

(DES)ENCUENTROS

**CUANDO SUBE UNA OLEADA
DE FUEGO POR LOS PIES:
EXPERIENCIAS CREATIVAS DE
LA ACTRIZ EN EL CINE ESPAÑOL**

introducción

Gonzalo de Lucas

discusión

Bárbara Lennie

Irene Escolar

Albert Elduque

Gonzalo de Lucas

clausura

Albert Elduque

I introducción

GONZALO DE LUCAS

Una actriz trabaja a partir de cualidades corporales desde las que escribe el personaje, de forma que el espectador, antes de que se digan las cosas, ya las puede haber visto o intuido en sus expresiones físicas. En *La enfermedad del domingo* (Ramón Salazar, 2018), se percibe que el personaje de Bárbara Lennie fue heroinómana bastante antes de que se mencione; se manifiesta sin pasar por un tipo de psicología descriptiva, verbal o explícita, ni por una exacerbación gestual, sino mediante una encarnación interior. En *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014), Lennie se mueve como si se estuviera recuperando de una conmoción, con una inquietante tensión impertérrita, que podría interpretarse como psicótica, enajenada, amenazante e imprevisible, a modo de figura recosida y sujeta de milagro, mucho antes de que se descubran sus cicatrices. En *Vania* (Carla

Simón, 2020), el rostro pensativo de Irene Escolar, en su escucha silenciosa y atenta en la primera conversación grupal, revela la secreta intensidad de su enamoramiento y su sufrimiento, solo con ver cómo su mirada se repliega hacia dentro, a la vez que se expone sensible ante el resto, con unos ojos cuya emoción ya no es activa ni esperanzada, sino melancólica. Es probable que las actrices tengan que conectarse con vivencias —no por fuerza experimentadas en primera persona, pero sí observadas e imaginadas— para que sean capaces de esa forma de autobiografía desde el propio cuerpo, que no habría que confundir con los adornos —maquillaje, vestuario, peluquería, tics gestuales— de una caracterización ni una imitación. Mediante esa encarnación, son instrumentos que crean vivencias y sentimientos que la propia narrativa no necesitará nombrar, y que quedan in-

tegrados en su manera de moverse, de hablar o en las expresiones del rostro.

Esta construcción corporal se puede producir a veces de modo estático, en un silencio, o en un pequeño gesto. Como se sabe, la cámara es un suplemento de visión que amplifica un mínimo movimiento en los ojos o un parpadeo. La actriz de cine, por este motivo, suele resultar más creativa cuando resuelve esa expresión corporal de su interior —el pensamiento, una emoción— desde la contención, la reserva, en el umbral de lo visible, aunque haya momentos en que alcance su expresividad en registros más nerviosos e intempestivos, incluso en el desgarró. En *Un otoño sin Berlín* (Lara Izagirre, 2015), Irene Escolar refrena y silencia todos sus gritos y su desesperación, tratando de entender y consolar con las pupilas humedecidas a su novio, para que brote algo de su oscuridad. En sus memorias, Sternberg escribió que «el arte consiste en saber discernir lo que hay que revelar y lo que hay que ocultar» (Sternberg, 2002: 257),

y la expresión de lo invisible parece también una tarea principal de la actriz: la manifestación de lo que no se alcanza a ver, la imagen interior del otro o de la alteridad, la presencia en forma pensativa.

No podríamos desligar este trabajo creativo de las intérpretes de las formas de recitar o decir las palabras. Dentro de *Escenario 0*, la serie de filmaciones de teatro contemporáneo que acaban de producir conjuntamente para HBO, Irene Escolar y Bárbara Lennie protagonizan *Hermanas* (Diego Postigo, 2020), la obra de Pascal Rambert, donde emplean una palabra poetizada que no se convierte en palabra artificiosa ni forzada, sino que está encarnada, viva, sentida. Es una difícil unión de abstracción poética y filosófica, y realidad carnal. Este tipo de registro a veces aparece en el cine, pero suele ser en obras muy específicas y distintivas. De hecho, uno de los desafíos del cine, un medio en que la palabra suele ser más naturalista que en el teatro, es la dificultad que suele implicar decir las cosas más sencillas: cómo hacer creíble, auténtico,

Hermanas (Diego Postigo, 2020)



un simple saludo. En *Hermanas*, las palabras destellan como puñales que hieren el cuerpo de las actrices. Es una obra muy representativa de dos jóvenes actrices cuyo trabajo ha madurado mediante la inquietud y la profundización en las suertes difíciles de la interpretación; la precisión quirúrgica con que se puede desatar una emoción, la búsqueda de tipologías no acomodadas ni llamativas.

La historia de las gestualidades contiene sus tratos y represiones formales, e ideas de transformación figurativa, pues el cine muestra cómo las personas se caracterizan también hacia el exterior, por el modo con que aparecen, actúan o se presentan ante los demás, y se autorrepresentan. En una investigación sobre las actrices se puede percibir el potencial de los cambios de imagen —en el sentido que señalaba Godard en *Changer d'image* (1982): «Hay que mostrar la resistencia de una imagen al cambio» / «Uno puede cambiar entre las imágenes y lo que se debe mostrar es ese “entre”—, mediante la aparición de formas gestuales que pueden subvertir los moldes icónicos e ideológicos de su época.

Si nos fijamos en la manera en que Irene Escolar interpreta a Juana la Loca en *La corona partida* (Jordi Frades, 2016), pese al planteamiento tan conservador de la producción, observamos una imagen distinta en comparación a la representación estereotipada del personaje como símbolo de la histérica. Irene ofrece una lectura alternativa, en la que la vemos sobre todo como una mujer inteligente, con un profundo dolor interior, víctima de una situación en la que queda totalmente aislada y oprimida por el poder que ostentan los hombres que la rodean. La potencia de la gestualidad muchas veces permanece disimulada, y no es visible para la censura ni asimilada en su potencial ideológico en su época. Aurora Bautista empezó su carrera encarnando de una forma histriónica a Juana la Loca en *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948), papel que la convirtió en estrella. Pero cuando la vemos más de veinte años después en *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964) es otra mujer, con

gran dominio de su autorrepresentación. En *La tía Tula*, actuando en apariencia como un frígida puritana, es decir, dentro del sistema, genera una desviación o resistencia que quizás podemos leer, a través de su cuerpo, mucho mejor hoy. En su contención, se intuye, más que una privación, una forma de control del propio deseo y de no sometimiento, mientras todo su entorno social la conmina a que ceda y se entregue a su cuñado Ramiro, un violador. Las grandes actrices suelen dominar cada vez más su autorrepresentación, en vez de limitarse a ser sujetos de una representación psicológica y moldeadas por un deseo ejercido por los otros. Son actrices que quiebran el estereotipo, a veces de modo sutil, en un acto cuya repercusión creativa a menudo no suele percibirse plenamente en su momento, sino más tarde y cuando esas gestualidades ya se han asimilado y hasta vuelto comunes. ■

REFERENCIAS

Sternberg, J. V. (2002). *Diversión en una lavandería china: memorias*. Madrid: JC Clementin.

discusión

I. ¿El cine español limita demasiado a las actrices dentro de determinados estereotipos? ¿Qué otros tipos de representaciones se podrían explorar y desde dónde trabajarlos? ¿Se percibe un contraste entre los modelos de otras épocas y los actuales?

Bárbara Lennie

Creo que, como siempre trabajo desde una especie de verdad, o de una interpretación poco construida, o transparente, lo que más me ha llegado son papeles dentro de lo estrictamente realista o costumbrista, un cine ligado al retrato de la realidad. Ahora me apetece hacer cosas despegadas de eso. No por divertimento, sino para seguir creciendo: me apetece salir de ahí y poder jugar a interpretar mujeres un poco más alejadas de mí y de las realidades que conozco. Si me llega una película más parecida a lo que he hecho hasta ahora me encantará, pero trataré de cambiar mi manera de afrontarla. De hecho, en el teatro la actriz tiene

una capacidad de juego mayor, que permite meterse de golpe en otra realidad. Yo lo veo en la carrera de Irene, por ejemplo. En mi caso no ha sido tanto así y es algo que me apetece mucho hacer. Últimamente lo que más me viene interesando es la ligereza: no para perder el compromiso con lo que hago, sino para cambiar el lugar desde el que trabajar y encontrar un juego un poco diferente. Ojalá podamos hacer como Aurora Bautista, o como Victoria Abril, quien tuvo unos años increíbles en ese sentido, por cómo se apropiaba de sus personajes y se reinventaba.

