

# (DES)ENCUENTROS

## Una tarea compartida: cineastas e intérpretes frente al trabajo actoral

Pablo Hernández Miñano  
Violeta Martín Núñez

### \_introducción

#### Ser o no ser... El dilema de la interpretación

Daniel Gascó

La interpretación se presta tan poco a generalizaciones, está tan diversificada, que cabría exagerar y decir que hay tantos tipos de actores como personas, películas o directores. Alejarnos de esa infinitud de enfoques, herramientas y técnicas que han tratado de perfilar, de dar un aura espléndida, infalible y seductora a la figura del actor resulta tan complejo como abordar la profesión que es. Basta que tracemos una línea discontinua en el tiempo para descubrir historias del cine que, a menudo, indican lo contrario. Actuar ha consistido también en no saber, desconocer el proceso y su sentido dentro del film, ser una presencia extrañada, e, incluso, una ausencia significativa. En *Domingo de carnaval* (Edgar Neville, 1945), el protagonista se pone y quita la máscara en función de que Fernando Fernán Gómez, que combinaba varios rodajes, estuviese presente. Por el mismo motivo, una de las secuencias de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), aquella en la que el padre se acuesta y su mujer finge dormir, amplía su sentido cuando apenas percibimos su sombra. En realidad, la de un técnico de sonido cubriendo una ausencia.

En 1961, los productores de *Accattone*, desconfían de ese gran debutante, el poeta Pier Paolo Pasolini, y deciden empezar de nuevo cambiando al responsable de la imagen, Carlo Di Palma, por Tonino Delli Colli que, a petición del futuro gran cineasta, rueda exactamente de la



Fernando Fernán Gómez en *Domingo de carnaval* (Edgar Neville, 1945)

misma manera los planos filmados, para demostrar la originalidad de su estilo. Pasolini no quiere actores, busca rostros, la mayoría de veces gente analfabeta de la calle, chicos que apenas tienen memoria y, por supuesto, no saben recitar. «¿Sabéis contar de 50 a 100?», les indica Delli Colli desde detrás de la cámara. Gesto afirmativo y... «¡Empezad!». Pasolini se le acerca y le dice: «¿Se puede hacer así?». La respuesta nos la da uno de sus discípulos, Bernardo Bertolucci, que en 1968 se encuentra en un teatro romano rodando una de sus películas más secretas, *Partner*. «En Italia no existe el cine hablado, hacemos cine doblado. Una dudosa tradición que esta película pretende romper». El cine italiano, como ocurría en el cine mudo, tan solo reclama de sus actores que muevan los labios; otros más dotados tranquilamente les doblarán. Para Pasolini, sin embargo, el doblaje significa algo distinto: cuerpos que se separan de las voces. El mismo año, un equipo pequeño filma en acción a otro enamorado de los rostros, Federico Fellini. El documental *Ciao, Federico!* (1970), de Gideon Bachmann, contiene un significativo desfile de primeros planos donde los actores de *Satiricón* (*Satyricon*, Federico Fellini, 1969) intercambian impresiones: «Es genial trabajar sin saber qué debes hacer un minuto antes de rodar». «Fellini interpreta todos los papeles de sus películas. Desde el último figurante hasta el prota-

gonista». «Estar aquí es una ilusión, Fellini te propone un viaje». «Su mundo es imaginario, no tiene nada que ver con el que vivimos». «Antes y después, Fellini considera que el mundo es un circo y todos nosotros, primero los actores, luego los espectadores, somos sus graciosos habitantes». La madre de Fellini, Ida Barbiana, abre el documental narrando un episodio de infancia que explica mejor su relación con el actor: «A los 10 años, le apasionaba hacer teatro de marionetas. Yo les hacía vestidos como una modista y él improvisaba sesiones para sus compañeros de escuela y amigos». Fellini, como Lang o Almodóvar, trata a sus actores como títeres, imponiéndoles esos hilos misteriosos que componen su precisa visión.

Saltamos a Inglaterra. Años 90. Robert Carlyle explica desde el plató de un film convencional su trabajo con Kenneth Loach: «Hay que olvidarlo todo, porque el método de Ken es totalmente distinto. No tienes guión. Como mucho te da una página la víspera. Hay que estar muy abierto a todo. Estar dispuesto a reaccionar a todo lo que te proponga. Ken no soporta que un actor “actúe”. En cuanto se da cuenta de que actúas, no quiere ver nada más. Tiene que ser real, preciso, plausible, si no lo desechará». El cineasta británico también tiene en cuenta su posición: «Dejar una distancia entre la cámara y el actor es una cuestión de respeto. Si el director pretende que el actor exprese unas emo-

ciones reales debe dejarle un espacio. La cámara debe ser discreta y respetar a los actores. La cámara no forma parte de la escena. El cine en sí mismo no es tan importante. Lo que cuenta es lo que ocurre lejos de la cámara». En Suecia, sin embargo, Ingmar Bergman rompe esa distancia, el rostro humano es el paisaje más transitado. Para él la cámara no es más que un aparato torpe y fastidioso que uno debe dominar si quiere acceder al ser humano. En *...Men filmen är min askalrinna* (Stig Björkman, 2010) le vemos sentado, rodeado de actores y técnicos, compartiendo su plan de rodaje. Sin embargo, frente a la cámara, matiza: «En todos estos años, gradualmente, hemos desarrollado un método de trabajo. Me preparo bien en casa. Elaboro precisas indicaciones de dirección y las apunto para memorizarlas. Pero luego, cuando estoy con los actores y la cámara, en los estudios, justo en el momento de darles las indicaciones, de repente, durante el primer ensayo, un tono de voz, un gesto o la sugerencia de un actor me hacen cambiar todo, porque me parece mejor». El cine de Mike Leigh, sin embargo, incorpora al actor en el proceso de creación. El cineasta británico trabaja con un grupo sin que haya nada escrito, salvo un tema en torno al cual, a base de improvisaciones, se irán construyendo los personajes. El director no escribe una sola línea, escoge determinadas réplicas en ese combate de actores que dura aproximadamente seis meses. Ninguno de los participantes sabe si su papel será principal o secundario. Cada personaje utiliza las mismas expresiones y palabras que el actor le atribuyó. No hay fisura entre uno y otro, el actor lo ha engendrado y, por tanto, es coautor. Y lo interpreta de forma infalible durante los tres meses de rodaje. Lejos de esta autoría, el trabajo del actor puede resentirse cuando cae en manos de un plan de rodaje milimétrico, capaz de destruir las individualidades, esa parte genuina que puede aportar. En una pausa de rodaje de *Lo que sé de Lola* (2006) de Javier Rebollo, el actor, Michael Abiteboul, me describía su relación con dos cineastas eminentes: «Michael Haneke no acepta sugerencias, sabe exactamente lo que quiere. Pero luego, al rodar, se da cuenta de que no funciona y, en un estallido de rabia, lo cambia todo. Lars von Trier, sin embargo, es muy dulce con los actores». A propósito del cineasta danés, Stellan Skarsgaard<sup>2</sup> afirma: «Cuando vi en Cannes su primera película, *El elemento del crimen*, dije: “Quiero trabajar con este director cuando se interese por las personas”. En sus primeras películas, ejercía un control total, diseñaba todos los movimientos de los actores. Técnicamente eran brillantes pero, por supuesto, estaban muertas».

