

LOS CUADERNOS DE

CINEMA 23

conversaciones



ACTUACIÓN
SEMANA FÉNIX 2016

JUANA ACOSTA

SONIA BRAGA

ALFREDO CASTRO

KARINA GIDI

LUIS GNECCO

MARISA PAREDES

NÚM. 011

LOS CUADERNOS DE CINEMA23 están pensados para recopilar y registrar el conocimiento, la experiencia y el pensamiento relacionados con el cine. Tienen el fin de salvaguardar, compartir y promover la cultura y el quehacer cinematográficos en América Latina y la Península Ibérica. Esta publicación es posible gracias a la participación de los integrantes de CINEMA23.

LOS CUADERNOS DE
CINEMA 23

conversaciones

ACTUACIÓN SEMANA FÉNIX 2016

JUANA ACOSTA
SONIA BRAGA
ALFREDO CASTRO
KARINA GIDI
LUIS GNECCO
MARISA PAREDES



LOS CUADERNOS DE CINEMA23 | ACTUACIÓN-SEMANA FÉNIX 2016 | NÚM.011
© 2017 LA INTERNACIONAL CINEMATOGRAFICA, IBEROCINE, A.C.
www.cinema23.com

Director de Cinema23 | Diretor de Cinema23 | Ricardo Giraldo
Editora en jefe | Editora-chefe | Paula Villanueva Rabotnikof
Traducción al portugués | Tradução para português | Claudia Dias Sampaio
Diseño de portada y formación | Desenho da capa e diagramação | Cinema23, Katia Tort
Basado en el diseño editorial de | Baseado no desenho editorial de Cítrico Gráfico
LOS CUADERNOS DE CINEMA23, idea de Alejandro Lubezki

© La internacional cinematográfica, Iberocine, A.C.
ACTUACIÓN-SEMANA FÉNIX 2016

© Fotografías e imágenes: Daniel Villa, CinemaScópio, Fabula, Factor Rh Producciones,
Alexandra Bas, Janus Films

Agradecimientos | Agradecimentos: Juana Acosta, Sonia Braga, Alfredo Castro, Karina Gidi, Luis Gnecco,
Marisa Paredes, Adriana Barraza, *El País*, Luis Pablo Beauregard, Daniel Villa, Teatro El Milagro,
Daniel Giménez Cacho, Ramiro Galeana, Emilie Lesclaux, Kleber Mendonça Filho, Juan de Dios Larraín,
Pablo Larraín, Rodolfo Cova, Lorenzo Vigas, Diana Ramos y Jacques Toulemonde.

Transcripción de conversación | Transcrição de conversa: Carlos González

ISBN LOS CUADERNOS DE CINEMA23 978-607-96423-0-3

Publicación gratuita, prohibida su comercialización.
Queda estrictamente prohibida la reproducción total
o parcial de los contenidos e imágenes de esta publicación
sin previa autorización del editor.
CINEMA23 celebra las diferentes opiniones de sus integrantes.

Este cuaderno se terminó de imprimir en julio de 2017.
El tiraje constó de 1500 ejemplares.

Impreso en México | 2017

PRÓLOGO

Cinema23

En 2016, Cinema23 organizó por primera vez la Semana Fénix, una serie de proyecciones, encuentros y actividades académicas alrededor del Premio iberoamericano de cine Fénix, con el fin de propiciar el debate y la reflexión en torno al quehacer cinematográfico. Este cuaderno es el registro de una conversación en torno al oficio actoral, para la cual reunimos a algunas de las actrices y actores nominados al Premio Fénix, con el propósito de intercambiar ideas y perspectivas. La conversación fue moderada por la actriz mexicana Karina Gidi, y contó con la participación de Juana Acosta, Sonia Braga, Alfredo Castro y Luis Gnecco, además de la valiosa intervención de Marisa Paredes, público invitado en estas actividades.

INTRODUCCIÓN

Karina Gidi

Reflexionar sobre la actuación y sobre el trabajo del actor en cine es una actividad que encuentro apasionante y enriquecedora, no sólo por la naturaleza misteriosa e íntima que cada proceso creativo significa, sino también por la posibilidad de atestiguar el empoderamiento que el cine iberoamericano ha ido obteniendo en los últimos años. Cuando me llegó la invitación para moderar un encuentro con actores como Sonia Braga, Luis Gnecco, Alfredo Castro y Juana Acosta, empecé a imaginar las posibles formas de provocación que debía usar para conseguir un provechoso intercambio de experiencias y conocimientos. Escribí una lista larga y muy pensada de preguntas que pudieran detonar conversaciones interesantes y sabrosas. No tenía que esforzarme tanto: los cuatro actores tuvieron, durante la hora y pico que duró el encuentro, la apertura, la generosidad y el carisma suficientes para mantener nuestro interés y para revelarnos la forma en que cada uno ha explorado su trabajo en el set, su relación con los directores, su criterio de elección de personajes o su dulce resignación al encasillamiento. Hablaron desde un lugar honesto y sin pretensiones de estrella. ¡Muchos descubrimientos!

Espero disfruten esta charla y encuentren en ella la humanidad y belleza que cada uno de los invitados entrega, así como la confusión y los miedos que también los acompañan de vez en cuando.

Mi enorme gratitud a Cinema23 por la invitación y la confianza. Y mis más ruidosas felicitaciones por llevar a cabo esta clase de encuentros.

Hasta la próxima.

JUANA ACOSTA

Juana Acosta (Colombia, 1976) inició su carrera a los 18 años en la televisión colombiana cuando protagonizó la telenovela *Mascarada*. Tras una temporada en España en la escuela de Juan Carlos Corazza, regresó a Colombia, donde inició su trayectoria en cine con las películas *Golpe de estadio* (1998) de Sergio Cabrera, *Es mejor ser rico que pobre* (1999) de Dago García, *Kalibre 35* (2000) de Raúl García y *Juegos bajo la luna* (2000) de Mauricio Walerstein. Desde 2000 reside en España, donde ha desarrollado la mayor parte de su carrera tanto en cine como en televisión. Ha trabajado con directores como Alex de la Iglesia, David Trueba, Olivier Assayas, Jacques Toulemonde, Phillipe Godeau y Denys Arcand. Ha sido jurado en la sección Horizontes Latinos del 62º Festival de Cine de San Sebastián y de Territorio Latinoamericano del 16º Festival de Cine de Málaga; en 2015 el Festival de Cine de Biarritz la premió con el FIPA de oro a mejor interpretación femenina por su trabajo en *Santuario*; en 2016 estuvo nominada al Premio iberoamericano de cine Fénix por su actuación en *Anna*.

SONIA BRAGA

Sonia Braga (Brasil, 1950) comenzó su carrera actuarial en la televisión brasileña con apenas catorce años, a los 17 se introdujo en el mundo del teatro, y a los 19 rodó su primera película. Su primer éxito internacional fue *Doña Flor y sus dos maridos*, dirigida por Bruno Barreto, después de ser una figura central de la época de oro de las telenovelas brasileñas producidas por la TV Globo. En 1983 Barreto la dirigió al lado de Marcello Mastroianni en *Gabriela, clavo y canela*. En 1988 trabajó bajo la dirección de Robert Redford en *Un lugar llamado Milagro* (*The Milagro Beanfield War*), y en 1990 acompañó a Clint Eastwood, Charlie Sheen y Raúl Juliá en *El principiante* (*The Rookie*), filme policiaco dirigido por el propio Eastwood. De nuevo con Juliá y con William Hurt, participó en la película *El beso de la mujer araña* (1985), de Héctor Babenco, cuyo papel le valió su primera nominación a los Globos de Oro. En 1989 y 1995 fue nuevamente candidata a estos premios por *Presidente por accidente* (*Moon over Parador*, 1988) de Paul Mazursky, y *Estación ardiente* (*The Burning Season*, 1994) de John Frankenheimer. En 1996 regresó al cine brasileño con *Tieta de Agreste*, de la que también fue productora. Ha tenido importantes participaciones en las series *Sex and the city*, *Law and order* y *CSI: Miami*, entre otras. Ha sido nominada a los Premios Bafta y Emmy; en 2016 recibió el Premio iberoamericano de cine Fénix por su protagonismo en *Aquarius* (2016) de Kleber Mendonça Filho.

ALFREDO CASTRO

La trayectoria de Alfredo Castro (Chile, 1955) se centra principalmente en el teatro, donde además de actuar, dirige, sin embargo ha tenido una importante participación en la televisión y el cine de su país natal. Fue uno de los fundadores de las compañías Teatro Itinerante y La Memoria; docente y subdirector de la Academia de Teatro de Fernando González; presidente de la Asociación Gremial de Directores de Chile y director artístico de la Muestra de Dramaturgia organizada por la Secretaría General de Gobierno. En 1982 participó en *De cara al mañana*, una producción de Televisión Nacional de Chile. En cine, ha colaborado con el director chileno Pablo Larraín en las películas *Tony Manero* (2008), *Post mortem* (2010), *No* (2013), *El club* (2015) y *Neruda* (2016), y con los directores Andrés Wood en *La buena vida* (2008), Daniele Cipri en *È stato il figlio* (2012), Sebastián Sepúlveda en *Las niñas Quispe* (2014) y Lorenzo Vigas en *Desde allá* (2015). Durante su carrera ha recibido importantes reconocimientos como el Premio Altazor de las Artes Nacionales en tres ocasiones, el Premio APES en diez, el Premio Coral en el Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, el Mayahuel en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara y el Premio iberoamericano de cine Fénix en 2015, además de otra nominación a este último en 2016.

KARINA GIDI

Actriz de teatro, cine y televisión, Karina Gidi (México, 1971) ha trabajado en más de 25 obras entre las que destacan *Una luna para los malnacidos* (*A Moon for the Misbegotten*) de Eugene O'Neill, *Rock 'n' Roll* de Tom Stoppard, e *Incendios* (*Incendies*) de Wajdi Mouawad. Ha sido nominada en tres ocasiones al Premio Ariel y es ganadora del Mayahuel a la mejor actuación femenina en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara por los largometrajes *Demasiado amor* (2001) de Ernesto Rimoch y *Tercera Llamada* (2013) de Francisco Franco. Ha participado en producciones para televisión, entre ellas *Fonda Susilla* de Alonso Ruizpalacios y *Estado de gracia* de Carlos Bolado. En cine, sobresale su trabajo en las películas *Abel* (2010) de Diego Luna, *Colosio, el asesinato* (2012) de Carlos Bolado y *La guerra de Manuela Jacovic* (2014) de Diana Cardozo, por la que recibió su tercera nominación al Ariel como mejor actriz.