Por ejemplo, me gustaría hacer una película profundamente sexual, pero bien hecha, y, al

Hermanas (Diego Postigo, 2020)



pensarlo, me acuerdo de *Fuego en el cuerpo* (Body Heat, Lawrence Kasdan, 1981). Ahí había algo que, visto ahora, resulta muy sugerente, especialmente porque ella es una mujer apasionada. El deseo femenino no se ha retratado demasiado en el cine español, ni tan siquiera en películas de cineastas mujeres como Isabel Coixet o en obras míticas como las de Julio Medem. Todavía falta mucho. Sin embargo, ahora hay series en las que mujeres jóvenes están protagonizando, escribiendo y dirigiendo sus propias historias, como Leticia Dolera. Pienso también en producciones extranjeras como *Fleabag* (Phoebe Waller-Bridge, Two Brothers Pictures: 2016-2019), *Podría destruirte* (I May Destroy You, Michaela Coel, BBC: 2020-), *Pure* (Aneil Karia y Alicia MacDonald, Channel 4: 2019)... Ahí sí que creo que hay un nuevo retrato de la sexualidad femenina. Justo ahora he hecho *El desorden que dejas* (Carlos Montero, 2020), una miniserie para Netflix que habla mucho del deseo. Partiendo de que es una adaptación de una novela que ya existía y que había unos guiones ya cerrados, he intentado hacer una mujer que deseara, no sobre la que contarán el deseo. El género erótico me parece genial, porque me encanta verlo y me encanta leerlo, pero es muy difícil hacerlo bien.

Se dice que a partir de los cuarenta años a las actrices dejan de llegarnos papeles interesantes en el cine, y me parece muy sorprendente, especialmente porque los cuarenta son unos años de plenitud y madurez para las mujeres. Por eso no hay que bajar la guardia en absoluto, porque la situación de una es en realidad fragilísima. Reconozco que yo soy consciente de eso desde hace poco, y he sido muy prepotente al pensar que no hacía falta que nosotras hiciéramos nada más aparte de defender nuestros personajes o tener una determinada postura ante un director o un texto. Es importante tomar consciencia de que formas parte de un grupo muy grande en el que hay que apoyarse mucho las unas a las otras, con una especie de sentido de comunidad.

Irene Escolar

En mi caso, he encontrado una representación variada de los conflictos de las mujeres en el teatro, ya que es donde he tenido más posibilidades de expresarme y de trabajar, encontrar o buscar cosas, y además desde muchos niveles. En la vida todos tenemos muchos registros, que aparecen cuando te quitas la máscara. La profesión de actriz te posibilita quitarte todas y profundizar en ti misma. Te ofrece llaves para abrir aspectos que tienes dentro, pero soterrados, ocultos. El teatro posibilita ese juego, alcanzar rasgos muy extremos y variados. El cine suele buscar más dentro de un tipo de realismo, y eso es algo que ha hecho mucho más Bárbara que yo. De hecho, con *Dime quién soy* (Eduard Cortés, Movistar+: 2020), la serie que acabo de terminar, y que he estado rodando todo un año, es la primera vez que siento que he tratado conflictos que no tienen que ver con los propios de una mujer joven.

Dentro de esta búsqueda de representaciones alternativas o más variadas, para mí hay una parte de investigación personal muy importante al construir un personaje. Por ejemplo, cuando me llegaron los primeros guiones para mi papel de Juana la Loca, sentí que estaba retratada como siempre, así que me documenté y leí mucho, y hasta me fui a Toledo para reunirme con un catedrático que había escrito un libro sobre ella, y que era el único que la dignificaba y que además explicaba algunas cosas extraordinarias sobre su vida. Le llevé este libro al guionista, para ver si podíamos cambiar algunos aspectos y al menos contar cosas desconocidas que estuvieran documentadas y que le hubieran ocurrido. Era muy interesante lo que le había pasado a esta mujer, pero siempre se había contado desde un punto de vista muy parcial. Algunos hechos que ocurrieron se pudieron recuperar así en la película. La suya fue una vida muy dura y es muy triste que se haya visto siempre como una mujer histérica o desatada sexualmente, cuando en realidad fue una mujer maltratada por todos los hombres que tuvo cerca.

Me imagino todo el dolor que debió de sentir y la vida que debió de tener. En ese sentido, la forma en que la interpreté fue mi manera de dignificar un poco al personaje.

Todo esto, en el fondo, tiene que ver con quién cuenta las historias, qué historias se muestran, y qué tipo de mujeres estamos acostumbradas a ver. Recuerdo que cuando se estrenó *El cuento de la criada* (The Handmaid's Tale, Bruce Miller, MGM: 2017-), y de esto hace poco, pensé: «Jolín, qué bien, Elisabeth Moss tiene un físico muy diferente». Me sorprendí a mí misma diciendo: «Es una tía especial, bellísima, pero diferente, tiene una nariz diferente...». Era otro tipo de físico. Pero después y gracias a ella, y a otras actrices también diferentes, se empieza a ver a otros tipos de mujeres. Es algo que se está instaurando poco a poco, de modo que ahora puede surgir una actriz como Phoebe Waller-Bridge, que hace *Fleabag* (Two Brothers Pictures/Amazon Studios, 2016-2019), esta serie extraordinaria en la que es la protagonista y en la que cuenta la historia desde ella. Y se trata, de nuevo, de una mujer con una personalidad y un carisma extraordinarios. Sin embargo, la verdad es que hace unos años a mí me habría parecido muy extraño que una mujer así protagonizara una serie o una película.

Albert Elduque

Creo que es arriesgado hablar de estereotipos, pero revisando los trabajos de Bárbara e Irene puede rastrearse un personaje recurrente: la chica joven que trata de redefinir su vida y se reúne con su familia para enfrentarse a ella o redescubrirla. Es la figura de la hija que intenta entender y marcar quién es, qué quiere y qué ofrece a la sociedad. En el caso de Bárbara, el ejemplo paradigmático sería *María (y los demás)* (Nely Reguera, 2016), en la que la protagonista vive con su padre, que se recupera de un cáncer, y al mismo tiempo quiere convertirse en escritora, con una crisis existencial que se mueve entre la profesión, las raíces y el pensar dónde quiere estar. La figura de la hija

es también clave, aunque con variaciones, en *Los condenados* (Isaki Lacuesta, 2009) y en *Petra* (Jaime Rosales, 2018). En el caso de Irene, el personaje de *Un otoño sin Berlín* regresa a su casa, en Amorebieta, tras pasar una época en Canadá, y ahí trata de reconstruir su relación con su novio, su padre y una vieja amiga. Y hay otros ejemplos con actrices de la misma generación, como Nausicaa Bonnín en *Tres días amb la família* (Mar Coll, 2009) o Núria Gago en *Family Tour* (Liliana Torres, 2013). En todos estos casos, menos en *Petra* y *Los condenados*, se trata de óperas primas de cineastas mujeres protagonizadas por actrices de una edad parecida, algo que me lleva a pensar que este tipo de rol responde a preocupaciones generacionales como los conflictos familiares y la necesidad de emancipación. No creo que se trate de algo tan simplificador como un estereotipo, sino más bien de un tipo de personaje que responde al sentir de una época y a las discusiones sociales que están sobre la mesa.

En la historia del cine español podemos encontrar películas que trabajan con el mismo tema. Por ejemplo, la historia de *El mundo sigue* (Fernando Fernán Gómez, 1965) es el enfrentamiento entre dos hermanas que quieren salir de la pobreza: una, interpretada por Lina Canalejas, con el sacrificio familiar y la pureza moral; la otra, encarnada por Gemma Cuervo, con un arribismo sexual sin contemplaciones. Es una lucha que terminará con consecuencias trágicas. Podríamos aventurar la hipótesis de que en el pasado estas películas representaban las polaridades femeninas de una forma más dicotómica y con las tintas dramáticas más cargadas, mientras que en el cine contemporáneo ese conflicto aparece como un proceso complejo y a veces doloroso, pero no siempre desgarrador, por el que todo el mundo puede (y debería) pasar.

Gonzalo de Lucas

Es frecuente que en el cine español, por el componente industrial del medio y el sistema conservador con que se suelen producir las películas, muchas actrices queden estereotipadas, prisioneras



Hermanas (Diego Postigo, 2020)

de moldes ideológicos y de figuras que repiten. Sin embargo, una actriz encarna subjetividades con las que mostrar formas alternativas a las que sirven de referente en su época; por ejemplo, hoy en día es muy relevante mostrar cómo una mujer se adueña y domina su deseo, en vez de ser objeto pasivo del deseo de otro —sea de quien hace la película, de otro personaje o de los espectadores—; o ver cómo una persona que se ha educado dentro de unos códigos sexuales descubre o libera, también mediante contradicciones, otras sexualidades posibles dentro de sí misma. La manifestación física, corporal, sensible, de este trabajo es muy importante, porque las actrices son imágenes referencia-

les, y los cuerpos pueden encarnar nuevas figuras —a través de las gestualidades, los movimientos, las miradas— y devenir modelos de cambio. El trabajo de Irene Escolar y Bárbara Lennie me parece ejemplar en ese sentido, por la forma en que sitúan en primer término la inteligencia y una sensibilidad atrevida y singular, muy humana y valiente en su exposición y en sus fragilidades. Son actrices capaces de preservar la opacidad y su misterio —siento que la actividad artística suele ir muy ligada a la capacidad de renuncia o sustracción del adorno retórico y exhibicionista, de aquello que Buñuel llamaba lo estéticamente irreprochable—.