En un documento ejemplar<sup>3</sup>, Daniel Auteuil acaricia con sus palabras el enigma de su profesión: «La interpretación es una acción simultánea, que transcurre muy rápido. El público lo descubrirá meses después, pero la impresión es la misma. Yo, con mucho gusto, me dejo llevar por el abandono, y, por tanto, me dejo transportar por las situaciones, no sé nunca lo que sucede antes y después, inten-

to estar en el instante, en el momento. Pero es cierto que los personajes los interpreto yo y, por tanto, necesaria e intencionadamente les hago decir las cosas que yo quiero decir. Y es verdad que una parte del misterio, de lo no dicho, está mejor explorado, analizado, en las películas que en mi vida, porque yo aprovecho el cine para crearme una imagen, para revalorizarme con una imagen que quisiera tener. Los personajes que escojo son aquellos que resuenan en mí, y, puesto que es un arte, en mis personajes se expresa mejor». Arte... En 1996, el actor José Luis Gómez<sup>4</sup>, saludando a su maestro Jerzy Grotowski, retomaba la cuestión, «“¿Jerzy, Arte como Vehículo para qué?”. Me mira en silencio. Tras una pausa añado: “¿Para ser?”. Me vuelve a mirar y dice: “Sí”».

Los focos se iluminan pero el único brillo verdadero que detecta la cámara es el de ese intérprete que nos hace olvidar que existe un actor, que estamos en presencia de una actuación. En *La direction d'acteur par Jean Renoir*<sup>5</sup>, el cineasta francés insiste en que la primera lectura del texto debe ser fría, monocorde, inexpresiva, como un listín telefónico. Desde un principio, el objetivo es relajarse, no actuar, ser uno mismo, apartar algo ya visto, un cliché. Un ejercicio que busca hallar esa misteriosa unión entre la persona y el personaje que está en las líneas. Y muestra cómo se llega a la verdad del personaje sin ideas preconcebidas, cómo se obtiene una verdadera creación, un personaje original, ajeno a ningún otro conocido. «Actuar —decía Jeanne Moreau— está relacionado con emociones delicadas. No es ponerse una máscara. Cada vez que un actor actúa, no se oculta, queda al descubierto». Actuar es desnudarse, sortear prejuicios, derribar la barrera de la ficción, y su desarrollo en un espacio solo puede abordarse a dos voces, la de cineastas y actores. ■

## Notas

\* *L'Atalante* agradece a Regia Films la cesión de las imágenes de *Vivir su vida* y *Mi noche con Maud* que ilustran esta sección. 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).

- 1 *Citizen Ken Loach* (1997), episodio de *Cinéma, de notre temps* dirigido por Karim Dridi, editado por Intermedio.
- 2 De la entrevista a Stellan Skarsgaard presente en la edición española del DVD de *Nymphomaniac. Vol. 1* (Lars von Trier, 2013).
- 3 Tomado de *El misterio de la ficción*, una entrevista modélica, a cargo de Mario Sesti, incluida como extra en el DVD italiano de *Sotto falso nome* (Roberto Andò, 2004).
- 4 GÓMEZ, José Luis (1999). Una búsqueda irreplicable. *El País*, 16 de enero de 1999.
- 5 Dirigido e interpretado por Gisèle Braunberger, 1968.

# \_discusión

1. ¿Cuál es para usted la fase esencial en la que interviene como cineasta sobre el trabajo actoral en sus películas (el *casting*, la planificación previa, el rodaje o la posproducción)? ¿Cuáles son las principales decisiones y estrategias que adopta en esta etapa de su trabajo con los actores y actrices?

.....

CINEASTAS

## Mariano Barroso

Realmente las cuatro fases que indicáis son fundamentales, y además lo son en ese orden de importancia. Se puede decir que las decisiones sobre el *casting* marcan definitivamente la película. Un error de *casting* puede ser irreparable, un acierto puede ser la clave para un resultado memorable. Hay muchos ejemplos, desde *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) hasta cualquier película que haya marcado la vida de un actor. No es tanto una cuestión de *calidad* actoral (siempre hay que trabajar con actores excelentes), sino de que pueda haber errores en el *tipo* que da el actor; que se produzca un *miscasting*. ¿Qué habría sido de *Los puentes de Madison* (The Bridges of Madison County, Clint Eastwood, 1995) —acabo de revisar unas escenas— si, en lugar de interpretarla Clint Eastwood, la hubiera hecho Robert Redford, como estaba previsto? ¿O si la hubiera interpretado un actor de cuarenta y tantos, como decía el guion que debía tener el personaje? Sin duda habría sido una película muy diferente. Me divier-

te hacer este tipo de ejercicios, *rehacer* el *casting* de las películas que veo, algo que no me puedo permitir con las que hago (Kubrick, en cambio, sí se lo podía permitir, o a veces Woody Allen...).

Luego, en la fase de preparación previa al rodaje, no es tanto la planificación lo que afectaría al trabajo de los actores, sino más bien la puesta en escena, los movimientos, las acciones físicas... Ayudar a los actores a encontrar las acciones y los movimientos adecuados decide el resultado, la tensión de una escena.

Lo mismo ocurre con la fase del rodaje, que no deja de ser la culminación de la anterior. Y ya, finalmente, en la calma y en la semi-soledad de la edición, puedes replantearte una escena, apoyar más a un personaje, mandar a otro a un segundo término... Puedes incluso cambiar el punto de vista de la escena y, con ello, la identificación del espectador. Son muchos factores, decisiones difíciles pero apasionantes.

Clint Eastwood en *Los puentes de Madison* (The Bridges of Madison County, Clint Eastwood, 1995)



### **Celina Murga**

La etapa de *casting* me resulta absolutamente esencial. En mi primera película, *Ana y los otros* (2003), lo hice yo sola y me llevó más de un año. Ahora los hago con una directora de *casting* en quien confío mucho y que conocí al hacer el de *Una semana solos* (2007), con la que comparto las mismas ideas sobre las formas de trabajo. Ya no estoy todo el tiempo, pero sí el máximo posible. Me parece clave conocer a los actores, suelo hacer varios encuentros con ellos antes de tomar la decisión final. Estos encuentros van tomando formas diferentes, no siempre son en el marco de un set de *casting*, sino que apuntan a conocer a la persona que hay detrás, más allá del profesionalismo del actor. Además, como muchas veces trabajo con actores no profesionales, me resulta central entender cuáles son los aspectos que pueden tener en común con el personaje. En ambos casos, con actores formados en la actuación o no, me resulta importante conocer tanto como sea posible su propia naturaleza, qué cuestiones le pueden servir a la hora de actuar, qué lo estimula a tal o cual cosa. Cada actor es un mundo y puede necesitar cosas diferentes para desarrollar al máximo su potencial.

