

Traspasar la pantalla

Una fotografía de Laura del Sol

Carmen Ciller Tenreiro

Mercedes Álvarez San Román



17

cuadernos tecmerin

17

Cuaderno Tecmerin nº 17

Título: *Traspassar la pantalla. Una fotografía de Laura del Sol*

Autoras: Carmen Ciller Tenreiro y Mercedes Álvarez San Román

Apoyos:

Proyecto I+D+i “Cine y Televisión en España en la era del cambio digital y la globalización (1993-2008): identidades, consumo y formas de producción”. Referencia: PID2019-106459GB-I00 / AEI / 10.13039/501100011033. Agencia Estatal de Investigación. Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España.

Edición:

Grupo de Investigación “Televisión-Cine: memoria, representación e industria” (TECMERIN) de la Universidad Carlos III de Madrid.

www.tecmerin.es

Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC), Sorbonne Université, Faculté des Lettres.

Instituto de cine español, Universidad Carlos III de Madrid.

Director de la colección: Manuel Palacio

Coordinación editorial: Ana Mejón y Sagrario Beceiro

Copyright: Los autores de los textos y el Grupo de Investigación “Televisión-Cine: memoria, representación e industria” (TECMERIN) de la Universidad Carlos III de Madrid.

Año 2020

ISBN: 978-84-16829-55-2

Depósito legal: M-32129-2020

Colección Cuadernos Tecmerin: ISSN: 2387-1016

Disponible online en: <http://hdl.handle.net/10016/32036> || www.tecmerin.es ||

<http://tecmerin.uc3m.es>

Maquetación e impresión: Fiselgraf, S.L.

Foto de portada: Marivi Ibarrola

En consonancia con los principios de Ciencia Abierta, este volumen de la colección Cuadernos Tecmerin se encuentra accesible en línea y ha superado un proceso de revisión por pares.



Reconocimiento - NoComercial - SinObrasDerivada (by-nc-nd)

No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

Cuadernos Tecmerin

17

Traspasar la pantalla

Una fotografía de Laura del Sol

CARMEN CILLER TENREIRO
MERCEDES ÁLVAREZ SAN ROMÁN

Índice

Págs.

Cuadernos Tecmerin, <i>Manuel Palacio</i>	9
Porque es un sol, <i>Nancy Berthier</i>	11
Introducción, <i>Carmen Ciller Tenreiro</i> y <i>Mercedes Álvarez San Román</i>	15
Los orígenes de una bailarina	17
La gran pantalla: <i>Carmen</i> (1983)	27
Lanzamiento de una carrera cinematográfica internacional	35
Grandes títulos del cine español: <i>El viaje a ninguna parte</i> (1986)	53
Rumbo a una nueva vida en Francia	61
A ambos lados del Atlántico	71
La pequeña pantalla gana terreno	83
Españolas en París y el compromiso con el cine español	87
Los entresijos del oficio de actriz	99
El arte de la interpretación	115
A José María Riba, <i>Laura del Sol</i>	139

CUADERNOS TECMERIN

Manuel Palacio

Después de cinco años intentando iluminar aspectos de nuestro pasado y nuestra memoria, desde Cuadernos Tecmerin hemos querido encuadrar la colección en un marco digital (<http://tecmerin.uc3m.es>) en el que los propios Cuadernos conviven con otras iniciativas como los Dosieres Tecmerin, que recogen textos y aportaciones históricos de difícil acceso público o como la Revista de Ensayos Audiovisuales, que busca concebir nuevas formas de comunicación audiovisual para transmitir ideas y reflexiones sobre la sociedad, la cultura y la historia.