2. ¿Qué tipo de experiencias y transformaciones emergen cuando vemos el cine desde la trayectoria de una actriz, a lo largo de su obra? ¿La entrada de más mujeres en la industria del cine español está cambiando las formas de trabajo?

Bárbara Lennie

Cuando fui a *Versión española* a presentar *Petra* con Jaime Rosales me sorprendieron con un vídeo que recogía imágenes de mi carrera desde *Más pena que Gloria* (Víctor García León, 2001), mi primera película, hasta la actualidad. Me quedé como atónita. Fue bastante emocionante, sobre todo porque yo no suelo revisar mis películas. De repente ves cómo te transformas delante de una cámara y cómo tu vida y tu ser han quedado ahí de alguna manera. Al final, más allá de lo que tú quieras o no, hay algo que ocurre, o sea, que te capta. Hay algo de tu momento, de tu alma, de tus trabas, de las cosas que te gustan y de las que no, que el cine, si la mirada ha sido atenta, ha podido contar. Cada una de las mujeres que he interpretado me remitía a un momento y a una vivencia concretos. De hecho, la propia trayectoria de un actor o actriz depende muchas veces del crecimiento vital, que no puedes controlar. A mí me ha pasado muchas veces: ¿Por qué ahora no me está llegando esto, no estoy pudiendo? Bueno, porque no. O sea, porque en tu eje, en tu interior, en tu crecimiento, no estás en eso, estás mucho más cohibida de lo que crees, estás mucho menos expresiva de lo que crees. Por mucho que a veces intentes ir más deprisa, y trates de que te ocurran ciertas cosas, hay algo en este trabajo que no te deja saltarte etapas. Y a veces cuando más te relajas es cuando las cosas empiezan a fluir. Por otra parte, cuando pienso en algunas películas que hice hace años, como *Magical Girl*, no sé cómo las haría ahora, porque soy otra persona; la misma, pero diferente. Se trataba de un personaje muy concreto y abstracto a la vez. Y en su día, puesto que Carlos Vermut no compartía mucho cómo quería él que se hiciera, ni qué le pasaba a la protagonista, tuve que seguir una intuición, un acto de fe, una imagen, casi os diría.

Haciendo *Escenario 0* hemos notado mucha diferencia entre la generación de profesionales que tienen unos cincuenta años y los directores más jóvenes, tanto en cine como en teatro. Hay un cambio importante que ha empezado, por lo menos en cómo nos vinculamos los unos a los otros y en la cuestión de los estatus. Las estructuras se están transformando, el funcionamiento empieza a ser más transversal y horizontal, y eso a mí me gusta. Pero hay que pelearlo mucho. Ahora están irrumpiendo muchas mujeres directoras, guionistas, productoras, distribuidoras... Yo solo he trabajado con una cineasta mujer, Nely Reguera en *María (y los demás)*, y me pareció bastante claro que trabajar con una mujer no tiene nada que ver con trabajar con un hombre. Pero tampoco puedo generalizar, porque seguro que no es lo mismo trabajar con Nely que hacerlo con Gracia Querejeta o con Angélica Liddell, por ejemplo. Son muy diferentes. Por otro lado, en *María (y los demás)* se representaban muchas cosas en las que yo me veía. Y no solo yo, sino también muchas amigas a mi alrededor, que de una manera u otra se sentían apeladas. Se está generando un pensamiento en torno a la mujer que hacía mucha falta. Ya no están claros ni cuáles son los patrones que tenemos que seguir ni cuáles las decisiones que tenemos que tomar a nivel vital, y eso va a cambiar las historias que vemos en el cine.

Irene Escolar

Después de hacer tanto teatro, siempre que trabajo en cine lo encuentro muy placentero. Uno de los motivos es porque en el cine puedes expresar cosas de una manera más sutil que en el teatro y que se vean. La cámara es una herramienta muy poderosa, y el matiz al que uno puede trabajar y al que se puede llegar me gusta muchísimo. En el teatro encuentro maravilloso que sucede para la gente

que está ahí y lo vive en ese momento, aunque a la vez eso también es una especie de limitación. Por eso, revisando mi trayectoria, hay un montón de trabajos que quizás hayan quedado en el recuerdo de quienes los vieron, y en mi tránsito personal y en mi evolución como actriz, pero que no perduran en el tiempo. En el cine, si soy sincera, no he hecho nada sobre lo que diga «¡qué orgullosa estoy!». Aparte de *Un otoño sin Berlín*, pero ya fue hace años. Hay pocas veces en que haya podido arriesgar con lo que estaba haciendo, al menos a partir de las oportunidades que me han llegado de rodar; en que haya podido salirme de la naturalidad o del decir las cosas con sentido. Nuestro trabajo pasa también por imaginar mundos paralelos, otras personas, imaginar mucho más allá de tu realidad. Por eso, cuando veo hoy un personaje como el de Juana la Loca, tan alejado de mí, me sorprende que, en ese contexto de producción tan restrictivo, arriesgara e hiciera algunas cosas que me parecen valientes, en medio de esos ataques de ansiedad y locura. Es un trabajo del que me siento orgullosa por haber podido arriesgar en esas condiciones.

Siento que hay una especie de centro muy subjetivo en relación a la profesión, que cada uno se debe marcar. Es muy valiente lo que comenta Bárbara, el ser consciente de lo que uno quiere hacer y de lo que ha hecho hasta ahora, y de pronto decidir desde qué lugar le gustaría abarcar todo lo que viene o lo próximo. Eso significa que es una artista en constante evolución y que está replanteándose y repensándose siempre las cosas. Es algo muy valioso, porque es más habitual acomodarse. Sin embargo, a mí me gusta sentir que, después de hacer algo durante bastante tiempo, se puede encarar eso desde otro sitio, con el fin de que ocurra otra cosa. Eso es estar en constante creación, creatividad, y reobservándose. La de actriz puede ser una vocación muy adictiva. Lorca hablaba de una especie de fuego que te sale de la planta de los pies hacia arriba, a propósito del duende. Si uno llega a un sitio en el que siente algo semejante, sabe que no se podrá desprender de eso. Es algo que siento en cada estreno.

En todo este proceso, en los posibles cambios que podemos hacer o se pueden generar, es muy importante también la persona con la que trabajas, porque incluso hay directores mayores que son mucho más modernos que gente joven con la que luego te encuentras... Así que tiene mucho que ver con la persona, de dónde viene, cuál ha sido su trayectoria, cuáles son sus referentes, en relación a los tuyos también, y humanamente, qué implicación tiene o no en ese proyecto y de qué manera te lo transmite a ti y cómo.

Por mi parte, he trabajado con pocas mujeres como directoras. En teatro, con Carlota Ferrer, en el cine con Lara Izagirre, y ahora, un poquito, con Carla Simón. Son muy pocas, en realidad. Aunque se están transformando las dinámicas de trabajo, queda mucho. Porque incluso los hombres que quieren, y que piensan en estos cambios, luego, cuando hay que concretarlo en acciones, o en cosas en las que ellos pierden, o en las que hay algún riesgo, no es tan claro que lo quieran hacer, desgraciadamente. Esto sí que lo hemos podido experimentar y comprobar.

Albert Elduque

Abordar la historia del cine a través de la trayectoria de los intérpretes es muy estimulante porque permite repensar las categorías con las que solemos trabajar, ya sean movimientos estéticos, cineastas o productores. En el caso específico de las actrices, eso conlleva también una perspectiva de género que es más que necesaria. Los resultados de esas investigaciones son siempre sorprendentes, porque llevan a obras que en otras circunstancias pasaríamos por alto pero que toman un significado especial cuando se contemplan a la luz de una carrera actoral. Por ejemplo, recientemente he visto la película *El secreto de Mónica* (1962), una coproducción entre España y Argentina dirigida por José María Forqué y protagonizada por Carmen Sevilla. La película cuenta la historia de un hombre (Jardel Filho) que llega por casualidad a un pueblo del interior argentino donde descubre el pasado de

su mujer, reconstruido a través de los testimonios de varios personajes. No creo que nadie sitúe ese filme como un hito importante en la filmografía de Forqué. En cambio, es muy interesante pensarlo críticamente en relación con otros films de Carmen Sevilla, porque en él su rol de esposa se tiñe de melancolía, algo que no sucede ni en sus películas ascensionales de muchacha joven que termina casándose ni en las comedias eróticas que realizó a finales de los sesenta. Además, en una de las escenas más memorables de la película baila un mambo absolutamente desatado, de un frenesí erótico de alto voltaje, mucho más que las actuaciones de flamenco que le habían dado fama en los años cincuenta, y en las que la seducción aparece mucho más ritualizada. Tanto en términos narrativos como de interpretación, *El secreto de Mónica*, que sería una nota al pie desde otros puntos de vista, emerge como un punto clave si se piensa en la trayectoria de la actriz Carmen Sevilla.