LUIS GNECCO

Actor de cine, teatro y televisión, Luis Gnecco (Chile, 1962) estudió cuatro años de biología en la Universidad de Chile pero decidió retirarse para ingresar a la Escuela de Teatro de Fernando González. Participó en producciones como *De chincol a jote* (1987-1991) y *El desjueves* (1992-1994), espacios humorísticos en los que compartió con sus socios televisivos Cristián García-Huidobro y Gonzalo Robles, y en las teleseries *Amores de mercado* (2001), *Brujas* (2005) y *Soltera otra vez* (2013). Reconocido intérprete de teatro en compañías como el Teatro La Memoria, entre otras. En cine ha tenido roles en las películas *Hay algo allá afuera* (1990) de Pepe Maldonado, *Johnny Cien Pesos* (1993) de Gustavo Graef-Marino, *Sexo con amor* (2003) de Boris Quercia, *Paréntesis* (2005) de Pablo Solís y Francisca Schweitzer, *Padre Nuestro* (2006) de Rodrigo Sepúlveda, *Casa de remolienda* (2007) de Joaquín Eyzaguirre, *Chile puede* (2008) de Ricardo Larraín, *No* (2012) y *Neruda* de Pablo Larraín y *El bosque de Karadima* (2015) de Matías Lira, entre otras. En 2016 ganó el premio a mejor actor en el History Havana Film Festival en Nueva York, y estuvo nominado al Premio iberoamericano de cine Fénix por su actuación en *Neruda*.

MARISA PAREDES

Marisa Paredes (España, 1946) debutó a los quince años con la compañía de Conchita Montes, desde entonces el teatro la ha acompañado durante toda su trayectoria profesional. Es reconocida por su trabajo con Pedro Almodóvar, sin embargo ha trabajado con otros reconocidos directores en producciones como *Profundo carmesí* (1996) de Arturo Ripstein o *La vida es bella* (1997) de Roberto Benigni. Con una filmografía de más de cincuenta películas, sobresale su trabajo en *Entre tinieblas* (1983), *Tacones lejanos* (1991), *La flor de mi secreto* (1995), *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002) y *La piel que habito* (2011), todas de Pedro Almodóvar; *El espinazo del diablo* (2001) de Guillermo del Toro, *Amores locos* (2009) de Veda Docampo Feijóo, *El dios de madera* (2010) de Vicente Molina Foix, *Gigola* (2010) de Laure Charpentier, y *Les yeux de sa mère* (2011) de Thierry Klifa. Entre el 2000 y 2003 fue presidenta de la Academia del Cine Español. Durante su carrera de más de cincuenta años ha recibido un sinnúmero de reconocimientos, entre ellos el Fotograma de Plata, en cinco ocasiones, y el Premio de la Unión de Actores.

ACTORES NATURALES Y ENSAYO

Karina Gidi: Elegí algunos temas para conversar con ustedes sobre nuestro trabajo: la actuación en general y la actuación en cine. Me gustaría que aprovecháramos este momento para intercambiar ideas y experiencias. Si alguno de los temas les llama la atención para comenzar, empezamos por ahí, y si hay algún otro que no esté aquí y que deseen incorporar, lo hacemos. Todos estos temas tienen que ver con la naturaleza de nuestro oficio, con los detalles que me parecen más representativos y que son, además, zonas en donde no hay un correcto o un equivocado porque vienen desde la “cocina” individual de cada uno de nosotros.

El primer tema tiene que ver con la continuidad emocional durante la filmación: ¿Cómo lo hacemos? ¿Cómo logramos esta continuidad? ¿De qué nos agarramos cuando tenemos una película cuyo rodaje tiene una duración de siete semanas pero todo en realidad transcurre en muy poco tiempo? O al revés, cuando pasa mucho tiempo y son muchos los sucesos.

El segundo tema tiene que ver con cómo generamos emoción a través del pensamiento. ¿Cómo construimos primero el pensamiento y a partir de ahí permitimos que ocurra la emoción? ¿Cómo generamos emoción a través de las sensaciones físicas dependiendo de la historia, de la naturaleza de nuestros personajes y de la situación en donde estamos? ¿Cómo construimos el temperamento y el carácter de un personaje? ¿Nos consideramos plastilina maleable al servicio del director o nos consideramos cocreadores de la historia y de la película?

Si hay directores aquí, no escuchen, no hablen, no tienen voz ni voto por hoy. Yo soy una actriz que se formó en el teatro, entonces tengo una visión acerca de la importancia del ensayo que no todos los actores de cine comparten. Así, propongo que hablemos también un poco sobre la utilidad o estorbo de ensayar para el cine.

Para el siguiente tema, sólo uno de ustedes puede responder hoy, y tiene que ver con la construcción de un personaje que efectivamente vivió. Si alguien más tiene una experiencia similar y quiera compartirla sería increíble.

Y finalmente, y por razones evidentes, me interesaría hablar sobre la participación de la mujer en el cine iberoamericano, un tema que no es exclusivo para las mujeres aquí presentes. Aquí estamos tres afortunadas mujeres que hemos sido invitadas a interpretar personajes femeninos completos a los que les ocurren cosas. Pero, ¿estamos bien reflejadas en el cine iberoamericano o no? ¿Cuánto nos falta?

Estas son mis provocaciones, no sé quién quiera tomar la palabra.

Alfredo Castro: Yo propongo empezar por la pregunta sobre la actuación para cine. ¿Se actúa o no se actúa en cine? Para iniciar la conversación, en *Desde allá*, la película venezolana, me tocó coprotagonizar con un chico que no era actor. Un chico de la calle

que hizo un breve trabajo de actuación de un mes. Esa situación obliga a un actor a ponerse en otra circunstancia en la paradoja de actuar o no actuar.

KG: En estricto sentido, ya es actuar desde que está habitando una ficción aunque el chico no sea entrenado. Pero, ¿cómo fue para ti compartir el set con un no actor?

AC: Fue interesante porque él tampoco conocía el guion. A él se le iba entregando todos los días en la mañana lo que tenía que hacer durante el día. El chico, efectivamente de un origen muy humilde, era encantador, la cámara lo amaba, tenía un ángel maravilloso. Tenía 17 años, muy espontáneo. Cualquier cosa que sucedía yo debía estar muy atento a su reacción, que podía ser cualquiera. Yo me preguntaba ahí si tenía algún valor realmente —yo creo que lo tiene— el hecho de haber estudiado cuatro, cinco años, haber trabajado treinta años, para que de pronto llegue un chico muy talentoso y sin ninguna experiencia. Yo creo que todos nos hemos enfrentado de repente a eso.

Juana Acosta: En el caso de *Anna*, el trabajo fue, sobretudo, con un niño de diez años al que tampoco se le entregó el guion nunca. El director, Jacques Toulemonde, le contó el “cuentito”, la historia, aquello que íbamos a relatar juntos. Pero nunca le dio las escenas para que se las aprendiera. Para mí fue un reto muy grande trabajar con un niño porque me suponía tener que estar con la escucha muy abierta, estar muy atenta, estar en el aquí y el ahora. Yo sí sabía para dónde teníamos que ir pero el niño no. Él sabía más o menos por dónde teníamos que transitar y yo sabía a dónde teníamos que llegar. Para mí fue muy revelador, porque todo el trabajo estaba basado en la improvisación.

Hicieron un *casting* entre 100 niños en Francia, y pienso que realmente el niño está muy presente y muy vivo en la película. Creo que lo que empieza a pasar entre los dos tiene que ver con esa manera que Jacques propuso —que para mí fue muy interesante—, esto de que juntos lo íbamos haciendo.

En mi país, esto está causando mucho revuelo porque todos los actores profesionales están un poco angustiados porque toda la nueva ola de directores está contando con muchos actores naturales, pero para mí era interesante trabajar con gente que realmente nunca había tenido la experiencia que tengo yo. Yo llevo ya 22 años de experiencia y muchas veces me hacía esta pregunta que te hacías tú, ¿cómo funciona esto?, y creo que funciona bastante bien.

KG: Aquí en México hay un par de directores que trabajan mucho, o que buscan mucho, a “no actores” para trabajar con ellos. Y lo que les escucho decir tiene que ver con un miedo a no saber comunicarse con los actores profesionales, entonces prefieren no actores porque creen que eso les facilita el trabajo.



Alfredo Castro (Armando) y Luis Silva (Elder) en *Desde allí* (2015), dir. Lorenzo Vigas

Luis Gnecco: Eso es un miedo de muchos directores, cómo enfrentar a los actores. No sé por qué nos tienen miedo.

Marisa Paredes: ¿Yo puedo aportar algo a lo que estáis diciendo? No creo que el hecho de ser profesional y encontrarte con un actor no profesional en frente te haga replantearte lo que estás haciendo; quiero decir que al enfrentarte a la cámara, a un director y a un texto, siempre hay algo ahí de uno mismo ¿no?, mucho de uno mismo. De manera que llegar

a la profesión total es experiencia, a pesar de que cada vez que te enfrentas a un nuevo trabajo tienes las mismas dudas, como si acabaras de llegar.

En cuanto a lo de trabajar o no trabajar con niños o con actores no profesionales, desde la Nouvelle Vague hasta el Neorrealismo italiano han utilizado siempre actores no profesionales. El tema es, o al menos yo considero, que es muy difícil que esos actores no profesionales continúen perfilándose. Es decir que hay algo que es muy puntual: valen para esa película, con ese director, en ese momento.

AC: Hay varias historias al respecto, *Estación central*¹ o *Pixote*², en donde los niños no son actores.

MP: Sí, pero ¿cuántos de ellos han seguido actuando?

AC: Tampoco se sabe qué camino va a tomar el chico de *Desde allá...* Pero no lo decía yo como una crítica, sino en términos de cómo se enfrenta uno a esa espontaneidad que lo obliga también a estar en ese lugar.

KG: El actor no profesional está condenado un poco a actuarse a sí mismo, no puede crear un personaje como podríamos hacer nosotros. Pero, ¿cómo funciona, por ejemplo, la generación de estado de ánimo? ¿Cómo hace un no actor, a diferencia de uno, para generar un estado de ánimo en el set?