Diciembre 2018

El Grupo de Investigación “Televisión-Cine: memoria, representación e industria (TECMERIN)” fue fundado en 2006 en el seno de la Universidad Carlos III de Madrid. El grupo, integrado por docentes e investigadores del Área de Comunicación Audiovisual, ha buscado a lo largo de estos años profundizar en aspectos poco desarrollados por las metodologías de análisis del audiovisual en España en aspectos tan diversos como los estudios televisivos y filmicos, la economía política, la geopolítica del audiovisual, las representaciones sociales y las tecnologías de la imagen. La colección Cuadernos Tecmerin supone un nuevo paso adelante para el grupo de investigación, que cuenta así con su propio espacio editorial para la publicación de los resultados de las diferentes líneas de investigación desarrolladas en el seno del grupo. Además, esta colección adopta una formal dual, siendo editada en papel y como libro electrónico disponible en la página web del grupo (www.tecmerin.es). El ímpetu para los primeros volúmenes que van a integrar la colección nace del interés del grupo en el concepto historiográfico de lo que se conoce internacionalmente como History from Below. De

Traspasar la pantalla. Una fotografía de Laura del Sol

esta manera, los Cuadernos Tecmerin se conciben como una serie de trabajos en los que toman la palabra aquellos y aquellas cuya voz habitualmente no se escucha cuando se elaboran los relatos históricos hegemónicos, en la certeza que proporcionan nuevas maneras de entender el pasado y la memoria. Creemos con ello mantener (y restituir) la memoria y la identidad audiovisual de nuestro país a través de las fuentes y testimonios orales.

Abril 2013

*Manuel Palacio,
Director de la colección Cuadernos Tecmerin.*

PORQUE ES UN SOL...

Nancy Berthier

Cuando Manuel Palacio me pidió que comentara a Laura del Sol la intención del grupo Tecmerin de dedicarle un número de la colección de sus Cuadernos, debo confesar que mi primera reacción fue sondear a quien ella llamaba cariñosamente su “jefe”, José María Riba¹. No era que no conociera personalmente a Laura, con quien había compartido numerosos cigarros en el portal del cine Majestic Passy –lo cual crea unos vínculos únicos–. También nos habíamos codeado en el bar de la esquina en Passy o en el Bouillon Racine del barrio latino; en los anfiteatros donde coorganizábamos encuentros, entre Espagnolas en París y la Sorbona, y donde siempre se la veía con la cámara en mano y ojo avizor, para cubrir los eventos con sus brillantes montajes cinematográficos; incluso, más íntimamente en su casa o en la de nuestra querida amiga Carmen de la Ossa. Sin embargo, conocía también su gran humildad y discreción en público y me parecía poco probable que quisiera abrirse para una larga entrevista.

El jefe fue tajante: “Excelente idea, llámala... e insiste”. Obviamente, me emocionó mucho, cuando emprendí la lectura de esta entrevista, la enternedora carta de Laura a José María quien de manera oblicua, había ocupado un lugar determinante en el inicio del proceso.

A pesar de que ella dudó al principio, con tantos años fuera de la profesión, aceptó un encuentro informal para saber más del proyecto y pronto nos reunimos con Mercedes Álvarez San Román y Carmen Ciller Tenreiro para comer en el Club de los profesores de la Sorbona. No fue necesario mucho rato para que la conversación fluyera

¹ El periodista José María Riba (1951-2020), programador y seleccionador en festivales de cine (Cannes, San Sebastián, etc.), contribuyó a la difusión del cine español y latinoamericano en Francia, con la creación de la asociación Espagnolas en París, de la cual Laura del Sol era presidenta y en particular su festival Diffe-rent!

como si se conocieran de toda la vida y para que nuestras risas cómplices quebraran la solemnidad del lugar. Al final de la comida, ya se habían puesto de acuerdo para una primera cita. Esta bella complicidad planea en la entrevista, en su contenido como en su forma. Si la máxima “estrella” es indudablemente Laura del Sol, en filigrana se aprecia la manera en la que las entrevistadoras tejen el hilo de lo que se asemeja a una larga conversación.

De hecho, el ejercicio no era nada fácil. Porque la colección de Cuadernos Tecmerin, creada en 2012 y que cuenta ahora con 17 volúmenes, es un espacio editorial único. En el cruce entre la historia oral y la microhistoria, constituye una fuente inestimable para el estudio del cine español, considerado desde la experiencia propia de todos los profesionales que lo integran: no solamente los directores, sino también los otros participantes de la creación cinematográfica (montadores, productores, etc.) y, obviamente, las actrices y los actores.