Gonzalo de Lucas

Se descubren muchas cosas viendo retrospectivas de una actriz. Para empezar, puedes ver papeles que son muy diferentes respecto a la imagen con que se la asocia, y que quedan olvidados, y quizás estás más abierto respecto a la manera en que normalmente las miramos, fijándonos en el estilo del director. Tenemos sobre todo una tradición analítica y herramientas críticas para interpretar desde la puesta en escena, pero seguir la obra de una actriz posibilita que surjan contrastes y diferencias en las que, sin ese punto de vista preciso, tal vez no repararíamos. Buena parte de la actividad crítica pasa por saber escoger una focalización posible, y cuanto más detallada sea quizás más imprevisible y desprejuiciada puede resultar

para uno mismo. Una actriz, a lo largo de su carrera, puede efectuar muchas transformaciones, cambios de imágenes, apuntar posibilidades, rupturas o transgresiones icónicas; siguiéndola a través de sus películas también ves o reconoces mejor su forma de expresión, a través del cuerpo o de los gestos, y el modo indirecto en que lo hace (algo que, de este modo, muchas veces es imperceptible para la censura).

Al ver una retrospectiva de una actriz, emergen también toda clase de inscripciones temporales. Cuando hoy veo *Todas las canciones hablan de mí* (Jonás Trueba, 2010), me acuerdo de cuando la vi hace diez años, pero también la veo comparativamente respecto a las imágenes posteriores de Bárbara Lennie. Por el sustrato documental del cine, se inscribe ahí la relación entre Bárbara y Jonás en aquel momento, cuando eran pareja; la circulación entre la persona que filma y la que es filmada. En ese sentido, equivale a ver un álbum personal, a volver a ver el pasado. Pero también emerge que Bárbara era entonces una persona distinta, con otras experiencias, y eso se ve en el físico o en su manera de hablar; y a la vez, vista comparativamente hoy, se ve su potencial de transformación, que en parte es lo propio del arte o de la poesía, según la definición que diera Canetti sobre su función: el custodio de las metamorfosis. El trabajo de la actriz tiene ese potencial, que a veces está totalmente dormido en el espectador, y lo condensa o concentra en una síntesis temporal y con una dimensión de juego que posee una fuerza enorme para el público. Se traza entonces otra historia del cine, que pasa por transformaciones de los cuerpos de los actores y la memoria asociativa de sus imágenes, el carácter múltiple del yo.

3. ¿Qué métodos de trabajo hay para conjugar la técnica con la emoción, para que la primera no enfríe a la segunda? ¿Cómo se plantea la defensa de la palabra poética, tal como se recita en *Hermanas*, también en relación a las dificultades con que la gente expresa hoy verbalmente sus experiencias?

Bárbara Lennie

Para que eso ocurra (o nos gusta pensar que sucede) en *Hermanas*, hay que hacer un trabajo a dos bandas: por un lado, ser un actor profundamente técnico, y tener la capacidad de sostener lo que está escrito solo en la boca y transmitirlo; y por el otro que todo eso no quede en algo discursivo, excesivamente racional o excesivamente poético, y que al final no te haga viajar. Por eso creo que para un dramaturgo y director como Pascal Rambert es muy importante el *casting*. Después de dirigirme en *La clausura del amor* (2015-2017), cuando me propuso trabajar otro texto con una actriz que me apeteciera, elegí a Irene porque tiene esa mezcla: viene de una tradición de cuidado y amor por los textos, por la palabra, por el espacio casi ritual y sagrado

del teatro; y a la vez es una mujer muy anclada y muy unida a la realidad contemporánea. No se me ocurre mucha gente en quien esas dos vías estén abiertas y se crucen de forma tan orgánica.

Cuando digo «es un actor muy técnico» el problema no es que el actor o actriz me parezca técnico, sino que me parece malo, y por eso veo el guion. La técnica es lo que permite que puedas defender un texto como *Hermanas*. Hay mucha gente que no podría decir ni el primer párrafo, porque aquí, contrariamente a lo que ocurre en el Reino Unido o Alemania, no tenemos esa tradición ni esa educación en nuestras escuelas dramáticas. Pero hay otras muchas cosas que tienen que ver con ser un actor técnico, especialmente en el *set* de rodaje: saber cómo funciona, por qué se ilumina, cómo mo-

Hermanas (Diego Postigo, 2020)



verse... Todo eso también tiene que ver con una técnica de trabajo que tampoco se enseña en las escuelas. De hecho, no sé si se puede aprender de una manera que no sea en la práctica, pero como mínimo podría apuntarse. Cuando salí de estudiar durante cuatro años en un centro, muchísimas horas al día, descubrí que había una cantidad de cosas que ni siquiera me habían planteado. Me parece sorprendente, y sé que en ese aspecto la escuela no ha cambiado.

Hay muchos trabajos y oficios en los que la importancia de la técnica es evidente. Yo comparo a la actriz con los montañeros, o los deportistas en general, o incluso con los cirujanos. En esos casos hay unas cosas que tienes que saber y debes ir afinando para llegar a un determinado punto: la cima de una montaña, bajar tres segundos cuando corres... En el oficio de actriz todo es más abstracto y no está tan claro dónde hay que llegar o cómo hay que hacerlo. Las técnicas son muchas y variadas, y afinar el instrumento tiene que ver con afinar tu instinto y tu creatividad. Eso pasa evidentemente por leer, ver o escribir, pero también por otras actividades como irte a caminar, bailar, cocinar... Hay un montón de cosas. Los actores y actrices al final somos una especie de diletantes que vamos aquí y allá hasta que al final nos ponemos al servicio de un director o directora para contar sus historias de la mejor manera posible. Para eso tienes que estar tan llena de herramientas y posibilidades como puedas, pero no es tan fácil saber cuáles son y cómo se manejan.

En todo *Escenario 0* ha habido, de una manera o de otra, una apuesta por los textos. Al final ha sido lo que más nos ha marcado a la hora de seleccionar las obras, siempre teniendo en cuenta que trabajas para una plataforma de contenidos y que ellos también juegan sus cartas. En ese sentido, reconozco que la defensa que sigue haciendo Pascal Rambert de la palabra me sorprende. Dentro del teatro y la dramaturgia contemporáneos es casi como un reducto. Hay otros muchos a quienes el silencio, o una imagen, o un cuerpo, o incluso un

animal en escena les parece que es más potente y más movilizador que la palabra. Pascal todavía la defiende y piensa en la capacidad revolucionaria o transformadora del discurso. El proceso de trabajo con él es siempre parecido: estar mucho en soledad, en casa, trabajando y estudiando, y después ensayar durante ocho o diez días. Ahí se empieza a intuir lo que va a ser la pieza, que se transforma y en realidad nunca se acaba. Incluso tras un año y medio de gira de *Hermanas*, yo no siento que tenga la función controlada y continuo sintiendo vértigo antes de cada representación.

Irene Escolar

En el caso de *Hermanas*, el mayor reto era poder mezclar esa parte técnica y la emocional. Había que tener muy claro que es un texto en el que necesitas de la respiración, y evidentemente de unas capacidades técnicas a nivel de dicción y sobre todo de saber lo que estás diciendo y para qué lo estás diciendo. Eso, digamos, sería una parte. Y luego está conseguir que el texto esté vivo, en presente, lo que siempre es un reto enorme, pero aún mayor en una obra de este tipo, en la que no se habla en lenguaje coloquial ni realista, y el texto es muy filosófico y poético, y cada palabra pesa y puede ser punzante. Cuando rodábamos *Hermanas*, justamente todo esto había que hacerlo más aún en presente, si cabe, y todavía más concreto, ya que teníamos una cámara muy cerca. También lo hacíamos en teatro, pero evidentemente los lenguajes son diferentes. Rodamos *Hermanas* un año después de que nos hubiéramos aprendido el texto, ensayado, estrenado y hecho gira. Aunque tuvimos que repararlo, repensarlo y reestudiarlo, ya estaba dentro de nosotras de una manera muy particular. El texto ya no estaba en la cabeza, sino que realmente se había aposentado en el cuerpo. Y eso nos permitió que pudiéramos llegar a ese nivel en solo tres días de rodaje, ocho horas cada día, y darle la concreción, los pensamientos y los matices que queríamos. Y teniendo una cámara muy cerca eso debía ser así.