Sonia Braga: Bueno, yo voy a partir de la pregunta sobre la continuidad emocional durante la filmación de la película. Cuando Kleber [Mendonça Filho], director de *Aquarius* y que de hecho está aquí con la productora Emilie Lesclaux, me envió el guion, lo leí todo. Luego nos conocimos a través de internet y me dijo que íbamos a tener ensayos. Yo le dije: “Kleber, yo no hago teatro”. A mí, los ensayos me dan pánico porque tengo que encontrarme con actores que son generalmente profesionales y que vienen con una carga muy fuerte, con una cosa académica, que se aprende. Yo frente a los actores me siento como una persona más intuitiva.

Kleber me decía que pensaba encontrar al personaje de Clara, el que yo interpreto en *Aquarius*, en la calle; quería una mujer que perteneciera a “la vida”, ésa era la mujer para interpretar el personaje, porque a él le gusta mucho trabajar con actores que no son actores. Cuando me dijo un día que íbamos a trabajar también con actores que no eran actores profesionales, le dije: “¡Qué bueno, Kleber, porque yo tampoco soy una actriz!”.

1 *Central do Brasil*, Dir. Walter Salles, 1998.

2 Dir. Héctor Babenco, 1981.

Así comenzamos los ensayos y aunque al principio yo estaba muy nerviosa, al final comprendí para qué servían los ensayos, por primera vez en mi vida después de cincuenta años de estar trabajando.

Entonces comprendí que trabajar con actores que no son profesionales es buscar a las personas que están en la vida y que la representan bien. Para mí son caminos diferentes que encontramos, académicos o más intuitivos, pero lo que importa es estar en sintonía con la idea de hacer un trabajo todos juntos. Aunque a algunos actores no les gusta compartir con el equipo técnico, para mí es muy importante estar ahí con todas las personas que trabajan para ejecutar al personaje. Yo quiero estar ahí, yo quiero pertenecer a las artes visuales, yo quiero pertenecer al *making of the film*, hacer una película todos juntos.

Yo me involucro emocionalmente con la idea del todo, del equipo con el que se trabaja para hacer una película. Generalmente al final, en la promoción de la película, estamos sólo los actores y los directores, pero a mí me faltan todos los que trabajamos juntos, porque ése es el día a día de trabajo para proporcionar todo al actor para que todo salga bien. Entonces el camino emocional que encuentro es el camino de la idea general de un equipo que tiene la idea común de hacer una película, y por tanto me pongo dentro de esa idea.

Hace poco platicaba con unas actrices de teatro y debatíamos si era mejor ensayar o conocerse. Yo decía: “mejor conocernos”, y ellas: “Mejor ensayar”, y al final descubrí que todo es lo mismo, son maneras diferentes que encontramos de conocernos para poder hacer algo.

KG: ¿A ti te gusta el ensayo, Luis? ¿Sientes que atenta contra tu intuición?

LG: No me gusta nada.

SB: ¿Te da miedo?

LG: Sí, mucho.

SB: A mí también.

LG: Yo he trabajado mucho con Alfredo [Castro]; hemos hecho mucho teatro juntos y yo soy malo para ensayar. Tú sabes, ¿no, Alfredo?

AC: Pésimo... Para el teatro eso es grave, para el cine... Yo no he ensayado jamás para el cine, nunca.

LG: ¿Para el teatro es grave, sí. Es interesante lo que tú decías; por ejemplo estaba pensando en *Neruda*... *Neruda* es una película de actores; todos éramos actores, algunos con mucha experiencia y otros con menos, pero en general disfrutábamos de eso, porque era una película de actores.

Ahora, a todos nos ha tocado trabajar con gente que no es actor y, como decía Marisa, que por lo general nunca hacen carrera. Por lo general es un “coñazo” trabajar con ellos... de hecho dicen que eso de trabajar con niños... con animales... Pero es interesante lo que pasa cuando ellos se enfrentan a esa primera vez, con esa mirada prístina o con esa ausencia de ansiedad. Debo confesar que me molesta un poco, uno se desacomoda un poco, pero finalmente es interesante ver lo que pasa, observar qué les pasa a esas personas, como fenómeno, siempre y cuando integren esto que tú decías, que es muy bonito, esa sensación de que esto es un trabajo de equipo. Es interesante ensayar pero cuando ensayamos con vocación de conocernos. Digamos, cuando ensayamos no para rigidizar algo sino para limpiarse más que llenarse de cosas.

Pablo Larraín, el director de *Neruda*, justamente va en el sentido contrario y me ha convencido que ése es el camino en el que hay que ir: justamente ensayar poco, que sea todo lo más espontáneo posible. A mí personalmente me gusta no ensayar, me acomoda que sea algo más espontáneo, pero por otro lado tengo la necesidad de cierta estructura, de esto que tú dices como de aferrarse a algo, anclarse, un marco de referencia. Por tanto yo creo que es bueno hacerlo siempre y cuando, insisto, se haga... Tú te puedes sentar y conversar y conversar y conversar, y esa conversación no va a ninguna parte. Muchas veces a partir de una conversación absolutamente nimia, absolutamente intrascendente, tú terminas en un viajecito de cinco minutos conociendo de verdad a una persona. Entonces siento yo que es bueno ensayar porque creo que nos ordena un poco —yo necesito ciertos órdenes—, pero siempre y cuando se haga como lo hacen aquellos actores que no tienen experiencia, como con esa ausencia de...

AC: Juicio.

LG: ¡Juicio! O de prejuicio. Si yo llegara al set como llega esa gente, siempre con esa primera vez, siempre con esos primeros nervios, con esos primeros terrores también. Ahí hay algo que recuperar de esas personas que se enfrentan a la cámara por primera vez. No sé, es interesante estar atento a lo que pasa ahí.

Ahora estaba pensando en lo siguiente: Todos nos hemos enfrentado de alguna manera a que venga el director y te cambie el guion y diga: “No, no, no, mira esto, anoche estuve pensando...”, ahí mismo en el set: “Esto no funciona y hay que hacerlo así”. Y es fantástico, por supuesto, aunque siempre al principio hay una especie de reticencia, un cierto susto, pero la verdad que es fantástico cuando te entregas a esto y te das cuenta que no se necesitaba mucho más, digamos.

SB: Lo bueno es que no somos pilotos, ¿no? No pertenecemos a una industria muy exacta, como manejar un avión.

JA: Iba a decir que a mí me gusta ensayar. Me gusta. Yo empecé muy jovencita. Empecé a trabajar a los 18 años en la televisión colombiana, con intuición. Simplemente me ponía, me daban el texto y a ver qué me pasaba. Después de cuatro años de tener una experiencia bastante grande en televisión en mi país —hice tres series de televisión, luego hice tres películas y dos obras de teatro sin tener una formación—, me fui a España a estudiar con el maestro argentino Juan Carlos Corazza porque tenía una gran necesidad de adquirir herramientas de trabajo y recursos, era una necesidad profunda. A partir de ese momento, mi visión del trabajo cambió y empecé a disfrutar muchísimo más de esto. Entonces tengo un poco la experiencia de haber sido actriz sin formación y después ya empezar a trabajar teniendo más herramientas. Me gusta el trabajo del ensayo siempre y cuando sea para explorar, para probar, para equivocarnos, para meternos a comprender esas naturalezas, esas cabezas, no para mecanizar, no para luego llegar ahí y decir el texto de una manera determinada.

SB: Yo también empecé muy pequeña, cuando tenía catorce, y ahí seguí. Pero lo que dije es que las experiencias son diferentes. Trabajé por ejemplo con Gregory Nava, que está también aquí presente, y ensayábamos pero con el equipo, ya con las cámaras. Toda mi vida ha sido un poco así, leíamos el guion y todo eso, pero la experiencia de tener sólo actores y el director en un lugar sin cámaras... A mí me gustan las cámaras, me ponen tranquila, no hago teatro, aunque hice *Hair*, pero no cuenta, ¿no? Era una fiesta, no cuenta.

Yo de verdad pienso que el actor es como un animal. Tengo muchos amigos actores, como tantos aquí, que son “animales actores” y que si no están trabajando, sufren mucho, les da dolor, les da pena. Por eso digo que yo no me veo así, yo pertenezco a las artes visuales. Pertenecer a la vida es una cosa que me trae una satisfacción muy grande, tal vez diferente de la noción del “animal actor”, que necesita actuar y si no lo hace, sufre. Para mí no, no hay ese sufrimiento. Ahora comprendo mejor también el proceso de ensayar, pienso que perdí un poco del miedo.

JA: Pero yo creo que es muy hermoso también que cada director te propone su juego. En *Anna*, Jacques, precisamente porque el niño no era actor, pedía que probáramos cosas, que jugáramos, que nos encontráramos, que nos miráramos. Pero también he tenido la experiencia de trabajar en Francia con Olivier Assayas, que es un gran director. Hicimos *Carlos*, y Olivier no quería ni que habláramos de la escena. Yo me ponía con Édgar Ramírez y si él veía que hablábamos de la escena decía: “No, no, no, no, no. No habléis, no quiero escucharlos hablar. No sé cómo es y no quiero que ustedes sepan tampoco, lo vamos a descubrir juntos”. Lo más loco era que él siempre rueda la primera sin que hayamos ensayado nada y luego rueda otras quince veces la misma. Luego él comentaba que casi



Sonia Braga (diciembre, 2016)

siempre el máster del que toma el material es la primera; hay algo ahí que está muy vivo y muy fresco. Pero luego lo quiere volver a hacer quince veces más hasta que encuentra esos pequeños matices que quiere perfeccionar. Pero me encanta y me enamora de este oficio que cada director te proponga su juego y poder entrar en él con la flexibilidad.

SB: Ahora que tenemos digital es mejor, pero con la película no había tanta oportunidad... Porque yo soy del tiempo del telegrama...

CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE Y CONTINUIDAD EMOCIONAL

KG: Alfredo, cuando vas a entrar a una escena, ¿piensas en generar tu estado de ánimo a través de imágenes mentales, de sensaciones físicas o no piensas en eso y sólo piensas en el texto?