La etapa de *casting* también me ayuda para seguir cuestionando el personaje y el guion. Creo en el *cuestionamiento* como método de trabajo creativo, me ayuda a generar el proceso que es necesario para avanzar creativamente. Hay una frase de Truffaut que me gusta mucho. Dice: «hay que filmar contra el guion y montar contra el rodaje». Me he apropiado de esta frase porque entiendo que en ella está el método para el avance: hacerse todo el tiempo preguntas y generar los ámbitos propicios para ellas. Cada etapa del trabajo viene de alguna manera a cuestionar la etapa anterior y, así, la enriquece, la hace crecer y la fortalece. Me gusta el desafío de expandir los límites del propio material, buscar qué cosas pueden enriquecerlo, aun si esto implica poner en juego cosas impen-sadas o improbables.

Este cuestionamiento del material no tiene una única respuesta y tampoco implica una racionalidad excesiva, muchas veces viene de la intuición y me ayuda a tomar decisiones, a avanzar. El *casting* es uno de esos ámbitos. ¿Qué podría aportarle este actor al personaje?, ¿qué tal otro actor? Si bien el personaje está escrito en el guion, cada persona que lo interprete puede llevar al personaje hacia un lado u otro, puede acentuar unas características más que otras. Por eso creo mucho en esta etapa.

También considero esencial la etapa de ensayos. Es el momento en el que vamos construyendo juntos esa corporeización del personaje. Más allá de las lecturas de guion, de los posibles análisis que de ahí derivan, creo mucho en el actor poniendo un cuerpo al personaje y a la historia en sí. Uno, como director, también tiene que ponerle cuerpo, y esto implica generar ese espacio de trabajo, esas condiciones para que el actor pruebe cosas y encuentre

elementos, desde un lugar más intuitivo. Pienso que hay cosas que solo surgen desde el lugar de la intuición, lo considero muy valioso. Esto no significa improvisar en el rodaje, sino permitir que parte de la *escritura* de ese personaje surja del cuerpo del actor, de ponerlo en acción en una instancia previa.

### **Felipe Vega**

De todas esas fases robaría algo. Y todas ellas conforman el resultado final, sin duda. Escoger al actor adecuado significa para mí más del cincuenta por ciento del trabajo. Después, el *método* que procuro seguir con los actores (no siempre es posible por cuestiones de *agenda*, léase producción) se asemeja mucho al de la preparación de una pieza teatral: trabajo de mesa, lecturas, pequeños ensayos, adaptación del texto al tono y voz del actor...

Tal vez, la planificación sea el aspecto que más ha ido dejando de interesarme desde hace diez años, más o menos. Precisamente porque considero que la *puesta en escena* debe de girar en torno al movimiento del actor respecto al decorado, y no a la inversa. Primero el actor, luego la cámara. Un *bonito* encuadre no debería estropear el movimiento de un cuerpo. En fin, considero que el actor no debe de verse constreñido por la posición de la cámara, con permiso de M. Bresson, claro está.

El montaje supone un reencuentro con cada actor. Un reencuentro crítico lleno a veces de grandes amores y odios. Por suerte, los montadores están ahí para aplacar nuestras crisis y devolvernos a la cruda realidad del material rodado.

### **Pablo Berger**

Sin duda, todas las fases son importantes, pero si tengo que destacar una en mi trabajo con los actores diría que es el *casting*. Etapa que disfruto inmensamente y que me gusta realizar *cogido de la mano* de un director de *casting*, uno de mis colaboradores más íntimos.

Un gran actor o actriz no puede hacer cualquier personaje. Por lo que el emparejamiento *perfecto* actor-personaje es, sin duda, una de las claves del éxito de una película. Ni el mejor director de actores puede corregir durante el rodaje una decisión equivocada de *casting*.

Me considero un director cerebral, en muchos aspectos, pero para seleccionar a mis actores solo utilizo el corazón. Si, en la prueba, un actor me emociona y me pone la piel de gallina, el papel es suyo. También creo mucho en la *foto de grupo*. Me gusta imaginarme una foto en la que los protagonistas están en primera fila, los secundarios en segunda y, en la última, los figurantes. Creo que no hay papel pequeño. Para mí esa foto de la totalidad del reparto tiene que tener sentido. Durante el *casting* también voy definiendo el tono general de la interpretación, decisión que va a marcar el camino a seguir por todos los actores, y que es mi responsabilidad mantener de principio a fin.

**1. El trabajo actoral en un proyecto cinematográfico es una cuestión que se aborda a lo largo de diversas fases. En algunas de esas etapas, como el *casting*, la mayoría de factores escapan al control de los actores y actrices. ¿En qué medida afectan a su interpretación las decisiones tomadas en el *casting*? ¿Cómo afronta su trabajo en relación al resto del reparto?**

.....

### **Àlex Brendemühl**

El *casting* es un proceso del trabajo que a menudo resulta incómodo, porque implica preparar un personaje en poco tiempo, con poca información, y genera muchas incógnitas. Supone ponerse a prueba y, por tanto, poner a prueba los propios nervios. Se aprende a llevarlos mejor conforme se adquiere experiencia, pero nunca desaparecen del todo. Sin embargo, con el tiempo he aprendido a verlo también como un *casting* al director y a los compañeros de reparto, para ver si a mí me interesa participar en el proyecto y si nos vamos a entender bien. Si la comunicación no funciona en esta etapa, te puedes ahorrar un infierno de rodaje. Es un momento crucial para escuchar la propia intuición y no dejarse cegar por proyectos que podrían estar bien pero tal vez no sean convenientes. Evidentemente, a veces los problemas surgen más tarde, en el rodaje, aunque, en general, siempre predomina la voluntad por sacar adelante el proyecto para que llegue a buen puerto, por el propio interés y el de la película. En general, la voluntad de aprender, divertirse y comprometerse se acaba traduciendo en buenos proyectos.

### **Eduard Fernández**

El trabajo en una película es una cuestión de equipo. Yo puedo decidir cosas respecto a mi personaje, pero siempre tengo claro que trabajo para contar algo que otra persona, el director, quiere contar, y yo le ayudo a contarlo. En este sentido, el *casting* que el director o el productor elija por un motivo u otro marcará la dirección del trabajo y yo debo amoldarme. Incluso si me parece que no es la mejor opción artística-actoral, debo asumir que es así y trabajar con ello para contar ese argumento que me presentaron.

### **Emilio Gutiérrez Caba**

Creo que el *casting* solo sirve para comprobar la capacidad de la actriz o el actor para adaptarse a determinado personaje, pero en modo alguno revela la capacidad actoral del intérprete. Alguien puede preparar perfectamente una prueba, limitar su escasa capacidad a ella y evidenciar una capacidad interpretativa de la que carece para desarrollar el personaje. Personalmente, no creo que en un *casting* la mayoría de intérpretes den la talla de lo que son capaces, los verdaderos actores; sin embargo, se puede enmascarar, como antes señalé, un intérprete mediocre. Por tanto, el *casting* solo sirve para dar a conocer intérpretes a los directores o productores, que ya debe-

rían conocer dada su condición profesional en la mayoría de los casos. El *casting* no afecta para nada al planteamiento posterior que el intérprete ha de desarrollar respecto a su personaje.