En la obra se mantiene un voltaje emocional, una energía brutal en todo momento; incluso cuando la discusión respira hay una carga de tensión. Se tiene que trabajar de manera absolutamente militar para encarnar un texto de este tipo, en el que no paras de cambiar de pensamiento, especialmente porque hubo tiradas de rodaje de quince o veinte minutos, como en los dos monólogos del final, en los que cada una tenía una cámara, y rodamos de un tirón. Éramos soldados de la palabra, soldados de nuestro trabajo, si bien filmar *Hermanas* fue una experiencia profundamente placentera, a nivel artístico, vital y por muchas otras cosas. Es difícil que como actriz tengas una partitura de este tipo. Veo a los músicos o a los directores de orquesta, que tienen una partitura, y la trabajan horas y horas para llegar a afinar esas notas. Y nosotras, de alguna manera, y esto no sucede siempre, teníamos que trabajar a un nivel muy profundo también, situarnos en posiciones extrañas y con una disciplina muy férrea. Pascal

te lleva al límite, para que dejes de lado tu ser racional y lo que vibre sea el instrumento emocional y físico; aparcas lo racional y te sostienes en lo visceral. Es agotador, muy duro, ¡pero después te sientes tan orgullosa! Siento que son proyectos que, si no sabes cómo afrontar esas herramientas o no las tienes, se desvirtúan.

Con Bárbara, en relación a *Escenario 0*, buscábamos que estas obras, destinadas a los espectadores de teatro, y que tal vez por eso viven en un reducto, fueran accesibles a otro abanico de personas que a lo mejor no están tan habituadas a ver en nuestra lengua textos como estos, ni estas maneras de expresarse y de utilizar el lenguaje. Porque si no vas al teatro es muy difícil que puedas llegar a tener, y pienso aquí en la gente joven, un acceso a esta de clase de registro verbal. En nuestro mundo la palabra se ha banalizado, y se concede poco valor al estudio y al pensamiento crítico. Por eso es muy valioso para nosotras el recibimiento tan sorprendente que ha tenido, porque lo ha visto

Hermanas (Diego Postigo, 2020)



mucha gente y quizás no hubiera imaginado que hubiera tanta interesada en esta defensa de la palabra. En cuanto se entra, de pronto la palabra te lleva hacia otro lado, o impacta, emociona y coloca en un sitio diferente al que estamos habituados a ver. Es muy difícil encontrar guiones con diálogos tan bien contruidos e inteligentes, y en los que los conflictos tengan varias capas por debajo, y no una sola y superficial.

Albert Elduque

Como espectador, la primera vez que vi *Hermanas* me sentí arrollado por la intensidad de la discusión entre las dos protagonistas, pero cuando he vuelto a ella he podido apreciar la modulación del enfrentamiento y el carácter que toma cada frase, e incluso cada palabra, al ser pronunciada. Creo que en la obra la palabra y la comunicación se renuevan constantemente, y un recurso central para lograrlo son aquellos momentos en los que las protagonistas asumen el papel de otras personas y las imitan, casi encarnándolas: cruzando recuerdos y reproches, dicen frases de su padre, de su madre, de sus amigos, y también la una de la otra. Los monólogos se convierten casi en diálogos donde una misma voz da cabida a varios personajes, hasta el punto de que, en algunos de los parlamentos finales, es posible perderse y no saber si Irene está hablando como Irene o si todavía está reproduciendo las palabras de su madre.

De hecho, *Hermanas* es una obra que habla constantemente del lenguaje, de forma explícita: con frecuencia se alude al poder de ciertas palabras, como «cliché», con la cual Bárbara define los sentimientos de Irene, y se hacen comentarios reflexivos sobre la pertinencia de una determinada expresión. En el texto de Pascal Rambert las protagonistas se interrogan sobre cómo se han comunicado y se comunican, o cómo una comunica en la prensa y la otra lo hace en el activismo solidario. Es el choque entre la comunicación privada y la comunicación pública, la personal con la profesional: pese a sus logros en artículos o campañas,

no son capaces de establecer contacto la una con la otra cuando su madre se está muriendo. En un momento en el que se enfrían los ánimos y parece fraguarse una tregua, Irene dice a Bárbara que tal vez a lo largo de su vida deberían haber callado de vez en cuando y mirarse más la una a la otra. Creo que esa reflexión constante sobre las formas de comunicación, ese salto entre lo que se dice de forma directa y lo que se analiza, entre lo que se siente y lo que se articula, crea unas curvas dramáticas que renuevan la emoción en cada uno de los diálogos de *Hermanas*.

Gonzalo de Lucas

La dicción y el dominio instrumental de la palabra —de sus ritmos, musicalidades— es algo que encontramos en muchas actrices españolas en las primeras décadas del sonoro. Solo con escucharlas puedes ver su cuerpo, su imagen. Sin embargo, en nuestra época, en parte por el uso del lenguaje en los medios, hace tiempo que el valor específico y encarnado de la palabra se ha homogeneizado y ha perdido singularidad (se trata de algo que Pasolini ya advirtió en los años sesenta, en relación a los lenguajes populares). De hecho, hoy muchos *castings* se hacen a partir de imágenes de Instagram o sin atender a la voz o la forma de hablar de la actriz. Frente a estos casos, me acuerdo de Bresson, quien antes de ver a una posible actriz la telefoneaba para conversar con ella. Primero, necesitaba la voz, la voz como imagen.

Lo interesante de esta situación es que, como la técnica para interpretar la palabra se ha empobrecido, eso genera una vía creativa para abrir nuevas formas de dicción para las actrices. Jean Renoir señalaba que la tapicería de la reina Mathilde, en Bayeux, era más bella que las tapicerías de los gobelinos, modernas. El motivo es que la Reina Mathilde debía resolver problemas de este tipo: «¡Oh!, no tengo rojo, voy a utilizar el ocre; no tengo azul, voy a utilizar un color parecido al azul». Por tanto, «forzada a usar contrastes directos, oposiciones violentas, se veía coaccionada

a luchar constantemente contra la imperfección y esto la ayudaba a ser una gran artista» (Bazin, 2000 : 163). Según esta idea, que para mí es muy importante, el valor artístico de la técnica suele estimularse con las limitaciones, no cuando se refina por completo, ya que entonces tiende a volverse una forma académica, inerte, previsible.

En *Hermanas*, las actrices logran que las emociones surjan del lenguaje en su potencial más abstracto; las palabras sirven a sus personajes como reflejos introspectivos y analíticos, pero a la vez las exponen y muestran vulnerables, sin que nada suene de época o pasado. Ese lenguaje es muy físico, y golpea, perturba o conmueve a los espectadores. Hoy en día, las personas cada vez tienen más dificultades para articular sus experiencias y sus conflictos emocionales mediante las palabras. Por el contrario, el manejo en *Hermanas* de la palabra poética como instrumento musical permite que cada personaje construya

personalidades —y sea recorrido por emociones y pensamientos— múltiples y hasta contradictorios dentro de sí mismo; se va manifestando a través de las palabras, que a veces son controladas y afiladas, pero otras las desbordan, como si se les escaparan y estuvieran descubriendo e incluso sorprendiéndose de lo recién dicho. De esta forma, las actrices consiguen que el texto, más que memorizado y recitado, suene como si lo que dijeran fuera algo que les viniera a la cabeza en aquel momento. De ahí surgen las pasiones que no controlan, donde también se entrevén las dinámicas inconscientes de su relación de hermanas y desde la infancia. A través de este uso de la palabra, nos recuerdan la centralidad del lenguaje en el acto de conocimiento, o en palabras de José María Valverde, la forma en que «el lenguaje es el órgano del ser interior; es este mismo ser, en cuanto logra, paso a paso, reconocerse interiormente y exteriorizarse» (Llovet, 2000: 159).

4. ¿Qué tipo de formación interpretativa os aconseja la experiencia adquirida? ¿Qué problemas y qué búsquedas destacáis en los procesos de trabajo cinematográfico de las actrices, por ejemplo en los ensayos?