Esta última categoría suele gozar de un amplio espacio mediático para dar cuenta de sus experiencias, al igual que los directores. No obstante, en la mayoría de las entrevistas, entre la dimensión glamurosa que se espera de ellos (y sobre todo de ellas) y la ineludible supeditación de su discurso a la promoción de películas, se trata en el fondo de un espacio de palabra paradójicamente reducido, o mejor dicho, formateado. El Cuaderno Tecmerin ofrece pues un cauce radicalmente distinto, que permite una profundización de los relatos de vidas, entre íntimos y laborales, creando unas ventanas inéditas sobre la profesión.

Al respecto, la entrevista a Laura del Sol es ejemplar. Con una sinceridad prodigiosa, la actriz va contando sus andanzas, desde su infancia en los sesenta hasta sus últimos roles cinematográficos, pasando por su formación y condición de bailarina, sus actuaciones teatrales, así como sus compromisos sociales con los migrantes, educativos con sus talleres de cine para colegiales, y culturales como presidenta de Espagnolas en París. Paso a paso, entre España y Francia, pero también con numerosas experiencias internacionales, la

niña criada en Bilbao en gran parte por su abuela, se va construyendo al hilo de los azares de la vida, de los encuentros, de la maternidad, y transformando en una mujer fascinante, además de bailaora y actriz fantástica, que sabe quién es, lo que quiere y lo expresa con espontaneidad, franqueza y mucho sentido del humor.

Su relato combina lo personal con lo profesional de una manera estrecha, y detrás de su caso personal, se perfila la realidad ambivalente, dura y dulce a la vez, de una de las profesiones fundamentales del cine, lejos de las imágenes estereotipadas.

Personalmente, lo leí con una mezcla de enorme ternura y profunda admiración. Algunas de las cosas ya las conocía, pero me doy cuenta de que, en realidad, poco sabía de mi amiga sonriente y guapa, y me apasionó descubrir tantos aspectos de su vida de talentosa artista. Me siento muy orgullosa de que se me haya elegido para este pequeño prólogo que utilizo para rendir un homenaje personal a Laura, porque es un Sol...

Nancy Berthier

Catedrática de Sorbonne Université, Faculté des Lettres

INTRODUCCIÓN

Carmen Ciller Tenreiro y Mercedes Álvarez San Román

Estas páginas son el fruto de una serie de encuentros mantenidos con la actriz Laura del Sol en su casa de París en el otoño de 2019. La última conversación tuvo lugar en febrero de 2020 en el campus de Puerta de Toledo de la Universidad Carlos III de Madrid. En total, más de quince horas distribuidas en siete sesiones han quedado condensadas en unas páginas que ahondan tanto en su trayectoria profesional como personal.

Tras aceptar la propuesta del profesor Manuel Palacio, director de la colección Cuadernos Tecmerin, y contar con el apoyo incondicional de sus amigos Nancy Berthier, catedrática en Sorbonne Université, y de José María Riba, responsable de la asociación para la promoción del cine español Espagnolas en París, cuya pérdida lamentamos profundamente, intercambiamos las primeras palabras sobre el proyecto durante un almuerzo en la capital gala. Ahí nos dimos cuenta de la cercanía en el trato de Laura del Sol y, sobre todo, de su favorable predisposición a colaborar en el proyecto.

Cuando comenzamos nuestro trabajo de documentación, observamos que los largometrajes que le dieron fama seguían siendo objeto de retrospectivas y reposiciones, en el cine y/o en la televisión, además de estar disponibles en algunas plataformas de vídeo bajo demanda. Pudimos acceder asimismo a sus trabajos para la televisión francesa gracias al archivo del Institut national de l'audiovisuel (INA) en París. Ella misma puso a nuestra disposición su colección de DVD, gracias a la que pudimos descubrir obras hoy en día, y por desgracia, fuera del circuito comercial.

En torno a la mesa del salón de su casa, fuimos intercambiando preguntas y respuestas que, a medida que avanzábamos en la introspección, se iban beneficiando de una progresiva confianza mutua. Gracias a la generosidad de Laura del Sol, pudimos recorrer su trayectoria más allá de las fronteras nacionales y de los estereotipos

Traspasar la pantalla. Una fotografía de Laura del Sol

vinculados a la profesión, al género y a la edad. Pudimos así indagar sobre aspectos de la vida de una actriz que suelen permanecer fuera del ojo público.