AC: No, en el texto no, jamás. Solamente me parece que la conversación con el director sobre lo que él cree y quiere de la escena, para mí, es una acción. Pensar es lo que hace la escena, digamos. A propósito del sufrimiento, hay una frase de Antonin Artaud que es muy linda que dice: "Pensar es igual a sufrir", y yo le agrego siempre: "Y eso es igual a actuar". ¿Entiendes? Las películas que me han tocado hacer ahora son todas tremendas, pero me gusta, yo lo paso muy bien.

LG: Pero claro, es que ésa es la ironía. Porque muchos actores hacen películas tremendas. Por algo somos tan extraños, porque lo pasamos bien haciendo ese tipo de cosas... dramas.

AC: Mi único tope es la verosimilitud. Cuando yo siento, pienso o mi cuerpo siente que ya estás pasando un límite, mi pregunta es siempre ¿cómo sucede esto en la vida? ¿Cómo le dices a alguien "no te amo más"? ¿Cómo le dices a alguien "te voy a matar" o "murió tu madre..."? ¿Cómo sucede eso en la vida?

MP: Pero siempre hay que relacionarlo con el personaje.

AC: ¡Claro! Por eso yo hago cada vez menos.

KG: El personaje que interpretas en *Desde allá* es un personaje que viene del silencio, que está en silencio mucho tiempo, lleno de pensamiento y eso se ve. Si algo nota la cámara es la ausencia de pensamiento en la mirada del actor.

AC: Es una hermosa idea del director [Lorenzo Vigas] porque Caracas es una ciudad muy ruidosa, con gente muy espontánea; abrazan, tocan, bailan. Entonces quería un rol que fuera la antítesis de eso, un hombre muy callado, muy perverso. Y también lo del juicio

moral al respecto... No se puede enjuiciar lo que uno hace, entonces emocionalmente, respondiendo a tu pregunta, yo me aproximo a cada escena como si fuera la única escena que voy a filmar, y si en esa escena hay tristeza, después llanto, se hace el amor y después comes, ésa es la película completa, íntegra. Después vendrá otra. Sobre tu pregunta por el encadenamiento emocional, claro, uno sabe cuál es el viaje completo, pero no lo qué va a suceder en cada escena.

LG: Perdón, estaba pensando ahora que hablas sobre esa pregunta... Creo que no estoy preparado para responderla, porque de verdad, ¿qué viene primero, el pensamiento o la emoción? Estaba pensando, mientras hablaba Alfredo, que efectivamente la escena debería ser un viaje, y cada escena, una película en sí misma, pero es cierto que tal vez muchos pensamientos se tornan en un prejuicio. A mí la gente me preguntaba respecto a Neruda si yo pensaba mucho o me había informado sobre *Neruda*; claro, tú te puedes convertir en un experto del personaje, para eso están las salas de clase.

KG: Que eso no te hace mejor actor.

LG: Claro, no te va a hacer mejor actor. Entonces pensar hasta dónde tú piensas. Yo creo que todos los actores delineamos un poquito la escena. Es como un...

JA: Un mapa, un pequeño mapa.

LG: Un pequeño mapita que hace de ese viaje, digamos que te lleva a lo que resulte.

KG: Pero me refiero, pensamiento más que como un acto de raciocinio...

SB: Es como preguntarle a un actor si para de respirar cuando está actuando, ¿no? Está vivo, está actuando, está respirando. El pensamiento es una cosa que hace parte, no puedes liberarte de él. Algunas veces, en una escena donde hay dolor o una que es muy alegre, el pensamiento es como un viaje que te va a encontrar en cierto momento de tu vida. Tú eres un portador de tu propia historia, porque sólo tú puedes traer ahí lo que conoces. No puedes ser lo que no sabes. Puedes aprender, entrenar para ser de esa manera, pero lo mejor —pienso yo— es que tú ya sepas lo que estás haciendo, lo que la escena es, porque tú vienes con eso, respiras, piensas, cuando tienes hambre tu estómago hace ruidos, ¡uno está vivo! Entonces es transportar tu pensamiento al de la otra persona que tú estás encarnando.

JA: Agregando a lo que dice Sonia, yo confieso que esos años de formación después de todos esos otros años de experiencia sin formación me convirtieron en una actriz bastante técnica. Me gusta la técnica, me gusta enfrentarme a un texto y a un guion e ir desentrañándolo. Ir primero viendo cómo resuena ese texto en mí, qué puedo utilizar de lo que yo he vivido

para ponerlo a favor de esa historia y qué no conozco, dónde tengo yo que explorar asuntos que no tengo en mis vivencias, que tengo que imaginar para poderme apoyar.

También me encanta todo el trabajo previo, esa fase de comprender la cabeza del personaje, de definir ese carácter, de ver cómo me apoyo de lo que sé para ir hacia dónde tengo que ir. A veces me apoyo en cosas que he vivido, pero de repente las uso como un trampolín para imaginar; me gusta también estar en el aquí y en el ahora, y estar abierta a lo que mi compañero me da y olvidarme de todo eso. Todo ese trabajo previo que hago, con los años me voy dando cuenta que me pide más horas cada vez. O sea, cada película que hago me pide más horas de trabajo, y me encanta, me fascina metérselas, pero luego me encanta también poder llegar al set y decir: “Ya está, todo ese trabajo ya está hecho y ahora vamos a vivirlo y vamos a disfrutarlo y vamos a estar aquí a ver qué nos damos”. Todo ese trabajo previo luego aparece durante el rodaje.

Anna se cocinó muy de a poco, fue un proyecto que Jacques me ofreció tres años antes de que se rodara, entonces tuvimos encuentros en Francia, Colombia, España; leímos el guion muchísimas veces, y en cada lectura íbamos comprendiendo cosas, tomando juntos decisiones. Y lo hermoso de esto es que justo antes de *Anna*, venía de rodar otra película muy intensa y tenía dos semanas entre una película y otra, pero yo llevaba tres años cocinándola. Poquito a poquito iba tomando forma y mi cabeza iba comprendiendo esa cabeza de Anna, tan difícil de comprender. Luego llegué y dije: “Ya está. Llevo tres años con esto, ya me he hecho un trabajo de mesa importante”, y de repente todo empieza a aparecer y es cuando dices “¡Qué maravilla!”, todo ese trabajo previo aparece. Por eso me gusta tanto lo técnico y por eso creo tanto en eso.

LG: He observado que hay actores que son directores que entienden muy bien la escena, tal vez demasiado bien... A mí me pasa que muchos actores, que tú sabes que además han dirigido y hacen una cosa o la otra, me hacen pensar que yo no entiendo la escena de esa manera... Yo personalmente tengo una aproximación más bien intuitiva. Tengo una pésima comprensión, leo y entiendo la mitad de lo que leo. He observado que hay actores que sí entienden muy bien la escena y coincide con que muchos de ellos han desarrollado también una carrera como directores, pero curiosamente no llegan a profundidad. A pesar de que la escena está realmente muy bien entendida, y es fascinante cómo la entienden, no logran zafarse de esa estructura que trazan.

KG: No se conectan...

LG: No. Pienso en el caso tuyo, Alfredo. Alfredo es director teatral, gran director, un gran maestro, pero el trabajo que has hecho, siento yo, sobre todo en cine, no en teatro, es descolgarte de eso, ¿no?, porque obviamente no puedes estar en esas dos, siento yo. Tú como actor has logrado ir a ese otro plano, no sé si coincides conmigo en eso. Hay actores, y tal vez inclusive sin ser directores, que tienen un entendimiento a cabalidad

de una escena y te ejemplifican y te dan lecturas, pero curiosamente la entienden tan bien, o entienden tan bien el viaje del personaje, que no logran bajarlo, solo está como el armado, el andamio, no logran hacer el trabajo ahí.

AC: Pienso que un actor es, sacándole todo juicio moral a mi palabra, una persona plena de muchas biografías. Hay escenas que uno ha vivido, escenas que se ha imaginado, algunas que uno ha deseado. No es fácil, por ejemplo, interpretar a un pedófilo, como en *El club* y en *Desde allá*, una de las filias que yo no puedo comprender —porque hay otras que posiblemente podría comprender desde la condición humana, pero defender la pedofilia según los textos de estos grandes autores y escritores es muy difícil—, pero también pienso que un actor es una persona enferma en el buen sentido de la palabra, plena de imágenes, de miles de millones de imágenes de millones de seres, de millones de personas, que cuando llega un momento es capaz de desanudar. Yo no creo que exista un personaje, ¿me entiendes? Me resisto. Son seres humanos que hay que representar.

A mí también me gusta mucho la indicación del director, o yo seré un hombre muy perverso que me encanta estar en el sometimiento del pensamiento de un director y ser un muy buen esclavo del director, y darle y tratar de colmar ese deseo para mí es fascinante: veinte veces, treinta veces, intentando colmar el deseo de un creador. Eso me parece fascinante.

TRABAJO CON EL DIRECTOR, ¿DESOBEDIENCIA CREATIVA?

MP: ¿Y si no te gusta lo que te propone el director o no lo encuentras?

AC: Ah, yo he peleado, fuertemente. Pero buenas peleas, peleas de director y actor. Aunque yo soy muy obediente también, llega un punto donde digo “así lo hacemos”. Pero creo que es muy bueno lo que dice Sonia, la discusión de un equipo también.

SB: Hablando justo de eso, yo confío en el equipo, como tú dices. Yo creo que en el cine —no estoy hablando de teatro—, a veces es mejor que no hagas nada y que confíes, porque el cine también es el silencio, la luz, la cámara, la lectura del ángulo, y lo que narra la escena es el movimiento de la vida. Pueden decirte: “Siéntate ahí y no pienses en nada”, pero cuando ves la escena montada, está la grúa que pasa por encima tuyo, la cámara... Yo no ignoro al equipo, por el contrario, miro al equipo. Cuanto más comprendo qué tengo que hacer con la cámara y con el equipo, mejor comprendo la escena. A veces, cuanto menos se hace es mejor, se representa mejor porque confías en la persona que tiene en su cabeza la idea total. Pienso que si uno no concuerda con el director, como dices tú [a Marisa Paredes], vas a perder tiempo de todo el equipo en discutir, y en el cine que hacemos no tenemos el dinero para hacerlo. Entonces vamos a hacerlo en conjunto.

