* (2000), que fue la semilla de *Te doy mis ojos*. He aprendido muchísimo y me ha dado una dosis de humildad, ya que hay una cierta arrogancia en el mundo de la ficción, que considera que el documental debe ser más fácil. Pero a mí me ha parecido más difícil. Mi primera sorpresa fue que tiene muchas similitudes con la ficción: personajes, historia, arco narrativo... Tiene los mismos elementos pero mucho más frágiles, mucho más inasibles. Están ahí y tú tienes que ir cogiéndolos y construyendo una estructura, una historia... A no ser que partas de una historia previa que tenga en sí misma una estructura potente. Pero, en mi caso, que era algo abierto, con un tema enorme, el de la inmigración y la crisis, ha supuesto un proceso de aprendizaje flipante. Llegó un

En un documental tienes que tener personajes y tus personajes tienen que actuar delante de la cámara, pero el camino es otro. No puedes, como guionista, decidir qué hacer, sino que ellos hacen y tú les sigues. Pero tienes que retratarlos. Y tienes que encontrar las imágenes que los retraten

momento en que pensé: «creo que me falta muchísimo, pero me gustaría que alguien me dijera cuánto». Entonces tuve la suerte de asistir a un seminario de documental del maestro Patricio Guzmán en Madrid. Estuve una semana fascinada por él y, efectivamente, me di cuenta de que mi proyecto no tenía ninguno de los elementos que debe tener, también, un documental. Porque tienes que tener personajes y tus personajes tienen que actuar delante de la cámara, pero el camino es otro. No tienes unos diálogos escritos, no les puedes decir «ve de aquí a allá». No puedes, como guionista, decidir qué hacer, sino que ellos hacen y tú les sigues. Pero tienes que retratarlos. Y tienes que encontrar las imágenes que los retraten. Sobre esto, Patricio Guzmán decía cosas muy bonitas: desde sus silencios hasta su manera de caminar, sus objetos personales, su casa, sus recuerdos... todo ello los retrata.

¿Hiciste *casting* para el documental? ¿Seleccionaste a las personas que iban a ser protagonistas?

Hubo una convocatoria por Facebook y vinieron los que quisieron. Llegaron unas cien personas. De esas, algunas no hicieron la entrevista, bien porque no quisieron, bien porque no daban el perfil. Todos los demás hicieron la entrevista, alrededor de sesenta. Y, de ahí, hice un *casting*. Elegí a los más elocuentes, aquellas historias que no se repetían, aquellas historias más representativas... Al final, creo que hay montadas veintidós. El documental está denunciando una situación: el gobierno dice que todo está fenomenal, pero la realidad es que hay gente que no tiene oportunidades y se tiene que marchar. Aunque no quise dejar fuera a la gente que está contenta, porque también la hay. Si no hago hincapié en ellos es porque ya se les dedica un programa entero, que se llama *Españoles por el mundo* (TVE: 2005-).

¿Cómo trabajaste en el rodaje con esas personas? ¿Las motivabas o tratabas de conducir las a ciertos estados de ánimo?

En el documental no intervienes, o no deberías intervenir, pero, al mismo tiempo, tienes que hacerlo expresivo. La protagonista de *En tierra extraña*, Gloria, recogía guantes desde que llegó al Reino Unido. Con esos guantes expresa la frustración de mucha gente que está fuera de España y se pregunta «¿qué hago yo aquí?, ¿cómo voy a volver?». La primera cosa artificial que haces es pedirle a Gloria que busque guantes delante de ti. Luego, se va a buscar guantes y los encuentra —de hecho, en una mañana encontró diez, que son los que aparecen en el documental—. Eso no es falso, pero tú tienes que provocar esa situación. No te puedes pegar a ella y esperar a que decida salir a buscar guantes. Hay una mezcla de intervención/no intervención. Claro que generas situaciones, pero de lo que se trata es de no manipularlas, sino de que ocurran y tú las filmes.

CONSTRUYENDO EL PERSONAJE. EL ACTOR COMO PIEZA DEL RELATO FÍLMICO

Los gestos que sirven a un actor para construir su personaje son, a su vez, los mismos gestos que van construyendo, poco a poco, la narración del film. Una de las decisiones esenciales en la concepción actoral de una película es, en este sentido, el mayor o menor grado de ambigüedad gestual de las interpretaciones, pues de ello dependerá en buena medida la obviedad o el hermetismo de determinadas escenas o, incluso, de la película en su conjunto. La intriga de *Te doy mis ojos*, por ejemplo, se pone en marcha con la asistencia de Antonio a una terapia de grupo, lo que genera en el espectador la duda respecto a la posibilidad de que finalmente se rehabilite. En estas escenas de la terapia, Luis Tosar mantiene una ambigüedad en el rostro que no permite al espectador saber si está asimilando o no aquello que escucha. ¿Os planteasteis esta ambigüedad gestual como estrategia para retrasar la resolución de la intriga, es decir, para controlar aquello que el espectador debe saber, intuir o ignorar en cada momento del relato?