No podemos dejar de manifestarle por ello nuestro inmenso agradecimiento. Esperamos haber sabido mostrar el compromiso y la honestidad de su relato, que consideramos un legado fundamental para la historia oral del cine.

Getafe, 5 de diciembre de 2020

LOS ORÍGENES DE UNA BAILARINA

Laura, ¿nos puedes contar cómo fueron tus primeros años de vida?

Para mí es un poco delicado contar el inicio. Nací en Barcelona, el 27 de diciembre de 1961, de un padre biológico alcohólico y violento. Cuando yo tenía tres o cuatro años, mi madre escapó de ese infierno y, como era de Bilbao, me llevó allí con mis abuelos. En esta ciudad pasé, más o menos, de los cuatro a los ocho años. Mi madre, María del Sol, era bailarina y actriz, fue la protagonista de *Botón de Ancla* (Miguel Lluch, 1960), del Dúo Dinámico, la guapa, la morena. Hizo un total de siete películas: *Los claveles* (Miguel Lluch, 1960), *Botón de Ancla* (1960), *Las estrellas* (Miguel Lluch, 1960), con Tony Leblanc, *La vida privada de Fulano de Tal* (Josep Maria Forn, 1961), con Fernando Fernán Gómez, *Juventud a la intemperie* (Ignacio F. Iquino, 1961), *¿Pena de muerte?* (Josep Maria Forn, 1961) y *Las travesuras de Morucha* (Ignacio F. Iquino, 1962), con Julia Caba Alba. También conoció a Marcello Mastroianni... Hay anécdotas que os contaré después. Como mi madre tenía que trabajar, volvió a Madrid y retomó su carrera de bailarina, dejándome con mis abuelos en Bilbao. Mi abuelo era zapatero remendón, en la ribera de Deusto. Yo soy, digamos, tomatera, de Deusto. Mi abuela era una mujer con un carácter muy fuerte. La falta de seguridad en mí quizás se la deba a ella. Por ejemplo, me decía “tu madre es mucho más guapa que tú”, “eres buena para quemar y el agua lejos” o “tienes la boca más grande que una plaza de toros”. El pasado constituye la identidad de cada persona, y los recuerdos de la infancia son sobre los que nos construimos.

¿Tus abuelos eran de Bilbao?

Mi abuelo era de Gordoncillo, un pueblo de León, pero vivió siempre en Bilbao. Él era anarquista, pero hacía botas a los republicanos. Mi abuela nació en Laredo, era completamente atea, detestaba a los curas. Eso me gusta de ella (risas). Era una mujer que

había vivido momentos muy difíciles durante la guerra civil, sobre todo en Bilbao. Hubo familias que tuvieron que mandar a los niños a Francia o a Rusia. Mis abuelos mandaron a dos de sus hijos, que vinieron a Francia: a José le tocó con una familia con muchísimo dinero, y a mi tío Miguel con otra familia, pero de clase más humilde. Mi madre era muy pequeña, tenía unos meses, y se quedó con mis abuelos. Se fueron a Barcelona durante los bombardeos. Cuando terminó la guerra, mi tío Miguel volvió a España, pero la familia con la que estaba el tío José le propuso a mis abuelos que se quedara con ellos en Francia porque podían darle más estudios. Mi abuela tomó sola la decisión, dijo que sí, y eso se convirtió en un trauma familiar enorme, ha durado toda la vida. Mi tío tenía cinco años cuando se fue de España, y ha llegado a ser uno de los grandes ingenieros aeronáuticos franceses, de los pioneros de Dassault. Mi abuela cortó todo tipo de contacto, decidió que el hijo se quedaba allí y no volvió a hablar más de él. Supongo que para sufrir menos. Mi abuelo no lo aceptó nunca. Se quedó sordo. Siempre he pensado que era para no escucharla. La familia volvió a entablar contacto con él muchos años después. Ya no hablaba español.

Entonces estuviste allí de los cuatro hasta los ocho años. ¿Tienes recuerdos de Barcelona de antes?