Bárbara Lennie

Se puede llegar a la actuación desde muchos lugares y tener viajes diferentes. El cine tiene algo muy mágico y a veces inexplicable, que es que alguien que no pensaba ser actriz o actor tenga algo en su personalidad, en su alma o en lo que sea que consigue imantar y trascender, y que hace que pueda contar mejor que un actor o actriz con formación. Hay un montón de casos en la historia del cine. Y también es interesante ver qué hacen con eso que tienen, cómo lo transforman o no. En cualquier caso, hay un desconocimiento general de lo que es ser actor o actriz. Por eso tampoco se habla de los actores o actrices como centro de las películas, porque al final no se sabe muy bien qué hace esa gente, al margen de que los ves en la pantalla y

cuentan las historias. En relación con mi formación en la escuela, lo que más me ha sorprendido y de lo que más he aprendido es justamente del trato con los directores. De repente, te das cuenta de que eso que has estado estudiando durante años tienes que usarlo para ser capaz de entender al que está enfrente y te está intentando decir, muy torpemente en general, lo que tienes que hacer y por qué. A veces nos ponen en situaciones que parecen antagónicas a lo que sería necesario para que ocurra algo interesante artísticamente. Me he cruzado con muy poca gente que tenga la paciencia o la escucha necesarias, o que sepa cómo comunicarse con una actriz o un actor. Y eso es necesario para establecer un pacto: yo le gusto al director para contar su historia, pero él también



La enfermedad del domingo (Ramón Salazar, 2018)

me gusta a mí porque a través de su historia yo puedo expresarme de una manera que no podría hacer en la vida en general. Creo que ese ha sido el gran aprendizaje a lo largo de los años que llevo trabajando.

Hay que pensar qué tipo de ensayo es mejor para cada película o proyecto. Hay muchos actores o directores que prefieren no ensayar, para no llegar con una idea muy cerrada de lo que tiene que ocurrir. En el cine existe esta idea de que lo que ocurre entre «acción» y «corten» tiene que ser algo nuevo, descubierto ahí, aunque yo creo que en ocasiones la decisión de no ensayar tiene que ver con las inseguridades de actores y directores. De hecho, muchas veces nos perdemos cosas por ir demasiado inseguros: a veces en la toma buena todavía estoy taquicárdica, y pienso que si estuviera más tranquila podría llegar a otros lugares. En algunos casos, más que ensayar, lo que me sirve es conocerme bien con el director. Por ejemplo, en *La enfermedad del domingo*, Ramón Salazar me dijo: «Solo tenemos un mes para ensayar», a lo que

respondí: «¿Cómo vamos a ensayar durante un mes entero, como si estuviéramos haciendo Shakespeare?». Susi Sánchez y yo veíamos bastante intuitivamente cuál era el camino a seguir, pero él ya tenía todo el plan hecho y nos hablaba en unos términos que, en vez de ayudarnos, nos estaban bloqueando, por querer teorizar demasiado sobre lo que estaba escrito. El segundo día de ensayos, él mismo nos dijo que no tenía ningún sentido lo que estábamos haciendo. Nos dimos cuenta de que lo que nos sería útil sería encontrarnos, el poder hablar, el poder compartir imágenes. Se trataba más de compartir el proceso creativo del guion, y lo que él había usado para poder escribir, que trabajar con las secuencias o el texto.

Irene Escolar

Tal vez lo principal que he aprendido a lo largo de estos años como actriz es la paciencia y sobre todo la calma, no tener mucha ansiedad por llegar a ningún lugar. Y también a no compararte con otras personas, sino simplemente intentar tener

criterios sobre tu propia herramienta y dedicarle tiempo. Hay muchas cosas que me habría ahorrado. Ahora lo pienso y digo: «¡Pero si ni me interesaban artísticamente!» Bueno, las realizas a veces porque tienes que comer de eso, evidentemente, pero si no habría invertido más tiempo en la música, por ejemplo, o en toda la formación real que me hubiera podido llevar a otros sitios. Si os soy sincera, yo no querría ser ahora mismo una actriz joven que está empezando. Me parece un lío: ¿En qué inviertes tu tiempo y formación? ¿Buscas referentes? ¿O le dedicas horas a tu perfil de Instagram y a tus abdominales? Está todo muy confuso. Con el tiempo lo ves claro, pero cuando tienes veinte años, ¿qué haces? ¿Realmente te esfuerzas? ¿Se valora y se fomenta ese esfuerzo? Creo que en otros países de Europa mucho más que aquí, la verdad, la formación está más respetada, los caminos están más claros, igual que tener referentes desde joven, y el nivel es tan alto que solo puedes acceder a ello si tienes o entrenas unas capacidades muy específicas. Es importante adquirir conciencia de lo que es el trabajo de ser actriz, la capacidad de empatía que hay que fomentar en tu vida profesional y personal.

Tengo la sensación que se ensaya muy poco en el cine, por esa idea de no quemar las situaciones ni a los actores. Pero suele desconocerse el trabajo del actor porque además cada uno es un mundo. Yo trabajo mejor probando cosas que no funcionan y siendo consciente de eso, para sentirme más cómoda con lo que sí está funcionando, o al menos sentir que eso que he probado no resulta y liberarme de ello. Liberarte del error, porque hay que probar y podemos hacerlo de tantas maneras... pero es muchísimo mejor si tienes la opción de ensayarlo. En el caso de *Un otoño sin Berlín*, por ejemplo, tuvimos un proceso de ensayos porque el guion estaba a medio acabar. También Lara era una directora novel, muy joven. Había mucha ilusión por parte de todos, pero también mucho trabajo que hacer, así que estuvimos allí, viviendo en el pueblo, trabajamos mucho los diálogos y repen-

samos todo a fondo. No se trataba tanto de ensayar las secuencias, como de escoger bien las palabras que se utilizaban para comunicar y que te permitían hacer un buen recorrido en una escena, que es una de las cosas más complicadas de encontrar. Por tanto, en este caso, necesitamos construir la base. Cada proyecto tiene una serie de necesidades, sobre todo, de quién esté al mando. Cuando rodé *Vania* con Carla Simón, en cambio, las miradas o las ideas de mi personaje las tenía muy trabajadas, puesto que había hecho mucho tiempo esa pieza y había transitado mucho por esos pensamientos, por todos los posibles. En este caso, fue como si las propias funciones hubieran servido de ensayo, muchísimos ensayos, y mediante ejercicios de prueba-error y de ir conociendo cada vez más a ese personaje con esos conflictos internos, la obra pudiera finalizar ahí, en el rodaje.

Albert Elduque

Una virtud del cine es que es posible que los intérpretes lleguen a él desde distintos lugares, no necesariamente desde una formación reglada. No me refiero solo a los no profesionales, sino también a aquellos que se han curtido en otros medios y por alguna razón se ponen un día enfrente de las cámaras: los que vienen del teatro, o de las actuaciones musicales, o del circo, o incluso de la televisión... Cada uno trae al cine una cierta tradición que se conjuga con la película en sí, incluso colisionando con la historia que se cuenta y desafiando la verosimilitud del conjunto. Eso no ha de ser necesariamente malo. Pienso, por ejemplo, en el caso de las actrices folklóricas, y recuerdo un artículo de Diego Galán de 1970 en el que lamentaba que, coincidiendo con el supuesto desarrollo económico español, las bailaoras de antaño habían querido sofisticarse, convertirse en actrices, refinando sus asperezas. Creo que personas bregadas en los escenarios, como Estrellita Castro o Lola Flores, traían a sus papeles un subrayado de los gestos y de las intenciones que un actor de cine de manual nunca incorporaría. Eso tal vez desestabi-

lice la credibilidad de las situaciones que se muestran, pero, al mismo tiempo, posibilita un choque intermedial entre distintos lenguajes, técnicas y tradiciones que acaba enriqueciendo al conjunto. No quiero decir que todo valga, pero creo que buscar una esencialidad de lo que es o debe ser un actor o actriz de cine puede acabar coartando la aparición de ciertos gestos, miradas, movimientos... que la contaminación entre lenguajes sí que permite.

Gonzalo de Lucas

Me gustaría partir del proyecto docente que, desde hace años, llevamos a cabo en la Universitat Pompeu Fabra para los trabajos de Fin de Grado, y mediante el cual los estudiantes realizan películas. Desde el principio, hemos querido situar en primer lugar el encuentro con la actriz y el trabajo colaborativo con ella (quisiera señalar, en este punto y según me parece, que en las escuelas de cine se pone mucho énfasis al guion y la planificación del director, pero luego las actrices suelen usarse más bien como figuras al servicio del *storyboard*, casi intercambiables, y rara vez se construyen las películas con o por ellas). En un proyecto creativo, suele convenir conseguir el mayor espacio posible para la construcción mediante el ensayo y el error; formas de ensayar y aprender a manejar y ver el cuerpo, la voz, los gestos, y de trabajar la historia y experiencia de la película con eso. A partir de estas cualidades o potencias corporales, la actriz puede expresar muchas cosas —de su pasado o historia—, desde los gestos, movimientos, miradas, o la forma de escuchar o de decir algo, sin necesidad de que el guion tenga que añadir un aditivo psicológico verbal ni explicativo. Todo esto suele verse con claridad en el trabajo de montaje, cuando las actrices son imágenes maleables, que se pueden componer y transformar según los cortes, el orden, la estructura y las asociaciones, hasta el punto de poder construir personajes y actuaciones totalmente distintas, dentro del abanico que ofrece la actriz, a menudo de un modo no controlado.