JA: Creo que lo que me ha ido relajando mucho con los años y me ha ayudado a no entrar en conflicto con los directores es entender que es su historia, él es el que la está contando. Yo estoy poniendo un granito de arena en esa historia, así como el que pone la luz, así como la que me maquilla... Todos estamos poniendo un poquito para contar su historia, entonces creo que la flexibilidad en el actor es muy importante. Yo llego claramente con una propuesta siempre. Tengo mi propuesta pero me tengo que adaptar a lo que el director quiere porque el director es quien tiene esa visión absoluta de la película.

MP: No estoy completamente de acuerdo... En la flexibilidad, por supuesto, pero quiero decir... Ahí entra un poco esta cosa de la fe. Tú puedes tener una flexibilidad extraordinaria, hacer lo que te pide el director, pero hay algo en ti dentro que sabe que no era eso.

JA: Ah, sí. Y muchas veces he salido frustrada. Te lo digo, he aprendido a ser flexible pero te reconozco que muchas veces he salido con una rabia y diciendo: “¡Es que eso no era! Y si se cuenta así no se va a comprender”.

SB: No entiendan mal, no es una cuestión de obediencia sino una cuestión de preparación. Para mí lo más importante es la preparación de la película, que todos los departamentos, maquillaje, vestuario... estemos listos para empezar, y a partir de ahí todo hace parte de la película.

AC: Sí, y la creación también tiene un espacio subjetividad muy importante. Yo he trabajado con tres o cuatro directores que han descubierto el final de sus films ahí. Está escrito uno, está escrito dos, está escrito tres, y finalmente dicen “¡No, no, no!, este final no, vamos a filmar otra cosa”, y esa subjetividad me parece maravillosa.

SB: A mí me gusta mucho hacer una película en donde estemos todos de acuerdo con lo que vamos a hacer, y puede ser que en el camino hagamos algo que no está en el guion, estoy de acuerdo con eso, pero todos debemos estar de acuerdo con lo que vamos a hacer.

MP: Cada uno expone su manera de acercarse, de hacer las cosas, para mí no se trata de hacer la voluntad del director sin cuestionarla.

JA: Yo estoy completamente de acuerdo contigo, Marisa... El cúmulo de frustraciones, de decir: “Esto era más interesante si se contaba de otra manera” o “no se va a entender...”. Y me ha relajado mucho decir: “Es su historia”.

MP: Muy bien, y cuando has visto la película, ¿qué pasa?

JA: Cuando la he visto he ido con el director y le he dicho: “Lo has contado como has querido porque es tu película, pero yo pienso que eso se habría entendido mejor de otra manera”, lo he dicho con total tranquilidad.

MP: ¿Y te ha vuelto a llamar?

JA: Algunas veces no, y no me he cortado en decírselo... y no me ha vuelto a llamar.

AC: Pablo Larraín tiene un sistema precioso que es filmar, filmar y después dice: “Versión libre. ¿Cómo quieres tú hacer la escena? ¿Qué piensas? Hagámosla, probémosla”, tres, cuatro, cinco, seis veces. Y a veces ha quedado esa versión.

LG: También hay un tipo de actor... uno al que le gusta llevarle la contra, y eso tensiona las cosas. Yo estaba pensando en la satisfacción morbosa que dice Alfredo. Es algo que a mí muchas veces me pasa, no estar de acuerdo con algo, algo que realmente me da en las pelotas, y para mí la mejor forma de decirle al director que no estoy de acuerdo es hacerlo lo que me pide de la mejor forma posible, y, curiosamente, tal vez lo hago mejor en esos casos que cuando sí estoy de acuerdo con lo que hago.

AC: Hay un terreno de los creadores donde uno no puede meterse y son sus obsesiones. Yo creo que cuando tú empiezas a meterte ahí ya hay que parar. Si el tipo está en una obsesión, bueno...

JA: Creo que es importante dejar en claro que uno no está de acuerdo pero hacerlo porque es lo que te piden.

KG: Hay un grado, me parece a mí, de desobediencia creativa que muchas veces el director mismo agradece porque estableces un diálogo. Hay un *feedback* [retroalimentación].

LG: Y hay una desobediencia que no va a ninguna parte...

MP: Pero tú mismo lo has dicho, hay directores que no aceptan, hay directores que sí. La gran flexibilidad en mi opinión es saber adaptarse a las distintas maneras.

Ayer yo he comido con una compañera que me explicaba que estaba haciendo una película y que ella tenía muy claro, y el actor que trabajaba con ella también, que era una comedia con mucho humor, humor negro muy divertido, y que el director no tenía esa visión, para nada. Él no pensaba que era una comedia. Fíjate qué distinto, de pensar que es una comedia, con niveles naturalmente, pero que él no piense que es una comedia, sino otra cosa, una cosa dramática una comedia dramática, comedia sí, pero una comedia dramática. Estaban absolutamente en guardia y diciendo: “Vamos a terminarla



FOTOGRAFÍA DE DANIEL VILLA

Semana Fénix 2016, Teatro El Milagro

y ya veremos qué pasa”, pero al mismo tiempo me decían: “Intentamos ponerle a esto un humor determinado o añadir no sé qué palabrita”, y que el director decía: “Para nada, no es esto lo que yo quiero”. Entonces eso de la película que todos queremos hacer es muchas veces, como ella bien dice y creo con toda la razón, la idea de la película que el director tiene, que es él quien hace esta película.

LG: ¿Hemos tenido los presentes alguna experiencia —porque deduzco que más o menos manejamos una flexibilidad— que vaya tan a contra pelo como eso, como que el director

crea que es una comedia y tú creas que estás haciendo un drama? Porque yo creo que ahí ya no hay más. Ahí tú te levantas y te vas del set.

MP: Me refiero al sentido del humor... Es muy fácil de entender que eso está o no está en una película. Es decir, se tiene una visión, una mirada, un no sé qué, y puede ser la escena más terrible del mundo, y todos lo sabemos —ahí está Chaplin—, que hecha de una manera humorística es mucho más rompedora y mucho más jodida.

Yo he oído alguna vez a un director decir: “Esta película es mía, la hago yo”, y los demás como que se acomodan a él. “Esto se hace de la manera que yo digo que se hace”, tú o coges eso o lo tiras.

LG: Pero es lo que dice Alfredo, cuando tu ya ves que eso es tan determinado, como una obsesión personal, perfecto, uno dice: “Ya está”.

MP: Claro, uno puede aportar en el proceso creativo dependiendo si te dejan o no. Uno puede llegar al colmo de la maravilla haciendo una escena que el director ofrece.

TRABAJO CON EL GUIÓN

KG: ¿Hacen muchas notas en sus textos? ¿Trabajan con música para crear sus personajes? ¿Se apoyan en otras ficciones para apoyar y hacer la suya?

LG: Yo siempre intento hacer notas. Hay actores que llenan agendas y digo: “Ah, tienen muchas más ideas que yo, me parece que hay que hacer eso”, y finalmente veo después veo mi texto y tiene unas poquitas rayitas pero nada más.

SB: Depende...Tengo más las anotaciones de lo que me dice el director cuando estamos en ensayos, pensamos en cambios. Hay una cosa que me asusta de los americanos y es que cada vez que se cambia un punto, se viene una nueva página, si cambian una coma ponen una nueva página. Eso me incomoda mucho porque a mí me gusta mucho el guion que me pertenece.

Tengo una cosa visual con las palabras y a veces dibujo también un poquito. Kleber me enseñaba con dibujos cómo iba a ser la escena, cómo era el lugar, el trazo, dónde iba a estar la cámara, y eso me gusta mucho tenerlo en mi guion. Pero depende también de cómo vienen las palabras: me gusta trabajar con las palabras como si fueran música, que tengan los intervalos de silencio para poder hacer que la frase venga con pausas, con silencios, para poder hacer como música.

Algunas veces una palabra para mí tiene un mejor sonido que la otra, entonces yo propongo cambiar una palabra, una cosita, ¿sabes? Que sea mejor para mi vocalización,

para la frase o para mi interlocutor. Yo tengo el original de todos mis guiones, me gusta tenerlo porque a veces los revisito para recordar una escena. Cuando estoy haciendo la película siempre que terminamos una escena, doblo la página para ver lo que me falta por hacer. Hay muchas cosas que tengo que tener en cuenta. Es que soy como una niña que no quiere trabajar de verdad, entonces pongo notas coloridas, muchas anotaciones pequeñas y voy viviendo con mi trabajo de manera orgánica.

KG: ¿Juana, tú sí llenas de texto tus guiones?

JA: Hago muchísimas anotaciones. Me pasa que a veces, a medida que se va ensayando se van pasando nuevas versiones de guion y yo no suelto la primera. Voy anotando todo lo que converso con el director, todo lo que me va gustando cada vez que releo el guion. Intento releer el guion antes y durante para ver qué he hecho ya, qué ya se ha contado... Entonces voy anotando y al final no me cabe una palabrita más en la página.

LG: Es bonito. Es como un mapa muy personal.

JA: Me gusta. Y luego cojo las nuevas versiones y voy anotando lo nuevo en la primera versión que me dieron, entonces esa primera versión es como un todo, para mí es como mi Biblia, la tengo siempre conmigo.

Con relación al texto, me ha ido pasando con los años que me gusta ir probando cosas diferentes, y en estos últimos años me pregunto a dónde va a parar el texto, a dónde va a parar el pensamiento. Trato de buscar ese texto, hacia dónde va, y dotar ese texto de esa música que pide pero con relación hacia dónde va el pensamiento. Un ejemplo tonto, un dueño de una empresa llama a un empleado para decirle que no quiere seguir contando con él y lo va a despedir. Desde el “Hola, querido”, ya está todo el pensamiento, ya sabe que lo va a despedir. El final de la conversación es que no va a seguir contando contigo. Y a eso buscarle el cambio de ritmo.

SB: ¿Eso has hecho en tres años que duró el proceso de la película?

JA: Con *Anna* en tres años, sí, ¡imagínate ese guion de *Anna*! Voy poniendo a veces páginas extras. Además siempre llevo el guion conmigo y voy arrancando las páginas de los días que ruedo, y al final de todo lo vuelvo a engargolar para guardarlo.

KG: Alfredo, ¿qué haces con ese objeto?

AC: Nada. Lo más apasionante para mí es la conversación con el director, el director de foto, los compañeros. La discusión sobre lo que se va a hacer. Ni una sola nota, no tengo ni el guion. Lo llevo, pero yo sé que voy a llegar y me van a cambiar todo. Para mí, lo más

maravilloso es tener la libertad que yo puedo tener, cualquier cárcel para mí es nefasta. Yo no puedo funcionar así. Entonces el guion lo llevo en la bolsa.