Más que la ambigüedad, lo que Luis y yo queríamos en esta película era controlar la intensidad de su violencia y su agresividad. De hecho, en varias ocasiones —no en esas escenas de la terapia, que en este sentido eran fáciles— le pedí a Luis que repitiera la misma escena graduando, de más a menos o de menos a más, la intensidad de su mala leche. Yo sabía que nos habíamos metido en un terreno complicado. En ese momento, tal y como se hablaba de la violencia de género, el hombre era anatema, era el demonio con cuernos, y echar una mirada a ese hombre

era delicado. Una cosa era entenderlo y otra justificarlo, pero la línea era muy fina, y la guionista y yo teníamos miedo de que se nos juzgara mal. Eso lo jugamos Luis y yo en la interpretación, y me fui armada con la mayor cantidad de material posible al montaje, para medir. Hubo una vuelta de montaje en la que Luis era mucho más agresivo, otra vuelta en la que lo era menos... Y lo vi con más gente, siempre midiendo, porque su personaje no podía ser un *pobrecito*, ni podía ser simplemente un *malote*... no podía ser ni blanco ni negro, tenía que ser gris. Eso respecto a la agresividad y a la violencia del personaje.

En cuanto a la indefinición que tiene Luis en las escenas de la terapia, hablamos con un terapeuta especializado, Enrique Echeburúa, y nos dijo que lo primero que les ocurre a estos hombres es que no se reconocen como maltratadores. Entonces, en esas terapias, Luis está en plan «yo no pinto nada aquí, he venido porque me lo ha dicho mi mujer, esto no va conmigo pero, al mismo tiempo, lo que están diciendo me suena». Está procesando, intentando entender, está confundido... entre «ese soy yo» y «ese no soy yo». Y esa es la cara que tiene. Yo creo que Luis está interpretando esa confusión, que es como se siente. Que luego eso, como consecuencia, tenga un *efecto thriller*, que no sabemos si va a cambiar o no... pues mejor, porque la película se sustenta sobre esa pregunta: «¿lo conseguirá?». Pero, claro, es muy complicado, y no lo sabe Luis ni lo sabe nadie.

De alguna manera, cada modelo narrativo está vinculado con un cierto tipo de personajes: hay películas totalmente centradas en los personajes y en su psicología; otras cuyos personajes están más definidos por sus caracteres sociológicos; otras en las que los personajes son más planos, porque lo que importa es la trama, etc. Una de las películas menos convencionales que has interpretado es *Jardines colgantes*, de Pablo Llorca, en la que encontramos unos personajes con una psicología muy poco definida y muy difíciles también de ubicar sociológicamente, puesto que la historia transcurre en un tiempo y un lugar indeterminados. Nos gustaría saber cómo un intérprete construye un personaje que es más simbólico que de carne y hueso y de qué manera los distintos modelos narrativos a los que te has enfrentado como actriz afectan a tu trabajo de construcción del personaje.

El personaje de *Jardines colgantes* no había manera de construirlo porque es una abstracción, igual que el resto de la película. No hay construcción del personaje porque ninguna de las convenciones con las que trabajas como actriz (quién soy, de dónde soy, qué quiero conseguir...) está presente en la película. Es un ejercicio de fe en el director, que tiene claro lo que está haciendo. No tienes la sensación de estar haciendo un trabajo actoral que te demande mucho; intentas imaginarte qué es lo que ve en ti y qué es lo que quiere de ti. Y eso es lo que hago: me dejo

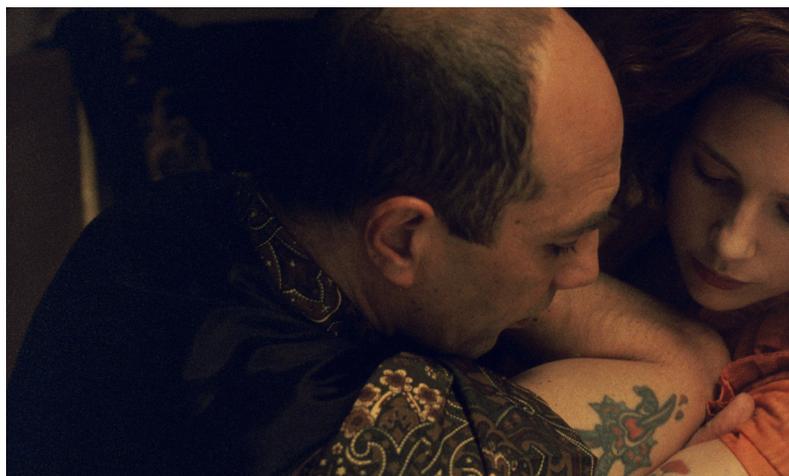
filmar, haciendo exactamente lo que me pide que haga, que básicamente consiste en ir de aquí a aquí, mirar allí... Como soy un poco iconoclasta, le decía al director: «Pablo, me estoy paseando por el fotograma, ¿te parece bien o quieres que haga algo más?». Y él me decía: «No, así está fenomenal». Cuando lo ves, es magnético, es bonito, es interesante. No sé muy bien qué me está contando, pero me gusta. Y tú formas parte de eso.