La relación que se debe establecer con respecto al resto del reparto depende, en gran medida, de la estrategia que la dirección quiera desarrollar; aunque tú puedes sugerir, desde luego, un método de trabajo general o particular dadas las secuencias y la complejidad de las mismas. Cada producción es un mundo distinto.

### **Tristán Ulloa**

Cada uno tiene que centrarse en su trabajo. Y el nuestro está sujeto irremediablemente a la subjetividad. Cuando se trabaja en una película, uno acepta la visión que pueda tener el director, ya sea en lo que se refiere al reparto o al planteamiento estético y técnico de la película. Ponerse en manos de un director es un acto de confianza, de fe, en muchos casos. Cuando se entra en una película, teóricamente, uno acepta las condiciones, al menos en lo fundamental. Mi trabajo es una pieza más dentro del engranaje que el director pueda hacerse en la cabeza, ni más ni menos. Será el director quien pondere mi aportación al film, ya sea en rodaje o en la sala de montaje.

## 2. ¿Hasta qué punto, en su cine, la forma fílmica está concebida al servicio de los actores y actrices o, por el contrario, se adecúa el trabajo actoral a otras decisiones de puesta en escena?

### Mariano Barroso

Entiendo una película como un hecho global. No podría decir que una cosa va antes que otra. Tengo claro que una película, como una serie de televisión o una obra de teatro, se sustenta en dos pilares: el texto y los actores. La idea, el guion, los diálogos, lo que no se dice, el subtexto... son lo primero, el origen de todo. Y luego están los actores. Los demás elementos están ahí para apoyar a uno y a otro.

El análisis de texto me da las claves de la escena y del juego actoral. Luego, la cámara viene a apoyar estas claves. Igual que el decorado, vestuario, montaje, música... Pero la emoción primera está en los actores. La cámara y el micrófono deben captar esa emoción. Pertenezco a una escuela que reivindica al director como responsable del área emocional de las películas. El resto de departamentos se encarga de todo lo demás. Los directores somos muy afortunados por poder colaborar con grandes talentos de la creación visual, sonora, escenográfica... Creo que, por muy bella que sea una música o una fotografía, si el actor no está *enchufado*, esa belleza no se captará, se desperdiciará. En ese sentido, los responsables de las áreas mal llamadas técnicas (lo de *técnico* parece implicar un cierto menosprecio) hacen bien en apoyar a los actores, porque de ellos depende que su trabajo brille o no. Ciertamente, la música más hermosa puede resultar tediosa si está arrojando a un actor desafortunado. La luz más sutil puede ser una tiniebla insoportable si el actor no está emocionalmente presente.

### Celina Murga

Pienso que, en mi caso, es un raro equilibrio. Creo mucho en la expresión del actor, en un cine que dé importancia a su cuerpo, su mirada y su voz. Hay directores, quizás el caso más emblemático puede ser Godard, para quien el actor es realmente un elemento más de la puesta en escena. Y, obviamente, es perfecto que sea así para Godard.

Creo que, en mi trabajo, los actores son más importantes que otros elementos. Aun así, no soy de las que plantean que la cámara siga libremente al actor... me interesa desarrollar una idea de cámara que responda a una idea de puesta en escena en donde el actor está incluido. Lo que sí estoy es muy atenta a no dejarme llevar por ideas visuales o de puesta en escena, que pueden ser teóricamente magníficas, pero que terminan no siendo orgánicas al actor y al personaje. El director tiene una tentación muy grande de entregarse a ese canto de sirenas que pueden ser las ideas mentales previas. Creo que hay que estar presente en cada etapa del proceso de hacer una película

y saber reconocer si esa idea está funcionando o no, tanto en ese ensayo como en ese día de rodaje. Y en tal caso, si es necesario, saber abandonarla y confiar en lo que se está creando a partir de allí.

### Felipe Vega

Parte de la respuesta anterior sirve para esta. Son años de cambios, que otros llaman «evolución del estilo».

### Pablo Berger

Mi forma de entender el cine es como un todo. La puesta en escena, la fotografía, la dirección de arte, el vestuario, la música, la peluquería, el maquillaje, los efectos, el montaje y, por supuesto, los actores, constituyen los ladrillos principales que forman la película. Considero la historia como el cemento que une estos ladrillos, y al guion, como los planos e instrucciones a seguir por todo el equipo para la construcción de la obra cinematográfica. Por esta razón, creo que ni los actores tienen que estar al servicio de la cámara ni viceversa, ya que ambos tienen que estar, por encima de todo, al servicio de la historia que se quiera contar.

Para mí, un día de rodaje comienza reuniéndome con el director de fotografía y con los actores en la localización para hacer un *teatrillo* de lo que vamos a rodar. Aunque haya hecho *storyboards*, es en ese momento, en ese ensayo, donde las secuencias encuentran su forma fílmica final.

*Vivir su vida* (Vivre sa vie, Jean-Luc Godard, 1962) / Cortesía de Regia Films



**2. ¿Influye en su forma de abordar un personaje el estilo fílmico del cineasta con el que trabaja en cada película? ¿En qué medida afectan a su labor como intérprete las decisiones de puesta en escena que dependen de la dirección o del equipo técnico del film? ¿Con qué otros miembros del equipo técnico suele trabajar más estrechamente?**

.....

INTÉRPRETES

**Àlex Brendemühl**

Cada director tiene no solo su propio estilo de trabajo sino también su forma de relacionarse con el equipo. Evidentemente, te obliga a querer entender hacia dónde va y cómo se expresa su lenguaje. Los actores estamos al servicio de una narración y no creo que haya que ponerse por encima de esa gramática. El resto es labor de montaje, se acaba puliendo en la sala de edición y escapa a nuestro control. Encontrar el tono, la tesitura general de la partitura, es un juego misterioso y apasionante que se establece con todo el equipo. Un buen clima de rodaje, sin tensiones innecesarias y con complicidad siempre ayuda. Aunque aprendes a sobreponerte a todas las adversidades; de errores y aciertos intento aprender. La complicidad con todo el equipo técnico me suele ayudar, aunque la sintonía con el director de fotografía a veces es crucial. Cuando no te entiendes con el director, es él quien aporta soluciones y desencalla problemas.

**Eduard Fernández**

Más que afectar mi interpretación al estilo del director, diría que el estilo del director marca o varía mi idea del personaje. Me encanta cuando un director dice «sí» y «no» claramente. Yo creo que un actor debe ser blando, que la rigidez en un actor o actriz habla solo del miedo que tiene. Suelo trabajar, primero, con el ayudante de dirección (que decide el plan de trabajo: qué plano del día se rueda primero, etc.); luego con el foquista, el director de fotografía, vestuario...