Mi guía es la acción y veamos qué sucede. ¿Qué pasa? El viaje de aquí a allá es maravilloso. Entonces yo difiero contigo un poco. Yo digo: “Hola”, y no sé qué mierda va a pasar. No sé si me ponga a llorar al segundo siguiente o puede que me digan: “Estás despedido”, ¿me entiendes? No sé. De acuerdo con el director y con el equipo, uno tampoco hace las estupideces que uno quiera, pero hay un momento de conversación con el director, que son largas conversaciones, maravilloso.

JA: Yo no me lo vivo como una cárcel, en absoluto, sino todo lo contrario, me da toda la libertad. Esto me proporciona libertad.

AC: Vamos a psiquiatras diferentes.

JA: A mí me genera una libertad brutal, porque es como que me ayuda a llegar con algo que me de seguridad. Pero luego es fundamental llegar ahí y decir: “Adiós, ya está”, y a jugar.

SB: Ahora en la película había un actor que escribía todo en cuadernitos que cargaba; escribía todo. Nosotros teníamos muchas escenas juntos y veníamos con métodos totalmente diferentes. A él no le gustaba que lo llamara por su propio nombre sino por el nombre de su personaje. Yo lo admiraba, me gustaba tanto, me gustaba mucho ver una persona así tan dedicada... Pero no es que yo no fuera tan dedicada por no hacer los mismo, porque me dedico 24 horas los siete días de la semana. Nunca jamás paraba y seguía en el viaje.

Yo pienso en el guion como una herramienta que tengo a la mano pero no miro el texto cuando estoy trabajando. Pienso que cada uno tiene sus propios métodos. Este actor es la primera persona con la que he trabajado que tiene ese método. Cuando iba a hablar con él, yo no decía nombres, porque no quería llamarlo con el nombre del personaje, pero también sabía que a él no le gustaba que lo llamaran por su propio nombre; le decía “Eh...” y empezaba la conversación, muy raro. Yo no quería ser así, pero admiraba mucho su método. ¡Cómo admiro a los actores que tienen prácticas diversas!

LG: En mi caso siempre se descubre que no lo uso porque por lo general se me pierde el texto, entonces siempre viene un asistente y me dice: “Toma tu texto” y así todo el mundo supo que no me lo había llevado a la casa.

MP: Sonia, ahora entiendo mucho por qué tú tienes ese pavor a los supuestos actores técnicos. Un actor técnico no tiene por qué hacer eso, pero sí hay gente así de dogmática, con todos mis respetos hacia los que toman muchas notas. Yo también soy una persona que le dedica mucho al ir al mundo del sentimiento.

SB: Sí, cuando tengo escenas que son más reservadas, ésas que son un poco más difíciles para el actor, me gusta quedarme ahí con el equipo y verlos trabajar, eso es lo que más me emociona, ¿saben? Ver cómo se mueven... Porque es una vida muy diferente a la de otras personas. Estar ahí haciendo una película y no tener empatía con todos es como si yo estuviera haciendo una película en solitario. Me acuerdo de todo lo que pasó, cómo se mueven, cómo también en el set de filmación las personas comienzan a hacerse entender, los romances comienzan.

Es muy lindo ver cómo el *cameraman* ya está mirando un poco a la chica, y la chica está mirando al otro. Es la vida que pasa ahí frente a nosotros, hay mucha emoción en el set de filmación. Yo presto mucha atención a estos movimientos y siempre digo que en un set de filmación todos tienen que llegar y decir “Buenos días”, porque así nadie sabe nada de lo que pasó en la noche anterior...

MP: Cuando yo inicié este oficio, hace ya mucho tiempo, con esta cosa no del método pero justamente de lo contrario, de la necesidad de que nada te disturbe, que nada te saque de tu situación, a mí me molestaba todo: el señor que cogía el cable, el que cogía la cámara, eso me parecía un horror. Finalmente llegó el momento en que una colega, además muy estupenda, me dijo “No, no, no, no, tienes que amar a todos”. Ese día me abrió la cabeza, los ojos, la vida, todo. Y es verdad que a partir de ese momento sentía un verdadero placer, sentía el amor de todos; había ahí una entrega por lo que estaba pasando. Tú dices [a Sonia Braga] que llevas cincuenta años trabajando y parece que no tienes ningún método, pero en realidad tienes todos los métodos.

JA: Todo esto que les cuento es como me gusta y me apasiona meterme. Pero luego me enfrento con alguien como Jacques Toulemonde, que me dice: “No quiero que prepares nada”, y yo “¿Perdón?”. Anna es un personaje muy complejo, ésta es una cabeza difícil, muy lejana a la mía. Para mí también fue un lindo reto, además era hacer una película en francés. Yo fui al liceo francés y lo hablo bien, es mi segunda lengua, pero enfrentarme a trabajar en otro idioma con un niño que no se sabía el texto, pues me podía salir por cualquier lado. Estuve con un profesor de francés, no trabajando el texto sino todas las posibilidades que pudieran llegar a surgir con ese niño, todos los caminos posibles de improvisar. Fue fascinante para mí tener que llegar allí y obviamente el mapita me lo hice, no como otras veces. El mapita lo tenía hecho, pero la fascinación de llegar ahí y el desafío de decir: “Bueno, vamos a ver, vamos a ponernos aquí con lo que venga”, el niño y yo y lo que nos toca contar aquí. En este caso en concreto, en el de Anna, no fui con el trabajo tan minucioso, tan detallado, bastante pero no tanto como otras veces.



Luis Gnecco (diciembre, 2016)

PERSONAJES HISTÓRICOS

KG: Ahora, Luis, tengo una curiosidad personal porque este año me tocó interpretar en una película a Rosario Castellanos, una escritora mexicana. Entonces quiero preguntarte qué diferencia encontraste en interpretar un personaje que existió y cualquier otro. ¿Te sentiste muy comprometido y con mucha responsabilidad? ¿Te sacudiste de ella en algún momento?

LG: Sí, responsabilidad sí. Por supuesto... Neruda era y sigue siendo tal vez el más grande poeta de lengua hispana del siglo XX. Siempre supe que no iba a hacer una biografía tradicional, fue lo primero que supe. Cuando Pablo Larraín te propone hacer una película sobre Neruda, tú inmediatamente piensas que obviamente no va a ser una biografía tradicional, el *biopic* que es tan aburrido y que ya no están los tiempos como para hacer eso. Supe que iba a ser distinto, el guion me lo demostró así, sin embargo la película se llamaba *Neruda*, mi personaje se llama Neruda. Bueno, Neruda.

KG: No hay escapatoria.

LG: No hay escapatoria, verdad. Me dio mucho susto porque yo era, y sigo siendo, muy ignorante sobre Neruda. A ver, hubo dos flancos por encontrarle. Uno era el aspecto físico, porque no se iba a ocupar estas cosas que utilizan los gringos, que son fascinantes: los gringos son flacos y ocupan estas herramientas que los hacen ver gordos, y luego se las quitan y vuelven a ser flacos. Bueno yo no, yo tuve que comenzar a comer pasta, que al principio me costó y después ya me agradó bastante. Pero me angustiaba mucho la pregunta sobre cómo iba a dar cuenta de este señor, ¿cómo hablaba?, porque Neruda hablaba de una manera, lo que tú me decías ¿no? Tenía esta cosa cadenciosa, aburridísima... Si tú haces una película así a los cinco minutos todo mundo se para y se va. Más que eso, yo sabía que iba a dar con un “habla”, digamos, pero pensaba en la responsabilidad, en algún momento van a decir “Acción” y tú vas a tener que hablar. Estaba muy angustiado, y finalmente me liberó el hecho de saber que hiciera lo que hiciera, alguien lo iba a criticar, lo que hiciera, porque obviamente todo mundo tiene un prejuicio sobre Neruda. Muchos actores que trabajan en la película conocieron a Neruda, entrevisté a mucha gente que lo conoció, y todos tenían una visión distinta. Y una vez hecha la película, siguen teniendo una visión distinta. De hecho me encontré con gente que conoció a Neruda, incluso los mismos actores, y me decían, “Mira, esta escena Neruda no lo habría hecho así, en esta tampoco”, y digo: “¡Entonces lo hice pésimo!”.

O sea, no soy Neruda. Sabía que me iba a enfrentar a un prejuicio porque es una figura histórica, y todo el mundo quiere poseer su propio Neruda. Eso es lo fantástico, los escritores que llegan a esas alturas, y eso fue lo que me relajó, finalmente eso me liberó. Y con Pablo Larraín también conversamos —yo no soy un actor que demande mucho, no me gusta estar hostigando a los directores— y le dije: “Pablito, esta vez sí te

voy a tener que molestar”, y él dijo: “Y yo a ti, y tendremos que irnos apoyando en esto porque yo tampoco sé”, y eso también me relajó, saber que Pablo se estaba enfrentando a lo mismo... Y que él me diera la libertad, y en ese sentido estoy muy de acuerdo con Alfredo, de tener una conversación, más que la anotación obsesiva. Me ayudó mucho esa conversación, decir: “Bueno, perfecto, es tu Neruda y Neruda habla como tú hablas”. En la primera escena donde tuve que hablar, que ya en el montaje quedó más o menos como a los quince minutos iniciales, estábamos con Mercedes Morán, esta maravillosa actriz argentina, y los dos estábamos aterrados porque antes de eso sólo habíamos filmado escenas en Buenos Aires, ciertas escenas en movimiento en auto, en fin. Llegó el momento de hablar y dijimos “Bueno, aquí nos tiramos a la piscina”. “Acción” y hablamos... Finalmente, viendo la película dije “No está tan mal”. Pero ése es Neruda. Eso es lo que pasa cuando te enfrentas un personaje histórico de esa importancia y del cual cada quien tiene su propia versión y del que hay registros. Esa es otra dificultad, cómo pones distancia de ese registro para no terminar imitando. Ahora, convenimos ahí con el director en que ese tono que es tan “nerudiano” y tan conocido lo íbamos a adoptar sólo cuando el tipo recitara, y muy levemente. Digamos, comenzaba a recitar y decir en voz alta sus poema y muy levemente iba entrando en ese tono para no casarse con eso porque realmente puede ser una mordaza finalmente.