El de *Leo* fue también un personaje muy difícil. Leí el guion una y otra vez, pero me costaba mucho entender el personaje. El de *Niño nadie* no lo entendí nunca. En las dos películas trabajé metiéndome en cada situación, en cada escena, a muerte: ahora me enamoro de este chico, ahora se está muriendo mi madre... No entendía muy bien adónde iba, pero lo que intentaba era estar conectada en cada una de las escenas, aunque Borau filmaba las escenas en desorden, empezaba a rodar por el final... Teníamos discusiones muy divertidas, en las que yo le decía: «pero Borau, ¿cómo puedes ponerlo tan complicado?»; y él me respondía: «lo que pasa es que tú eres muy loachiana». Fue un verdadero reto.

Otra experiencia muy bonita fue trabajar con Felipe Vega, que me iba contando el guion según lo escribía. También aprendí muchísimo de Felipe como directora, porque es un hombre que está muy cerca de lo que cuenta. A los actores de *El mejor de los tiempos* (Felipe Vega, 1989) nos llevó a Almería antes de rodar, para que conociéramos a la gente que hacía el trabajo que nosotros interpretábamos en la película. Eso te permite una labor de investigación muy bonita, un trabajo que luego yo he llevado a cabo como guionista y como directora. Se trata de un cine muy apegado a la realidad de la que habla, que no inventa sino que reelabora partiendo de la realidad. Era un trabajo muy rico, porque no consistía en estar pensando en casa de dónde viene y adónde va tu personaje, sino que Felipe te lo presentaba: «tú eres esa». Así que podías empezar a hablar con ella e incorporar cosas al personaje.

En ocasiones, el actor o la actriz no cuenta con toda la información que necesitaría para construir su personaje.

Lo que ocurre es que muchas veces el personaje no está bien escrito. Yo pienso que los actores son grandes guionistas porque se inventan, en su casa, como pueden, cosas que el guionista tendría que haber escrito. Por ejemplo, Paul Laverty, mi compañero, escribe una biografía de los personajes y la comparte con los actores antes de rodar. Ese es un trabajo que muy pocos guionistas hacen y que, al final, tienen que hacer los actores en su casa: buscar las razones, buscar las raíces de sus personajes. El actor necesita agarrarse a algo, tiene que saber qué hace en cada escena; de lo contrario, va perdido. Esas son preguntas que, a veces, el guionista no se ha hecho: el personaje está ahí, en la escena, simplemente porque al guionista le



Féodor Atkine e Iciar Bollaín en *Jardines colgantes* (Pablo Llorca, 1993) / Cortesía de La Cicatriz-La Bañera Roja

interesa para facilitar al espectador alguna información. Pero no porque el personaje tenga ninguna necesidad, ningún motivo para estar presente allí. Encontrarle una motivación, descubrir qué mueve al personaje... es un trabajo que al final siempre está haciendo el actor.

Un caso muy particular en este sentido lo encontramos en el cine de Ken Loach, que busca reacciones más espontáneas de sus intérpretes y, para ello, llega a ocultarles algunos acontecimientos esenciales que les van a suceder durante la película. Siempre has defendido que los métodos de Loach están al servicio del trabajo actoral pero, en este caso, ¿no dificulta precisamente su labor el desconocimiento sobre lo que va a ocurrir en una escena o, incluso, sobre el sentido global del relato?