**Emilio Gutiérrez Caba**

Creo que debes mostrar al director una propuesta de composición del personaje que interpretas, y limar con él los posibles puntos de desacuerdo que pueden surgir. En ningún caso las opiniones del intérprete deben prevalecer sobre las del director, salvo que te encuentres ante un monumento de ineptitud incapaz de saber qué quiere rodar y cómo. El equipo técnico de la película no influye, por lo general, en nuestro trabajo, salvo tres departamentos: maquillaje, peluquería y vestuario, cuya labor puede facilitarnos o entorpecer la nuestra. Soy partidario de crear un buen clima de relaciones con esos tres departamentos y de hablar tranquilamente las cosas si alguno de los aspectos que proponen de composición estética del personaje chocan con tu punto de vista.

No obstante, una vez se inicia el rodaje, personalmente trato de relacionarme con el resto de los departamentos de diferente manera: con cámara y sonido con mucha frecuencia, con decoración para tratar sobre aspectos que me parecen curiosos, y con dirección y producción constantemente.

**Tristán Ulloa**

Por supuesto. No es lo mismo trabajar con cámara fija que cámara en mano. De igual modo que no es lo mismo trabajar con una luz muy medida u otra más arbitraria o usar determinadas profundidades de campo, diafragmas, la importancia que se le dé al foco... La combinación de distintos tipos de realización e iluminación afectan a nuestro trabajo, que tiene que convivir con una técnica inherente al cine, y está íntimamente ligado al trabajo del equipo de cámara. Muchos de mis mejores compañeros de rodajes pertenecen a equipos de cámara. Estamos condenados a entendernos, a ser pareja de baile y a *negociarlo* todo: distancias focales, respetar marcas, estar en luz, trabajar teniendo muy presente el tamaño de plano, cerrar miradas (en un plano-contraplano acercar nuestra mirada lo más posible al eje de cámara), falsear miradas, mirar a marcas que sustituyen a personajes...

### 3. ¿Podría escoger un cineasta que sea un referente para usted, o con el que sienta cierta afinidad en relación a la forma de plantear el trabajo con los actores y actrices en sus películas? ¿Podría explicar en qué se parecen y en qué se diferencian sus respectivos planteamientos del trabajo actoral en cine?

#### Mariano Barroso

Hay muchos casos. Me fascina la profundidad y el rigor de directores como Elia Kazan, o sus sucesores, que son todos los que asumen el trabajo del actor como correa de transmisión de la espina dorsal de una película. Los directores norteamericanos y los británicos están formados en ese principio. Hay excepciones gloriosas, pero la mayoría de los directores de esas cinematografías han recibido formación dramática, teatral, actoral, o una combinación de todas ellas. Más allá de Elia Kazan estaría Nicholas Ray —por cierto, ayudante suyo—. Ray asume todo el trabajo y la tradición actoral de Kazan, y a ello le suma un tremendo potencial visual. Ray es un Kazan más cinematográfico, más visual.

Hay muchos cineastas posteriores que me inspiran o que estudio minuciosamente. En general todos los que han tenido conexiones con el teatro o el mundo actoral. Al margen de la escuela anglosajona, agradezco cada día que hayan existido Bergman, Fellini, Truffaut, Kurosawa, Ford, Renoir... por decir algunos; de los españoles, Borau, Fernán Gómez, además de nuestros eternos Buñuel, Berlanga, Saura, Erice, Almodóvar. Y, más recientemente, estoy impactado con el trabajo de Linklater, Fincher, Haneke... es una lista interminable. A pesar de que es muy difícil hacer buen cine, tenemos numerosas referencias a las que atendernos. Es nuestro privilegio como cineastas que hemos superado el siglo de edad.

#### Celina Murga

Admiro mucho el trabajo de Cassavetes con los actores. Siempre disfruto mucho de sus películas y de sus textos. Sobre todo, lo que tenemos en común en el trabajo en sí es esa voluntad de generar una confianza muy grande con el actor. Y también de confiar en lo que surge de su trabajo concreto en relación al personaje, de ponerle cuerpo. Entiendo que él podría ser muy tirano en pos de buscar un resultado determinado. Yo no me siento así, no creo que todo esté justificado por un fin. Creo que el talento del director con los actores consiste en ir encontrando la manera de guiarlos pero sin aplastarlos, sin imponerse, como si fuera algo que se va revelando, algo que va surgiendo del trabajo juntos, de un ida y vuelta.

A veces los actores se ponen ansiosos y pueden buscar respuestas racionales que yo no creo útiles. Muchas veces, las explicaciones psicológicas —decir: «el personaje hace esto porque es así»— son frases que pueden tranquilizar a un actor en el momento, pero en realidad aplanan su trabajo, lo llevan a un lugar más lineal. No es interesante explicar una conducta. Como dice J.-C. Carrière, «una película es todo menos una conclusión».

¿Por qué *tranquilizar* al actor si lo que buscamos es crear tensiones dramáticas para construir la trama de una película? La tensión está o no está en el cuerpo de un actor, y eso sí es clave para desarrollar una escena.

Me interesa lograr personajes reales (aunque no necesariamente realistas) que tengan volumen, contradicciones, ambigüedades. No creo que sea importante la proclama moral para el actor, saber si un personaje es bueno o malo. Al contrario, esto puede ser, más bien, un problema. Lo importante es entender al personaje en toda su complejidad, sin juzgarlo. Es de ahí de donde provienen los personajes más potentes.

#### Felipe Vega

Haré honor a la fama de *rohmeriano* que me han colgado muchos críticos desde hace bastantes años. Y aunque, hoy, la historia del cine olvide a sus creadores de la noche a la mañana, sigo sintiendo una gran afinidad con la obra del autor de *Mi noche con Maud* (*Ma nuit chez Maud*, Éric Rohmer, 1969); por su forma de abordar la interpretación, el trabajo con los actores o la adaptación de los diálogos a cada intérprete. Un trabajo lleno de paciencia y rigor, valores escondidos tras los pliegues de cada secuencia de un cine aparentemente sencillo o incluso simple. Considero que el cine de Rohmer contribuyó a sentar unas bases estéticas llenas de un fascinante equilibrio entre clasicismo y modernidad, artificialmente superadas por una posmodernidad más cosmética que ética. Respecto a posibles parecidos entre el trabajo de Rohmer y el mío, pueden tomarlo como quieran, pero todavía sigo tomándome en serio la palabra modestia.

*Mi noche con Maud* (*Ma nuit chez Maud*, Éric Rohmer, 1969) / Cortesía de Regia Films



**Pablo Berger**

De los grandes cineastas siento una afinidad especial con Woody Allen y su forma de trabajar con los actores. Juntar el nombre del *maestro* con el mío en el mismo párrafo me da mucho pudor, ya que a su lado me siento un *meritorio* en el campo del guion y la dirección:

– El guion. Para Woody Allen, la dirección de actores comienza en el guion; para mí también. En el guion están las claves de toda película. Es el mapa del tesoro. Cada adjetivo, cada adverbio, cada acción debe describir a los personajes, y los actores deben tomar el guion como el primer y más importante vínculo con el director.