En las películas que surgen en este proyecto en la universidad, puesto que los estudiantes escriben y deben rodar una parte del proyecto durante un curso, es decir, en un año, suelen buscar y empezar a trabajar con las actrices bastante antes de tener el guion acabado, por lo que lo usual es que construyan a los personajes a partir del *casting*, y no a la inversa. En este sentido, creo que se da poca importancia —tanto en las escuelas como en la industria— a las formas de realizar un *casting*, que se suelen plantear de un modo bastante mecánico, como un frío test, en el que casi nunca surge alguna vivencia conectada en verdad con el proyecto. Y no es lo mismo hacer un viaje en coche con alguien, que un examen de autoescuela. Por este motivo, y aún más porque son películas colaborativas, grupales, sin apenas presupuesto, suelo proponer que en vez de hacer pruebas de plató queden con la posible actriz para tomar un café, y vean el tipo de relación personal —la energía, la conexión, el entendimiento— que surge con ella, y también si tienen un deseo real de filmarla, de hacer planos sobre ella. Creo que lo primero que debe verificar un cineasta, para determinar si debe rodar o no un plano, es si tiene un deseo auténtico de hacerlo, y que lo mismo debería activarse en la actriz. Si no, diría que no vale la pena. Me gusta pensar el cine a partir de lo que sucede entre cineastas y actrices, quizás porque la definición del cine que prefiero sea una de Godard: «La predisposición para un encuentro: eso es el cine».■

REFERENCIAS

- Bazin, A. (1958, 23 de octubre). Entretien d'André Bazin avec Jean Renoir et Roberto Rossellini. *France-Observateur*, 442. Recogido en Rossellini, R. (2000). *El cine revelado*. Barcelona: Paidós.
- Galán, D. (1970, nov.-dic.). Metamorfosis de las folklóricas. *Nuestro cine*, 103-104, 19-23.
- Llovet, J. (2020). *Els Mestres. Un homenatge*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

I clausura

ALBERT ELDUQUE

Una de las secuencias más iluminadoras de *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964) es la despedida de soltera de Jovita, a punto de casarse y marcharse a vivir a Venezuela. Una docena de amigas se encuentran para homenajear a la novia con ponche y canciones y, entre risas e ironías, se cuentan secretos, comparten recuerdos del día de su boda y, sobre todo, cantan y bailan juntas. La secuencia juega en parte con el estereotipo de la mujer chismosa, pero va mucho más allá, porque, en cuanto se ponen a cantar y bailar, a veces individualmente y otras en conjunto, emerge un fuerte sentido de comunidad, en el que las aportaciones individuales se acomodan en la fiesta y la danza colectivas.

Esta discusión para *(Des)encuentros* nació con la idea de pensar en el trabajo de la actriz en el cine español a partir de las trayectorias de Bárbara Lennie e Irene Escolar, en relación también con las tradiciones teatral y cinematográfica. Desde que debutaron en las pantallas en la primera década del siglo XXI, sus personajes, interpretaciones y gestos han sido inscripción de cambios generacionales que chocan o dialogan con los de las actrices que las precedieron, como Aurora Bautista; de este modo, se puede releer la historia del cine español reciente a través de ellas, surgiendo nuevas ideas y conexiones, y la comparativa con los modelos del franquismo es estimulante. En su libro *En cuerpo y alma: Ser mujer en tiempos de Franco* (2015), Aurora Morcillo analiza la identificación entre el cuerpo de la nación y el cuerpo de la mujer durante la dictadura para estudiar cómo el país

se conceptualizó en términos femeninos, por un lado, y cómo los deberes patrios se usaron para instrumentalizar el cuerpo de la mujer, por el otro. Su análisis sugiere que los cuerpos de las actrices pueden pensarse como espacios de inscripción de una época: a través de distintos personajes, interpretaciones y gestos es posible leer la evolución de una sociedad. Es lo que se puede hacer con el cine del franquismo, pero también en las películas de hoy en día.

Sin embargo, esta discusión ha demostrado que pensar a través de estas inscripciones es arriesgado. Como mínimo, es peligroso hacerlo en presente. Ni Bárbara Lennie ni Irene Escolar se sienten representantes de un sentimiento colectivo o de un arquetipo que defina a las mujeres contemporáneas. Su trabajo no se limita a ser una mera cadena de transmisión de la sociedad en la que les ha tocado vivir: eso sería estrangular su potencial como actrices y, especialmente, su capacidad de ser cuerpos en transformación y que transforman. Significativamente, un paradigma que ambas actrices identifican en el cine español contemporáneo es el de un cierto realismo, un apego al mundo que en ocasiones puede ahogar la versatilidad actoral, la experimentación creativa y el aprendizaje continuo. Al fin y al cabo, el amor a un modelo realista puede tender, a la larga, a la fidelidad a un cierto mundo ya presente, compuesto de miradas, acciones y situaciones que ya conocemos. El teatro, en cambio, es para ellas un espacio permeable a las pruebas, al ensayo y al error, a la exploración hacia dentro y hacia fuera.

Bárbara Lennie manifiesta que le gustaría hacer un papel en una película erótica. El cambio que reclaman puede pasar, en efecto, por el deseo de la actriz. O, mejor, venir de él. Deseo sexual, pero también profesional, de conocimiento, de aprendizaje, de aventura, de movimiento, de salto. El deseo es lo que hace que el cuerpo de las mujeres sea refractario a la parálisis metafórica, a su enclaustramiento como encarnación de una época. Es lo que permite una oportunidad de cambio, hacer saltar los moldes por los aires, indisciplinarse para que nazcan nuevas realidades. El deseo en el centro, como núcleo generador, articulado, eso sí, con la técnica, el texto, el aprendizaje, el trabajo, el ensayo, la tradición: todo ello es reconocido y valorado en la conversación, no como amputación o censura, sino como trampolín, pasarela o trapezio desde el cual saltar. Como músicos o directores de orquesta con una partitura, señala Irene Escolar, para convertirse en «soldados de la palabra».

El espíritu personal y deseante es motor de cambio, pero sabe de la necesidad del otro y de la otra. A lo largo de las intervenciones, emerge la idea clave de incorporar el encuentro, el diálogo y el compartir en los procesos de trabajo entre cineastas y actrices. Es así como puede romperse con modelos verticales que tradicionalmente las han puesto al servicio de la mirada de un director hombre, y que todavía marcan las formas de trabajo industrial y los acercamientos críticos a la historia del cine. En ese sentido, es iluminador el ejercicio de autocrítica que realiza Bárbara Lennie al admitir que solo recientemente se ha dado cuenta de que apostar por papeles distintos para las mujeres es una lucha colectiva, y de que dentro de la industria el espíritu de comunidad entre las actrices es clave para transformar estructuras tradicionalmente individualistas y masculinas. *Hermanas*, en ese sentido, podría ser un reflejo de esa discusión, porque confronta las individualidades de dos mujeres que se han desvivido por sus carreras profesionales, pero que no han conseguido compartir esos deseos con los suyos: su padre, su

madre, su hermana. A lo largo de la obra se reprochan la vacuidad de sus sueños individuales, al tiempo que reconocen la necesidad de mirarse la una a la otra.

Las actrices han sabido ver que el espíritu transformador del deseo está articulado con el de una generación y con los deseos de las demás, y es posible que lo hayan visto con mucha más clarividencia que los actores hombres. En la despedida de soltera de *La tía Tula* terminamos olvidando quién se casa, quién se marcha, y, sin perder de vista la singularidad de cada una de las mujeres, nos fijamos en cómo hablan, se divierten, aprenden, dialogan y comparten entre ellas. Es a partir de ahí como podemos abordar el trabajo de las actrices como un deseo que crea un cambio, pero que está siempre en diálogo. Y así repensar cómo nos acercamos a su obra, pero también dar la vuelta a nuestras ideas preconcebidas sobre los actores hombres, sobre los cineastas, y sobre el hacer cine. Pensarlo, en cambio, como un lugar para compartir. Un trabajo en diálogo, en el que una hermana necesita de la otra para seguir viviendo. ■

NOTAS

- * Esta sección forma parte del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad «Representaciones del deseo femenino en el cine español durante el franquismo: evolución gestual de la actriz bajo la coacción censora» (REF: CSO2017-83083-P).