Esto pasa con un personaje así, un personaje de esta importancia. Antes de esta película me tocó hacer de un cura pedófilo que está vivo y que fue un caso muy hablado en Chile, un cura de la burguesía que además tenía engañada a toda la Iglesia, y que lo protegían también, un caso que se conoció mucho. También se conocía al cura, la gente sabía, lo vio, y gente que fue a ver la película decía: “No, este señor no era así”, ¿me entiendes? Pero no era Neruda, era un cura de mierda que muchos odiaban, otros lo amaban y los que lo amaban fueron a ver cómo caía su ídolo. Pero no era Neruda, ¿te das cuenta? A pesar que ese cura existió y hay registros de él también. Pero no era Neruda, claro. El hacer un personaje como éste tiene ese peso, ¿no? Cada uno tiene una aproximación amorosa hacia un personaje como Neruda, cree tener su propio personaje.

Y bueno, después me han preguntado mucho en qué me pasa a mí, cómo se ha modificado el Neruda que yo tenía, porque obviamente yo tenía un prejuicio. Curiosamente ahí es donde me agrada mucho el poder de la ficción, porque finalmente yo me quedo con el Neruda de la película, independientemente a que lo haya interpretado yo. Eso es lo fantástico de las películas, finalmente te quedas con lo que te entrega ese actor, con lo que te entrega esa película que es un cúmulo de talentos, desde el director, el director de foto, el diseño de producción, todo. Te quedas con ese producto, con el resultado de ese producto y finalmente en tu imaginario logras ser más Neruda que el Neruda que tú creías, o distinto al que tú creías, supongo yo. Pero es una imposición de la cuál hay que hacer un ejercicio de liberación porque puede ser difícil, creo yo. Puede ser más bien una trampa, una mordaza, que una ayuda, interpretar a alguien del cual se tenga registro y conocimiento.

KG: La película lo desmitifica un poco también. Muestran al “poeta del amor” con algunos defectos que acá no nos habían llegado.

LG: Bueno, ese es el gran prejuicio, que es el poeta del amor. Sólo se le conoce por eso.

KG: Exacto, y en tu película de pronto vemos al ser humano.

LG: Es curioso porque siento yo que en Latinoamérica existe más ese prejuicio. A mí me llamó mucho la atención en el Festival de Cannes, que cuando la película se estrenó fue un gran suceso inmediatamente, grandes críticas. Los franceses estaban fascinados porque la película los llevaba a una época donde política y arte eran hermanas, donde habían artistas y escritores que estaban en el mundo de la política también. Los americanos veían otras cosas... en fin. En la rueda de prensa con reporteros latinoamericanos, y españoles curiosamente, que también tenían el mismo prejuicio, caían exactamente en eso: “El poeta del amor... ¿Por qué ustedes caricaturizan a este señor, por qué lo sacan de eso?”. Y ahí me di cuenta que no eran sólo los chilenos que teníamos ese prejuicio; era una cosa más bien regional, porque claro, el idioma es el castellano y todos hemos conocido a Neruda a través de sus poemas de amor, que son los primeros, ¡los escribió a los veinte años! Después de eso, el tipo creció y era un poeta político, profundísimo. Era un tipo además experimental, incluso, juntaba unas palabras que jamás se habrían de juntar y por ahí lograba unos conceptos increíbles y unas imágenes poéticas maravillosas. Pero sólo conocemos a Neruda a través de eso, entonces es difícil. Es lo más cercano, porque todos hemos mandado un poemita de Neruda alguna vez en la vida haciéndonos pasar por poetas.

MP: Qué bueno tener esta conversación. Yo interpreté a la anterior reina de España, Sofía. Viva, claro, no tenemos nada que ver. Yo soy más delgada, ella tiene unas piernas gorditas... Ella es de origen griego, educada en un colegio francés, viviendo a partir de los 16 años en Suiza, una mezcla de cosas que hacen que su forma de habla fuera muy específica. Bueno, yo todo lo demás lo podía medio trajinar, ocultar, engañar, pero lo otro no tenía idea de por dónde meterme. No sabía porque era muy difícil tratar de hacer un perfil de la forma de hablar castellano, con todo ese bagaje de formación totalmente distinta. No teníamos tres años, ni un año, no teníamos seis meses, sino un mes para hacer eso en dos capítulos de una hora; no teníamos posibilidad de invitar a un profesor griego para perfeccionar el acento. Yo tenía unos pequeños registros pequeños de la voz de la reina, de los discursos, y cuando había sido yo presidenta de la Academia de Cine Español había coincidido con ella, porque patrocinaba algunas actividades donde estaba involucrada la Academia, y la había conocido.

Cuando llegó el rodaje, dije: “¿Ahora qué hago, cómo hago esto?”. El director me dijo que me olvidara del tono y de la voz, que me olvidara de todo y que lo hiciera como yo pudiera soltar lo que ella cuenta. Tampoco se tiene tanta información de cómo

ella habla porque habla poco, el que habla es el marido, entonces buscamos algo que se pareciera. “Eso no te puede amordazar”, me decía el director. En cuanto al físico... el pelo tal vez es lo más distintivo de ella, que lleva algo que pareciera una peluca pero no lo es. No se le mueve un pelo. A partir de esa peluca, y sólo con esa peluca, yo traté de hacer aquella doña Sofía Reina.

Fue duro, pero por otro lado había tan poco tiempo que casi no tenía tiempo de pensar; había habido un intercambio con el director, y el actor que tenía a mi lado, que hacía del rey Juan Carlos, tenía un conocimiento exhaustivo del rey porque había hecho tres o cuatro veces del mismo personaje y hacía una imitación perfecta. Lo que mi compañero hacía me ayudaba muchísimo, más que todo lo otro. Acabamos aquello y pensaba que me iban a machacar, la crítica, público... Entonces ya iba preparada, pero había gente que le gustaba, mucha menos que la que no le gustaba, pero un día me encuentro a la reina y me dice: “Me gustó mucho como hiciste de mí”. No sabes como respiré.

JA: Curiosamente me han llegado bastantes personajes históricos, y también me ha pasado algo parecido a lo que tú comentabas. Al principio me entra mucho pudor porque son personajes muy conocidos, muy respetados. Interpreté a Manuela Sáenz, la heroína de independencia en la película *El libertador*, interpreté a Carmen Díez de Rivera, mano derecha de Adolfo Suárez en la España de la transición. Yo soy colombiana, entonces para mí era algo lejanísimo pero a la vez riquísimo porque me permitió conocer la historia de España a profundidad. Interpreté a Yoyes, una mujer vasca dirigente de ETA que fue asesinada por la propia organización, uno de esos personajes improbables. “¿Cómo voy a ser yo a una vasca, una etarra. Yo soy colombiana”, pero confieso que esos personajes me han aportado una riqueza muy grande porque ha sido todo un trabajo de comprender, de situarte socio-políticamente en la época en que esto sucedía. A mí me ha abierto mucho la cabeza interpretar estos personajes.

Y también con mucho miedo siempre, me da un ataque de pánico siempre. Entonces me entra como un afán brutal por documentarme muchísimo, esta cosa compulsiva, digo un poco obsesiva... Con Yoyes me fui a su pueblo, recorrí todos los pueblos donde íbamos a rodar, fui al cementerio a buscar su tumba, le pedí permiso ¿sabes?, le hice un ritual en el cementerio. Me entra un afán por eso, pero luego me relajo, entiendo que es mi Yoyes, es mi Carmen de Rivera, es mi Manuela Sáenz. A unos les gustará, a otros no les gustará. Es mi versión, e intento tratar de no juzgarla, tratar de entrar ahí con amor y con respeto y desde ahí jugarlo. Pero han sido lindas experiencias.

LG: Y dejémonos de cosas. Yo no soy nada cercano a la Iglesia católica pero la imagen que tengo de Cristo —sí, es muy bello todo el imaginario que hay de Cristo a lo largo de la historia de la pintura, es bellissimo— pero en general cuando tú piensas en Cristo, piensas en el flaco este que hacía de *Jesus Christ Superstar*... Finalmente pienso que eso tiene más poder. Y existen las pinturas de Miguel Ángel y qué se yo, pero finalmente...

PERFIL DE LOS PERSONAJES

KG: Hablemos un poco de género. Somos muchas personas las que celebramos *Aquarius*, no sólo porque es una linda película y por tu trabajo, Sonia, sino porque estamos hablando de un personaje protagonista de sesenta y tantos años. ¿Qué pasa con los personajes con el paso del tiempo? ¿Cuánto tiempo pasó para que volvieras a filmar en Brasil?

SB: Bueno, veinte años desde la última vez que hice una película en Brasil. He hecho unas cositas para televisión pero no cine. Vivo en Nueva York y he estado trabajando más por ahí. Cuando Kleber me mandó el guion, era una cosa increíble pensar y hablar en mi lengua madre porque he estado trabajando en inglés y yo no hablo inglés por lo que tenía muchos *dialogue coaches*. Es pesado para un actor que no habla la lengua tener libertad. Es muy difícil. Entonces no estaba pensando en interpretar a un personaje que hablaba portugués, pero cuando empecé a leer la historia, el guion, más sentía que conocía a esta persona.

Mi personaje, Clara, y yo, aunque teníamos la misma edad, veníamos de contextos muy distintos, pero las dos nos encontrábamos en una misma dimensión. Después de estar fuera de Brasil por veinte años, un actor ya no es tan importante en su país, pierde un poco el poder político, pierde un poco su plataforma hasta que no vuelvas a trabajar y recuperar la visibilidad. Pero hacer esta película con un personaje mayor —no hay muchos personajes para mujeres de esa edad como protagonistas— pasó a ser algo muy grande para mí porque el personaje estaba diciendo cosas que yo quería decir a mi propio país, entonces “trabajábamos juntas”, era muy extraño. Kleber algunas veces me decía: “Estoy un poco confundido, no sé quién eres. ¿Eres Clara o Sonia?”.

Aunque yo nunca pedí que me llamaran Clara, se fue creando una intimidad con esa persona, con ese personaje, que me ayudaba a decir cosas que yo pensaba desde hacía mucho tiempo pero ya había perdido mi plataforma. Tú sabes, en Brasil tenemos una fuerte televisión que es una sola, todo pertenece al periódico más importante, es un gran *network* (TV Globo)... Estamos en un momento muy importante en Brasil en donde las personas deberían estar discutiendo más.