– El *casting*. Woody Allen colabora muy estrechamente y confía totalmente en su director de *casting*; yo también. Su directora de *casting* es Juliet Taylor, con la que ha trabajado en más de cuarenta películas. Yo he tenido la suerte de trabajar con Luis San Narciso y Rosa Estévez.

– El rodaje. Woody Allen no cree que haya que dar excesivas indicaciones a los actores en el rodaje. Él piensa, como yo, que si ha elegido a un actor para un cierto papel es porque confía en él totalmente.

### 3. ¿Podría escoger un intérprete que sea un referente para usted, o con el que sienta cierta afinidad, en relación a la forma de plantear el trabajo interpretativo?

.....

## INTÉRPRETES

**Àlex Brendemühl**

No tengo un referente claro para plantear mi trabajo, pero me suelen gustar más los actores europeos que americanos. Marcello Mastroianni, Vittorio Gassman, Fernando Fernán Gómez, Bruno Ganz, Klaus Kinski, Max von Sydow y todos los grandes actores ingleses me inspiran. Y americanos como Philip Seymour Hoffman. O, en el terreno de la comedia contemporánea, Adam Sandler o Ben Stiller.

**Eduard Fernández**

¿Qué actores tengo como referente? Parece casi una pregunta trampa. Los buenos, como todo el mundo: Al Pacino, Philip S. Hoffman, Mastroianni, Paco Rabal, Javier Bardem, Robert de Niro, Ricardo Darín...

**Emilio Gutiérrez Caba**

Es difícil elegir una sola actriz o actor que llene todas las expectativas que uno desearía encontrar. Desde luego ha habido intérpretes que eran reyes en su trabajo: en la

comedia Cary Grant, en el drama Fredric March, Franchot Tone, Gérard Philipe, Adrien Brody, Marlon Brando, Paul Newman. Hay muchos. Contemplo sus trabajos, me quedo maravillado por sus habilidades y procuro racionalizar su forma de hacer las cosas tan fáciles, tan llenas de verdad, su capacidad para transmitir y conectar con el público, la regularidad de su trabajo, su actitud corporal y vocal. Es maravilloso comprobar la infinidad de matices que se pueden conseguir en una buena interpretación y las posibilidades —ignoradas por parte de la mayoría de la sociedad— de este enorme tesoro, derrochado por no atender a nuestro innato instinto humano de jugar emociones, situaciones, vivencias.

**Tristán Ulloa**

Philip Seymour Hoffman, por decir uno recientemente desaparecido. Su técnica ante la cámara y nivel de compromiso con su trabajo eran dignos de estudio y admiración. ■

Philip Seymour Hoffman en *Truman Capote* (Capote, Bennett Miller, 2005)



# \_conclusión

## El mapa vivo de Javier Bardem

Lola Mayo

Hace cinco años conocí al actor Javier Bardem. Lo que hablamos sobre interpretación jamás salió a la luz, porque él no lo autorizó. Esa entrevista continúa guardada. No puedo mostrarla, pero las impresiones que me dejó aquel encuentro continúan muy vivas y marcan para mí lo que desde entonces pienso que es «un actor».

Lo que recuerdo de aquel encuentro, y de sus palabras, compondrá mi conclusión a las palabras que otros actores y cineastas han volcado en estas páginas. No las palabras de Javier Bardem, sino el recuerdo de las palabras de Javier Bardem, que me deslumbró con sus agudísimas reflexiones sobre su oficio, al tiempo que, como persona, se me presentaba más que oscuro, más que frágil, y, en su fragilidad, hiriente.

El cine es mucho más democrático que la literatura. Porque el cine dota siempre al personaje de un cuerpo. Si, además, el actor que lo encarna es Javier Bardem, el personaje no solo tiene un cuerpo, sino que *es* ese cuerpo. El personaje que interpreta Bardem está cargado de emociones, de pasado, de razones y de lenguaje, pero, siempre, por encima de todo, es corporeidad, presencia insoslayable. Por eso, cuando me encontré con el cuerpo real del actor Javier Bardem tuve la sensación de que no le conocía. Es más grande, más pequeño, más fuerte o más débil que sus personajes. Conocía a sus personajes, a él no. Él es otro. Quizá por eso es de verdad un actor.

Javier Bardem tiene un físico poderoso, sólido, y una particular fotogenia. Si está en un plano, es imposible

apartar de él la mirada. Porque la fotogenia es esa cualidad milagrosa que hace que los rostros impresionen o no la película de cine. Y, sin embargo, Javier ha dedicado su carrera a apartar su cuerpo de la pantalla al tiempo que lo hacía completamente presente, pero transformándolo en otro, yendo en contra de sí mismo, escondiéndolo en la cáscara de sus papeles.

Javier sabe que el cuerpo no miente, que son las reacciones y no las razones las que definen la verdad de un personaje. Ha superado la imitación, esto no es un concurso, él mismo lo dice. Si hay que alcanzar la esencia de un sujeto, hay que imitar lo inimitable. Cuando me cuenta su método para llegar a un personaje, me parece que ha asumido una especie de sacerdocio, que ha decidido dedicar su vida a una investigación compleja, abrupta, que no sabe a dónde le llevará.

Javier me habló de los dos pilares de su trabajo: la observación y la memoria. También de su dificultad para leer, para trabajar con libros; para leer, tiene que obligarse. Sus personajes nacen de una mirada al mundo. Javier toma siempre sus modelos del exterior. Aunque hoy tiene obvias dificultades para mirar sin ser mirado, quiere alejar así sus personajes del arquetipo. Sabe que, para un artista, es imprescindible seguir perteneciendo al mundo.

Cuando hablaba de la memoria, explicaba que esta es un arma de doble filo. Es necesario transitar por el recuerdo propio para dotar de emociones al personaje, pero hay que ser capaz de salir, hay que dejar al margen la propia historia para contar la de otro. Y ahí, en esa anulación de la vanidad, es donde entra el trabajo con su maestro, Juan Carlos Corazza, sostén e impulso de muchos actores de su generación. Pocos actores con una trayectoria como la suya siguen poniéndose en manos de otro. Bardem cree que, llegado un momento, todo actor tiene sus fórmulas, sabe lo que le funciona, y solo alguien que venga de fuera puede desmontarlas, puede obligarle a trabajar de nuevo con las manos desnudas. Se trata de luchar contra la propia paradoja del actor, que, por definición, es todo vanidad y conciencia de sí.