La verdad es que, rodando con Ken, tienes una sensación muy curiosa: sientes que las cosas te ocurren, que es algo más parecido a la vida, ya que en la vida no sabes lo que te va a pasar. Y ese es, básicamente, el principio. Lo que pasa es que Ken solo lo utiliza para determinados momentos y personajes, cuando está buscando una emoción en una escena especialmente dramática. En *La canción de Carla*, el protagonista se encuentra a la chica nicaragüense en la bañera en la que se ha intentado suicidar. En esa escena, el actor no sabía lo que iba a encontrar. Esa sorpresa, Ken se la dio. ¿Por qué? Pues porque hay una primera reacción, una sorpresa inicial brutal ante algo que no te esperas. Luego, la escena se repite muchísimas veces porque, a la primera, como el actor no sabe lo que va a hacer y el cámara tampoco, lo puedes incluso perder. Pero, con esta sorpresa, lo que te regala Ken es una emoción muy auténtica, y luego recurras a ella a medida que haces tomas. La reproduces, pero primero la has sentido de verdad.

Como directora, lo he pensado muchas veces... Esto requiere una logística de producción con la que todo el mundo tiene que estar de acuerdo. Además, te inhabilita

para trabajar con el actor en los ensayos, y a mí eso me parece una pena, porque los actores tienen muchísimo que aportar. Entonces, ganas y pierdes. Pero, desde luego, hay cosas que ganas con esa forma de trabajar, sobre todo con actores no profesionales, porque la sorpresa es auténtica y te da una verdad impresionante, sobrecogedora.

En cierto modo, defender este método es como negar la capacidad del actor de interpretar esa sorpresa, y supone, en ese sentido, la negación del actor. Pero, por otra parte, es también la celebración del actor, porque te coloca en otra situación: tú sabes que estás rodando, y tienes que hacer un esfuerzo por seguir en la escena, cuando lo que te sale es darte media vuelta y decirle: «pero serás cabrón... la que me has liado». Te da una sorpresa pero, al mismo tiempo, te obliga a seguir las reglas del juego que están marcadas. Cuando hice *Tierra y libertad* (Ken Loach, 1995) disfruté muchísimo, es muy divertido no saber qué va a pasar. Como no sabes lo que te van a decir, tienes que escuchar. Esa es una parte del trabajo del actor que se pierde con el tiempo: sabes perfectamente lo que te va a decir el otro y estás tan pendiente de tus frases que no escuchas. Entonces, ¿a qué te obliga esta manera de funcionar? A estar alerta, a ti y a todo el equipo. Porque también el equipo llega y se acomoda: «vamos a hacer otra vez esta toma, va a entrar por aquí y va a salir por allí». Pues no: va a entrar por aquí, o no; y va a salir por allí, o no. O sea, que atentos. Y eso da mucha verdad, porque las cosas *ocurren*. ■

Notas

* *L'Atalante* agradece a Morena Films, Santiago García de Leániz y La Cicatriz-La Bañera Roja la cesión de imágenes para ilustrar esta entrevista. No se acreditan en el pie de foto las imágenes promocionales de las películas que actualmente están descatalogadas en España y entendemos que son de dominio público al no figurar distribuidora alguna que haya adquirido su licencia para comercializarlas. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).

Pablo Hernández Miñano (Valencia, 1982) es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València y ha cursado el Máster en Guion de Cine de la Fundación para la Investigación del Audiovisual - Universidad Internacional Menéndez Pelayo (FIA-UIMP). Vinculado a diferentes proyectos de asociacionismo cultural, entre 2003 y 2008 formó parte del Cinefòrum L'Atalante y del equipo impulsor de *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. Ha participado en la organización técnica de diferentes jornadas y seminarios relacionados con el cine y, entre 2008 y 2013, ha desempeñado funciones de técnico de gestión cultural en el departamento de comunicación de La Filmoteca valenciana (CulturArts IVAC). Actualmente, imparte cursos monográficos sobre cine en la Universitat Politècnica de València y es coordinador técnico del Aula de Cinema de la Universitat de València.

Nuria Castellote Herranz (Valencia, 1979) es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València y ha cursado el Máster en Subtitulación y Doblaje por la Universidad de Sevilla. Es técnica de programación de La Filmoteca de Valencia (CulturArts IVAC) desde 2006 y, desde 2013, imparte cursos monográficos sobre cine en la Universitat Politècnica de València. Ha contribuido con artículos en la publicación colectiva *Mujeres, culturas y literaturas* (Caracas: Escultura, 2001) y en el *Diccionario del Cine Iberoamericano* (Madrid: SGAE, 2009).

Violeta Martín Núñez (Valencia, 1982) es licenciada en Comunicación Audiovisual y Periodismo por la Universitat de València (UV) y tiene un máster en Nuevas Tendencias y Procesos de Innovación en Comunicación por la Universitat Jaume I (UJI). Es miembro de la Asociación Cinefòrum L'Atalante, que gestiona el Aula de Cinema de la UV, desde 2004, y secretaria de redacción de *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. También fue adjunta a la redacción de *Archivos de la Filmoteca*. Desarrolla su actividad profesional en la empresa Projectem Comunicació.