Cuando llegamos a Cannes con la película, hicimos la protesta para decir a la prensa internacional lo que pasaba en Brasil. Ahí había una continuidad del personaje. Estaba pensando en personajes que son históricos o personajes que se tornan históricos porque son importantes para las personas y cada uno crea una imagen propia. Yo hice la adaptación de un libro muy importante de Jorge Amado que se llama *Gabriela [clavo y canela]* y mientras lo hacía, entendía que yo era ella, yo soy esa persona hasta hoy. Con Clara pasé a representar esa persona en el camino, promoviendo la película. Era algo impresionante porque las personas me miraban como al personaje, pero lo que yo estaba diciendo eran cosas que estaban “tapadas” dentro de mí. Conocí a Kleber cuando me ofreció el guion, no lo conocía de antes. Él tiene la sensibilidad para lograr plasmar todo lo que pasa, todo estaba ahí. Después, mucha gente, personas muy jóvenes que vieron la película, fueron

como una especie de puente para comprendo lo que pensaban los jóvenes, personas que tenían perdida esa conexión con la verdad, con el país, con todo eso. Es algo muy fuerte.

Es cierto que la industria es muy prejuiciosa sobre tener mujeres de esa edad, pero esas mujeres existen y están viviendo situaciones y cargos y importantísimos pero con poquísima representación en la industria.

KG: Por eso lo celebro más, porque además de que tiene un discurso con el que podemos coincidir, el discurso de Clara con respecto a lo que dice del edificio, es una mujer que tiene una vida familiar y que tiene una vida íntima. Yo lo disfruté mucho por eso, como mujer y como actriz, porque me da esperanza. No sé cómo es en Colombia, en Chile, no sé cuántos personajes protagónicos te ofrecen al año para poder elegir. En México es “un garbanzo de a libra”, una de cada sesenta o setenta películas la va a protagonizar una mujer de sesenta años. Me parece muy importante y esperanzador.

SB: Lo que tú ves en la película es increíble. Hay un momento en el que no ves a una mujer que es de cierta edad, 65 años, lo que ves es una mujer resistente, y cada vez que hablamos de esa película encontramos, como en la arqueología, más tesoros que vienen de ahí porque todos los que estábamos haciendo esa película estábamos muy comprometidos en hacer que ese personaje fuera real, y así fue. Para mí es algo increíble eso que pasó, extraño, porque yo, como dije antes, no me preocupó mucho cuando no estoy trabajando como actriz, pero cuando me ofrecieron este personaje me dio un poco de pánico porque pensé: “¿Estoy yo preparada para eso?”, y hablé con Kleber al respecto. “No sé si estoy preparada”, “No hay problema, no te preocupes”, me dijo, y así lo hicimos. Pero es raro, porque dice mucho de la industria, donde no hay diversificación y en donde existe un prejuicio por la edad en los personajes centrales.

JA: Pero en general, en el cine son muchos menos los personajes femeninos protagonistas absolutos y complejos independientemente de su edad. Yo acabo de cumplir cuarenta años y es una cosa curiosa pero todo el mundo me pregunta sobre este asunto: “¿Tienes miedo de llegar a los cuarenta?”.

SB: Me preguntaban lo mismo a los 24 años. “Ya vas a ser mayor, ¿qué vas a hacer?”.

JA: Sí, todo mundo me lo ha preguntado... Esperemos que no, que yo pueda seguir trabajando a partir de los cuarenta años, porque no es un mito, realmente se escriben menos personajes femeninos protagónicos. Yo por eso le agradezco tanto este personaje a Jacques, porque es un personaje muy complejo y es protagonista absoluta, como es el caso de Sonia.



Juana Acosta (Anna) y Kolia Abiteboul (Nathan) en *Anna* (2015), dir. Jacques Toulemonde

KG: ¿Y qué ocurre en tu caso, Alfredo? ¿Cómo es en tu país, cuántos guiones te llegan con personajes sustanciosos?

AC: Yo empecé muy viejo a hacer cine. Empecé hace diez años, a los cincuenta. No hay una gran industria en Chile, ahora se hacen cinco películas al año, ¿siete?

LG: ¿Importantes? Tres. Pero sí se hacen más, unas quince. Pero películas contundentes, con personajes desafiantes, interesantes... pocas.

JA: Y las estás haciendo todas.

AC: Todas. No, no tengo problema en hacer personajes chicos, grandes, pequeños, transitorios. Francamente me da lo mismo. Me gusta hacerlo, he hecho un rol en *Neruda*, es una escena.

SB: Lo que me gusta de hacer de hacer el personaje protagonista es que tengo los mismos horarios que el resto del equipo. Me despierto y me voy con el equipo, entonces sientes que perteneces al *crew*, uno se sabe el nombre de todos. Cuando vas un día, eres como visita. Cuando estás ahí todo el día trabajando es una cosa tan buena...

Sí, la experiencia fue divina. Yo he hecho muchos protagónicos, como Doña Flor, cuando tenía 25, y antes en telenovelas, y al poco tiempo ya mi perfil daba para empezar a interpretar madres (yo no soy madre), después la abuela, y ahora estoy muy próxima de ser una bisabuela.

Cuando llegué a Cannes con la película, después de tanto tiempo, una de las primeras cosas que me preguntaron fue sobre la sexualidad de Clara, y yo respondía: “Mira yo no vine aquí después de veinte años para que ustedes solo hablen sobre eso. Tenemos tantas otras cosas por hablar”. Pero, eso sí, cuando es un hombre que tiene sexo no hay problema.

LG: Ver esa escena y preguntarse por qué ese personaje choca tanto, esa actriz... porque es mujer. Probablemente si fuera un hombre no.

SB: Una pareja de la misma edad, sí, “¡Ay, qué bonito!”, pero una mujer de mi edad teniendo sexo, puramente sexo, sin amor, con un hombre más joven, todos se escandalizan. De eso hablaron mucho, empecé a pensar de dónde partió la idea de que nosotros, los seres humanos, dejamos la sexualidad en casa y vamos a la calle y cuando regresamos nos la ponemos otra vez. Es tan fuerte.

KG: O que deja de existir después de cierta edad. La gente piensa que estos personajes ya no tienen sexo.

SB: En cualquier edad. Cuando se tiene sexo, las personas hablan de sexo... Cuando hay un discurso es normal, una escena, una comida, normal, pero el sexo no, como si no perteneciera a la vida de todas las personas y del ser humano. No sé qué es lo que pasa. Estamos un poco victorianos.

KG: Una última pregunta para cerrar. Si pudieran elegir el siguiente paso en su carrera, ¿qué personaje, qué género, qué tipo de trabajo? ¿Qué elegirías, Alfredo? ¿Qué pedirías?

AC: Un loco más. Estoy especializado, me gusta.

KG: ¿Un loco peligroso, un loco gracioso?

AC: Peligroso.

JA: A mí me pasa un poco lo mismo que a ti. Los últimos años me han llegado personajes muy fuertes, muy dramáticos.

KG: ¿Una comedia tal vez?

JA: Acabo de hacer una comedia salvaje con Alex de la Iglesia y salí más cansada que en los dramas. Pero yo creo que a lo mejor a mí me gusta el drama, entonces con que me sigan llegando personajes de estos, estaré feliz. Me gusta meterme en esas cabezas complejas. Yo pido que a partir de los cuarenta no falte el trabajo.

KG: Hay que hacer un grupo de apoyo internacional a actrices mayores de cuarenta años.

MP: ¡Me apunto!

KG: Sí, nos apuntamos todos. ¿Sonia?

SB: Yo no sé... Lo que me gustaría es trabajar bajo el mismo sistema, no importa si protagonizo o no, pero con el sistema en que trabajamos, donde no hay distinción entre el equipo y los actores. Eso yo no lo comprendo, por qué son las separaciones. Jamás comprendí por qué hay actores y hay equipo.

KG: El “talento”, los actores, va a parte ¿no?

SB: En inglés también se le dice *the talent, the actors and the crew*. No sé... Lo que sé es que en lo que venga yo tengo que estar de acuerdo con lo que voy a aceptar a hacer, porque respeto mucho a los productores y el esfuerzo de todos los que hacen una película... Pienso que sería mejor para mí hacer otra película en portugués, pero venga de donde venga, soy actriz y ahora ya lo estoy reconociendo porque normalmente digo que no lo soy. Me gusta estar en el set de filmación, es una vida muy buena, me da mucho placer. Y no estar ahí... tampoco es que no pueda vivir ¿sabes?, está bueno si no estoy pero... prefiero estar.

KG: Marisa, que nos has acompañado hoy, ¿tu siguiente movimiento en tu carrera?

MP: Mira, lo que no quiero, no me apetece nada, es repetir. Es decir, estoy harta de que me den borrachas, escritoras, madres malditas... Ya, no me apetece más eso, evitaré los dramas. Me gusta mucho la idea de hacer comedia pero no me ven para comedia, se quedan ahí en la primera imagen de lo que haces bien. En fin, hay un momento en que uno dice, “¡Venga, ya! Un poquito de imaginación”. Te ven estupenda haciendo drama, como la chica fuerte. Cada vez que me dicen “fuerte” me pongo a temblar. La sola idea de volver a ser una madre alcohólica, que tiene sexo con todo lo que encuentra alrededor, me sacó de quicio, y dije que no quince días antes. Entré en crisis. Si la película necesita algo que yo no voy a dar, mejor salir, porque no me estimula, quiero algo que me produzca placer, conocimiento, y todo eso de lo que estamos hablando.

KG: Gracias, ahora sí cerramos contigo, Luis.

LG: Actuar, sí. Yo también me canso con la misma figura. En televisión, yo tengo una larga carrera en televisión, he hecho mucho de cómico, he hecho mucha comedia. Me gustaría mucho hacer una comedia seria, en cine. He hecho poco cine, y los directores en Chile me han empezado a ver desde hace un par de años como el psicópata, el cura pedófilo, el malo, en fin, cuando yo soy tan bueno...

AC: Es que la sociedad es muy mala. Está podrida. Mientras más podrido más papeles para nosotros.

LG: Y son interesantes, la verdad es que son personajes interesantísimos: el personaje retorcido, enfermo, de verdad que son interesantes, pero también es bueno variar porque tú descubriste las cuarenta facetas del psicópata.

KG: Muchas gracias a todos.