Javier Bardem comenzó su carrera a principios de los noventa. Bigas Luna vio en él al hombre fuerte que puede romperse. Juntos lograron convertir en frágil un cuerpo que *a priori* solo parecía fuerte. Demasiado fuerte. Fueron sus primeras películas: *Las edades de Lulú* (1990), *Jamón jamón* (1992), *Huevos de oro* (1993). Después peleó con personajes que, en su sencillez, fueron de un esfuerzo extraordinario: *El detective y la muerte* (Gonzalo Suárez, 1994) o *Carne trémula* (Pedro Almodóvar, 1997). Con *Éxtasis* (1996), de Mariano Barroso, por primera vez siente que es el personaje el que conduce, y no él. Su primera gran mutación aparece en *Perdita Durango* (Álex de la Iglesia, 1997). Es un personaje visceral, violento, que le vuelve más grande y más pesado. Pero son quizá los personajes que le empequeñecen los que dan la medida de

su talento: el yonki de *Días contados* (Imanol Uribe, 1994), el poeta Reinaldo Arenas en *Antes que anochezca* (Before Night Falls, Julian Schnabel, 2000), el policía humilde y fiel de *Pasos de baile* (The Dancer Upstairs, John Malkovich, 2002). Su personalidad es tan fuerte que alguien podría pensar que corría el peligro de interpretar solo grandes personajes: Reinaldo, Ramón Sampederro, Santa, Florentino Ariza, el gran hipócrita de *Los fantasmas de Goya* (Goya's Ghosts, Milos Forman, 2006)... El círculo de grandes nombres se cierra con Anton Chigurh, en *No es país para viejos* (No Country for Old Men, Ethan & Joel Coen, 2007), con el que Bardem demuestra su capacidad de control, su precisión de movimientos, y, una vez más, explora un cuerpo como se explora un paisaje inmenso con una lupa.

La talla de sus papeles es tan alta que las películas que protagoniza podrían incluso morir aplastadas bajo el peso de su talento. Y, sin embargo, no le ha ocurrido. Seguro que él también piensa en este peligro. De ahí el trabajo continuo para pulirse, para no tomar atajos, para aprender más, aunque parezca que ya no queda más por aprender. Tal vez por eso, y no por la frivolidad de dar el banal «salto a Hollywood», es por lo que Javier empieza a trabajar en el extranjero hacia el año 2000; quizá por eso se decide en un momento a interpretar en inglés, una lengua que no le es afín y que admite que no conoce en profundidad. El idioma es otro obstáculo, otro listón que saltar para probarse a sí mismo que aún puede llegar más lejos caminando sobre el alambre; que, añadiendo un elemento más, aún puede mantener el equilibrio.

Aquel encuentro con Bardem se realizó en dos tardes en los meses de mayo y junio. Javier me recibe en su casa, después de una llamada del director del Festival de Cine de Alcalá de Henares, que le conoce hace tiempo. El día del encuentro llegó un poco pronto y me encuentro con él en la calle. Lleva un cuadro enorme que alguien le ha regalado. Lluve, y los dos entramos en su casa con los pies mojados. Me descalzo, como en mi casa. Acepto el refresco que me ofrece. Durante muchas horas, en estos dos días, conversamos. No hablamos de nada que yo no tuviese escrito sobre el papel, no hablamos de nada que no fuera la interpretación.

Creo que Javier se tomó la entrevista como un trabajo, con seriedad, con empeño, sin eludir ni una de mis preguntas, esforzándose en entender a dónde quería llegar yo. En este terreno de la interpretación, tan indefinido, tan difícil de acotar, tan ambiguo para el que no se dedica a él, este actor tiene las palabras precisas, ha creado un vocabulario para hablar de su oficio. Es sincero y valiente, se esfuerza en explicarse y siempre lo consigue.

Le imagino en esta casa tranquila y ordenada del centro de Madrid, escribiendo sin parar en un cuaderno, preparando la interminable lista de preguntas con que asalta a cada director, dibujando milímetro a milímetro un mapa de secuencias, una tupida red de conexiones que recorre



Javier Bardem en *Jamón Jamón* (Bigas Luna, 1992)

un guion de arriba abajo y que, a vista de pájaro, compondría, sin duda, el rostro de su personaje.

Ha asumido grandes retos, probablemente le quedan muchos. Por apuntar uno, sería un acontecimiento verle en teatro. Javier es un hombre de cine, pocas veces ha hecho una función. Eso no le hace ni mejor ni peor actor. Pero seguro que el teatro volvería a dejarle desnudo en el bosque. Es así, pensé entonces, como Bardem comienza todos los papeles: inerme en una selva, desconcertado frente a una encrucijada de caminos.

No sé dónde está Bardem ahora. Aprendí mucho en aquel encuentro de hace ya cinco años. Esa entrevista cerrada, completa, sin publicar, compone para mí todo un universo, toda una capacidad de reflexión que es triste que otros actores, otros lectores, no hayan llegado a ver.

El universo de los actores me era completamente desconocido antes de emprender aquel libro, *La piel y la máscara* (Madrid: Alcine 38, 2008), para el que realicé aquella entrevista con Bardem. Los actores que entrevisté levantaron, delante de mí, generosos, en unas cuantas horas, un mundo.

Después de conocer a aquellas gentes, los actores, concluyo que solo de la búsqueda y de la inseguridad puede obtenerse algo preciado. En la ecuación del actor hay siempre dos incógnitas, las de toda vida humana: el cuerpo y el espíritu. La raza tosca de los actores sigue intentando despejarlas, viajando de una a otra, sumando cuerpo y restando espíritu, multiplicando espíritu y dividiendo cuerpo... elevándose por encima de sus potencias. El resultado es siempre cero o infinito. ■

**Daniel Gascó García** estudia Ciencias Empresariales en la Universitat Jaume I de Castellón, donde se encarga tres años del Aula de Cine. Forma parte del Consejo de Redacción de la revista valenciana *Banda Aparte* (1993-1997). Colabora como crítico en diversos medios (prensa, radio y televisión), así como en varios libros colectivos, y es jurado en diversos festivales cinematográficos (Alcalá de Henares, La Cabina, Radio City, etc.). Actualmente, escribe en *Caimán Cuadernos de Cine* y *Lletres valencianes* e imparte la asignatura de Historia del Cine Comparada en la Academia Idecreea. Desde el 16 de agosto de 2004 se hace cargo, junto a su hermana Almudena, del videoclub Stromboli, que atesora una parte importante de la Historia del Cine. Organiza ciclos para el Festival Cine Europa y el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC).

**Lola Mayo** es guionista, escritora y productora. Ha escrito y producido los tres largometrajes dirigidos por Javier Rebollo: *El muerto y ser feliz* (2012), Goya al Mejor Actor y Premio FIPRESCI en el Festival de San Sebastián; *La mujer sin piano* (2009), Concha de Plata al Mejor Director en el Festival de San Sebastián y Mejor Película en el Festival de Cine de Los Ángeles; y *Lo que sé de Lola* (2006), Premio FIPRESCI en el Festival Internacional de Cine de Londres. Asimismo, ha escrito con Javier Rebollo su cuarta película, *La cerillera*. Actualmente, escribe el guion de la película colombiana *Como cloro en tela negra*, de Ana María Londoño, y dirige documentales de gran formato para el programa Documentos TV (TVE). Desde 1996, a través de su productora, Lolita Films, ha producido una quincena de cortometrajes, que reúnen más de cien premios en festivales de todo el mundo. En estos momentos, es Coordinadora de la Cátedra de Documental de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños en Cuba, mientras continúa enseñando guion y creación documental en el Instituto del Cine de Madrid y en la Escuela Oficial de Cine de Madrid. Ha escrito poemas, una novela, y un libro de cine.