REFERENCIAS

- Morcillo Gómez, A. (2015). *En cuerpo y alma: Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

CUANDO SUBE UNA OLEADA DE FUEGO POR LOS PIES: EXPERIENCIAS CREATIVAS DE LA ACTRIZ EN EL CINE ESPAÑOL

Resumen

Esta discusión reúne a dos actrices (Bárbara Lennie e Irene Escolar) y a dos investigadores (Albert Elduque y Gonzalo de Lucas) para reflexionar sobre el trabajo de la actriz dentro del cine español contemporáneo. Entre otros temas, se abordan las representaciones sociales de la mujer, las formas de trabajo en la industria, los abordajes de la historia del cine a partir de las actrices, el análisis estético del trabajo interpretativo, el binomio técnica y emoción en la creación en el escenario y frente a la cámara, y la necesidad de reflexionar sobre la formación actoral. El proyecto *Escenario O*, producido por Lennie y Escolar, y muy especialmente el capítulo *Hermanas*, protagonizado por ambas, constituyen puntos centrales del diálogo, así como el vínculo entre las trayectorias de estas actrices y las tradiciones del cine español.

Palabras clave

Bárbara Lennie; Irene Escolar; arquetipos femeninos; cine español; técnica actoral; formación del intérprete; gestualidad; representaciones sociales de la mujer.

Autores

Bárbara Lennie (Madrid, 1984) es actriz. Entre sus trabajos destacan las películas *Todas las canciones hablan de mí* (Jonás Trueba, 2010), *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014, Goya a la Mejor actriz protagonista), *María (y los demás)* (Nely Reguera, 2016), *La enfermedad del domingo* (Ramón Salazar, 2018) y *Petra* (Jaime Rosales, 2018), la serie de televisión *Amar en tiempos revueltos* (Josep Maria Benet i Jornet, Antonio Onetti, Rodolf Sirera, TVE, 2005-2012) y las obras de teatro *Veraneantes* (Miguel del Arco, 2011-2012), *Las criadas* (Pablo Messiez, 2012-2013) y *La clausura del amor* (Pascal Rambert, 2015-2017). Es creadora y productora, junto a Irene Escolar, de *Escenario O* (2020).

Irene Escolar (Madrid, 1988) es actriz. Entre sus trabajos destacan los montajes teatrales *Oleanna* (Manuel de Benito, 2011), *El público* (Àlex Rigola, 2015-2017), *Vania* (Àlex Rigola, 2017-2018), *Un enemigo del pueblo* (Àlex Rigola, 2018) y *Mammón* (Nao Albert, Marcel Borrás, 2018-2020), así como la dirección de *Leyendo Lorca* (2016-2017); las películas *El idioma imposible* (Rodrigo Roderó, 2010) y *Un otoño sin Berlín* (Lara Izagirre, 2015, Goya a Mejor actriz revelación), y las series televisivas *Isabel* (Javier Olivares, TVE, 2012-2014) y *Dime quién soy* (José Manuel Lorenzo, Eduard Cortés, 2020-2021). Es creadora y productora, junto a Bárbara Lennie, de *Escenario O* (2020).

WHEN FIRE RISES UP FROM THE SOLES OF YOUR FEET: CREATIVE EXPERIENCES OF THE ACTRESS IN SPANISH CINEMA

Abstract

This discussion brings together two actresses (Bárbara Lennie and Irene Escolar) and two researchers (Albert Elduque and Gonzalo de Lucas) to reflect on the work of the actress in contemporary Spanish cinema. Among other topics, they discuss depictions of women in society, ways of working in the film industry, actress-based approaches to film history, aesthetic analysis of acting work, the technique/emotion binary in creation on stage and on screen, and the need for reflection on actor training. The *Escenario O* series, produced by Lennie and Escolar, and especially the episode *Hermanas*, starring both actresses, constitutes a focal point for the dialogue, and the link between the careers of the two actresses and the traditions of Spanish cinema.

Key words

Bárbara Lennie; Irene Escolar; Female Archetypes; Spanish Cinema; Acting Technique; Actor Training; Gesture; Depictions of Women in Society.

Authors

Bárbara Lennie is an actress from Madrid. Her most notable work includes the films *Every Song Is About Me* (Jonás Trueba, 2010), *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014, for which she won the Goya Award for Best Leading Actress), *María (and Everyone Else)* (Nely Reguera, 2016), *Sunday's Illness* (Ramón Salazar, 2018) and *Petra* (Jaime Rosales, 2018), the television series *Amar en tiempos revueltos* (Josep Maria Benet i Jornet, Antonio Onetti, Rodolf Sirera, TVE, 2005-2012) and the plays *Veraneantes* (Miguel del Arco, 2011-2012), *Las criadas* (Pablo Messiez, 2012-2013) and *La clausura del amor* (Pascal Rambert, 2015-2017). Together with Irene Escolar, she is the co-creator and co-producer of *Escenario O* (2020).

Irene Escolar is a Madrid-born actress. Her most outstanding work includes roles in the plays *Oleanna* (Manuel de Benito, 2011), *El público* (Àlex Rigola, 2015-2017), *Vania* (Àlex Rigola, 2017-2018), *Un enemigo del pueblo* (Àlex Rigola, 2018) and *Mammón* (Nao Albert, Marcel Borrás, 2018-2020), and as director of *Leyendo Lorca* (2016-2017). She has also starred in the films *El idioma imposible* (Rodrigo Roderó, 2010) and *An Autumn Without Berlin* (Lara Izagirre, 2015, receiving the Goya Award for Best New Actress), and the television series *Isabel* (Javier Olivares, TVE, 2012-2014) and *Tell Me Who I Am* (José Manuel Lorenzo, Eduard Cortés, 2020-2021). Together with Bárbara Lennie, she is the co-creator and co-producer of *Escenario O* (2020).

Albert Elduque (Barcelona, 1986) es profesor en la Universitat Pompeu Fabra y coeditor de la revista *Comparative Cinema*. Ha escrito sobre cine político brasileño, documentales musicales y cine folklórico español. Es miembro del grupo de investigación CINEMA (UPF) y forma parte del proyecto de investigación «Representaciones del deseo femenino en el cine español durante el franquismo: evolución gestual de la actriz ante la coacción censora», dentro del cual ha estudiado la trayectoria de Carmen Sevilla. Contacto: albert.elduque@upf.edu.

Gonzalo de Lucas (Barcelona, 1975) es profesor en la Universitat Pompeu Fabra y Director del Postgrado en Montaje Audiovisual en la BSM-UPF. Desde 2002 forma parte del equipo de programación de Xcèntric (CCCB). Entre sus publicaciones, se cuentan *Vida secreta de las sombras*, *Xcèntric Cinema. Conversaciones sobre el proceso creativo y la visión fílmica*, y *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*. Es miembro del grupo de investigación CINEMA (UPF), donde forma parte del proyecto de investigación «Representaciones del deseo femenino en el cine español durante el franquismo: evolución gestual de la actriz ante la coacción censora». Contacto: gonzalo.delucas@upf.edu.

Referencia de este artículo

Lennie, B., Escolar, I., Elduque, A., De Lucas, G. (2021). Cuando sube una oleada de fuego por los pies: experiencias creativas de la actriz en el cine español. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 32, 139-148.

Albert Elduque is a professor at Universitat Pompeu Fabra and co-editor of the journal *Comparative Cinema*. He has written about Brazilian political cinema, musical documentaries and Spanish folk films. He is a member of the CINEMA Research Group (UPF) and works on the research project «Representations of Female Desire in Spanish Cinema during Francoism: Gestural Evolution of the Actress under the Constraints of Censorship», studying the career of Carmen Sevilla. Contact: albert.elduque@upf.edu.

Gonzalo de Lucas is a professor at Universitat Pompeu Fabra and the Director of Graduate Studies in Audiovisual Editing at BSM-UPF. Since 2002, he has been a member of the Xcèntric film programming team (CCCB). His publications include *Vida secreta de las sombras*, *Xcèntric Cinema. Conversaciones sobre el proceso creativo y la visión fílmica*, and *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*. He is a member of the CINEMA Research Group (UPF) where he works on the research project «Representations of Female Desire in Spanish Cinema during Francoism: Gestural Evolution of the Actress under the Constraints of Censorship». Contact: gonzalo.delucas@upf.edu.

Article reference

Lennie, B., Escolar, I., Elduque, A., De Lucas, G. (2021). When Fire Rises Up from the Soles of Your Feet: Creative Experiences of the Actress in Spanish Cinema. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 32, 139-148.