**Mariano Barroso** (Sant Just Desvern, 1959) se dio a conocer al recibir el Goya al Mejor Director Novel por *Mi hermano del alma* (1994). Tras este interesante debut, le han seguido filmes como *Éxtasis* (1996), *Los lobos de Washington* (1999) o *Todas las mujeres* (2013), alternando su presencia en el cine con la realización de series de televisión y una labor docente muy activa. Formado en el American Film Institute y en el Laboratorio William Layton, es coordinador de la Diplomatura de Dirección en la ECAM y ha dirigido la Cátedra de Dirección de la Escuela de Cine de Cuba. El trabajo actoral es uno de los puntos clave de su filmografía, como demuestra el documental de 2005 *El oficio del actor*, en el que intervienen habituales de su filmografía como Javier Bardem, Luis Tosar o Eduard Fernández.

Tras su formación en la Universidad del Cine de Buenos Aires, **Celina Murga** (Paraná, 1973) ha desarrollado su carrera en varios oficios del ámbito cinematográfico. Directora, guionista, productora y editora, se dio a conocer en el mundo del cortometraje con títulos como *Interior-Noche* (1999) y *Una tarde feliz* (2002). Debutó en el largometraje con *Ana y los otros* (2003) y su segunda película (*Una semana solos*, 2007) fue estrenada en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires. En 2009, participó en un programa de mecenazgo bianual que le permitió trabajar junto a Martin Scorsese. Además de su labor como creadora, ha ejercido como docente en el Centro de Investigación Cinematográfica de Buenos Aires.

La labor de **Felipe Vega** (León, 1952) en el mundo del cine abarca desde la dirección y el guion de cortometrajes, largometrajes o anuncios publicitarios hasta el ejercicio de la crítica en revistas especializadas y la docencia en la Escuela de la Cinematografía y el Audiovisual de la Comunidad de Madrid. En activo desde finales de la década de 1970, ha sido reconocido en varias ocasiones en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián por títulos como *Mientras haya luz* (1988) y *El mejor de los tiempos* (1989). En su carrera en el largometraje ha estado unido a nombres como el productor Gerardo Herrero (*Un paraguas para tres*, 1992; *Nubes de verano*, 2004) o el escritor y periodista Manuel Hidalgo, con quien ha colaborado en *Grandes ocasiones* (1998), la mencionada *Nubes de verano* o *Mujeres en el parque* (2006). Su último trabajo hasta la fecha es el documental *Elogio de la distancia* (2010), realizado junto al novelista Julio Llamazares, quien ya escribiera quince años atrás el guion de *El techo del mundo* (1995).

Hasta el estreno de *Blancanieves* (2012), **Pablo Berger** (Bilbao, 1963) apenas contaba en su filmografía con un cortometraje (*Mama*, 1988) y el largo *Torremolinos 73* (2003), aunque también con una amplia trayectoria en el mundo de la publicidad, el videoclip y la docencia en la New York Film Academy. Con su segundo largometraje, se convirtió en uno de los cineastas más premiados de nuestro cine, al recibir el film un total de diez Goyas, incluyendo el de mejor película, guion original y canción original, firmados por el propio realizador. También fueron premiadas las actrices Maribel Verdú y Macarena García.

Procedente de la cantera del teatro y la televisión, desde que debutara como actor protagonista en *Un banco en el parque* (Agustí Vila, 1999) y se consolidara en *Las horas del día* (Jaime Rosales, 2003) dando vida al *serial killer* cotidiano, los papeles de **Álex Brendemühl** (Barcelona, 1972) en el cine han estado muchas veces asociados a óperas primas de directores desconocidos o a obras de cineastas con un marcado carácter independiente. Así, ha trabajado a las órdenes de Pere Portabella (*El silencio después de Bach*, 2007), Óscar Aibar (*El bosc*, 2012) o, más recientemente, Lluís Miñarro (*Stella Cadente*, 2014) o Isaki Lacuesta (*Murieron por encima de sus posibilidades*, 2014). Además, combina su trabajo actoral en el cine español con papeles en otras cinematografías como la francesa, la argentina o la alemana.

Procedente de una familia de actores, y con casi dos centenares de trabajos acreditados como actor de cine y televisión, **Emilio Gutiérrez Caba** (Valladolid, 1942) es uno de los rostros imprescindibles del cine y el teatro españoles desde principios de la década de 1960. Fundó su propia compañía teatral en 1968 y fue protagonista de alguno de los mejores títulos del nuevo cine español de aquel decenio, como *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1966) o *La caza* (Carlos Saura, 1966). Su carrera se revitalizó en los primeros años del nuevo siglo gracias a directores como Álex de la Iglesia (*La comunidad*, 2000) o Miguel Albaladejo (*El cielo abierto*, 2001) y a su presencia en éxitos de televisión como *Gran Reserva* (TVE: 2010-2013).

Después de iniciar su carrera en el teatro con textos de los grandes clásicos (Shakespeare, Molière, Beckett), la trayectoria cinematográfica de **Eduard Fernández** (Barcelona, 1964) empezó a despuntar tras su aparición en *Los lobos de Washington* (Mariano Barroso, 1999) y recibir la primera de sus ocho candidaturas a los premios Goya. Conocido por interpretar personajes de carácter, ha destacado como protagonista en títulos como *Fausto 5.0* (La Fura dels Baus, 2001), *Smoking Room* (Julio D. Wallovits, Roger Gual, 2002), *El método* (Marcelo Piñero, 2005), *Ficción* (Ficción, Cesc Gay, 2006) o *La mosquitera* (Agustí Vila, 2010), y también como actor de reparto en cintas como *Son de mar* (Bigas Luna, 2001), *En la ciudad* (Cesc Gay, 2003), *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006), *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010) o *El Niño* (Daniel Monzón, 2014).

Uno de los rostros más conocidos del cine, la televisión y el teatro en España, **Tristán Ulloa** (Orléans, 1970) empezó su carrera delante de las cámaras a finales de la década de 1990, siendo *Mensaka* (Salvador García Ruiz, 1998) el papel que le catapultó a la primera línea al recibir una nominación al Goya como Mejor Actor Revelación. Desde entonces, ha alternado papeles protagonistas (*Lucía y el sexo*, Julio Medem, 2001) y secundarios, participando en cerca de una treintena de largometrajes y en series de televisión como *El comisario* (Telecinco: 1999-2000), *Gran Reserva* (TVE: 2010-2013) o *El tiempo entre costuras* (Antena 3: 2013-2014). En 2007 debutó como director junto a su hermano David con la película *Pudor*, por la que fue nominado al Goya al Mejor Guion Adaptado y a la Mejor Dirección Novel.