No son claros, solo *flashes*. Mis verdaderos recuerdos empiezan en Bilbao. Era pequeña, pero me daba cuenta de muchas cosas. La adulta que soy hoy comprende perfectamente lo que pasaba: que la familia materna había “matado” al padre, de alguna manera –nunca se hablaba de él en mi presencia–, y que yo me tenía que quedar con mis abuelos, porque mi madre tenía que trabajar y para ello tenía que irse lejos, a Madrid. La niña de cuatro años que yo era se sentía abandonada. Es complicado interiormente para una cría. De repente, sentía una ausencia, una gran soledad. Era muy difícil. Iba los fines de semana con mis tíos y primos, que vivían también en Deusto, en la Avenida Madariaga. Jugaba mucho con mi primo Iñaki. Me llevaba mi abuela o mi abuelo. Pero la vuelta a la ribera era dura... Mi

abuela era dura. A mi abuelo lo adoraba, era dulce y sensible. Mis abuelos tenían una tiendita, justo enfrente de la ría. Durante las inundaciones anuales salían las ratas, unas ratas que a mí me parecían gigantes. Era la época de los astilleros, en que Bilbao era gris. Tengo un recuerdo de oscuridad. Había un desguace muy cerca de casa y nos pasábamos el día metidos en lo que quedaba de los coches.

Yo no comía. Me he dado cuenta después, con los años, que tenía anorexia. Lo que comía lo vomitaba. Mi amiga Lourdes, a la hora de comer, se metía debajo de la mesa de la cocina y yo le daba mi comida. Hasta que un día algo no debió de gustarle y dijo: “ay, es que esto no me gusta”. Y mi abuela se dio cuenta y nunca más la dejó pasar a la hora de comer. Creo que la anorexia se debía a ese sentimiento total de tristeza.

¿Tu abuela trabajaba?

Mi abuela era la que vendía los zapatos en la tienda. Mi abuelo Lucinio utilizaba cola para pegar las suelas de los zapatos. A mí me encantaba el olor de la cola... (risas). Debía estar drogada todo el día. Yo estaba encantada de estar ahí en medio del pegamento.

Cuando tenía más o menos cinco años, mi madre conoció a un bailarín que se llama Mario, Mario de la Vega, que para mí es mi padre. No tengo más que ese padre. Es uno de los hombres de mi vida, siento amor incondicional. Es una persona que me ha ayudado siempre para todo, por eso quise que me adoptara. En 1987, cuando yo tenía 26 años, me adoptó. El único regalo que yo podía hacerle era llevar su apellido. Mi madre nunca ha querido que la gente sepa que yo no era su hija biológica. Pero es mi vida. El amor y la ternura son fundamentales, sean los padres y las madres biológicos o no. Tener a este hombre ahí, siempre, es maravilloso. Es increíblemente bueno, generoso, es un ser formidable, lleno de humanidad. Todo el mundo piensa lo mismo de él. Mi madre ha tenido mucha suerte, yo también. Y él también, porque le queremos mucho. Para mis hijos, y mi nieta, es el “Papi”, con P mayúscula [en francés “papi” es un apelativo cariñoso para el abuelo].

¿Cómo comenzó tu madre en el baile?

Mi madre empezó muy pequeña en Bilbao. Hasta los 18 años mi abuela iba con ella. Luego crearon el Ballet español Antología. Mis padres fundaron el que fue el primer ballet nacional, “Festivales de España”, que dependía del Ministerio de Información y Turismo de la época. El embrión del Ballet Nacional fue el ballet de mis padres, María del Sol y Mario de la Vega. Hoy en día les hacen muchos homenajes.

¿Qué tipo de danza hacían?

Clásico español, flamenco y folklórico. Yo he bailado gallego, vasco, salmantino. En la primera parte del programa bailábamos clásico español, Goyescas de Granados, por ejemplo, o *La boda de Luis Alonso*, con coreografía de Alberto Lorca, que quedará para la historia porque fue la más bella que se ha hecho nunca. La gente aplaudía de pie durante un cuarto de hora en el Teatro de la Zarzuela o en el Monumental. En la parte flamenca, mis padres bailaban unas seguidillas maravillosas; la farruca de mi padre era una de las más bellas que he visto. Él mismo compuso un arreglo de guitarra flamenca con la base de la Quinta sinfonía de Beethoven. Luego venía la parte folklórica, terminábamos con la Jota de la Dolores. Era siempre un éxito, en todos los países del mundo. En el repertorio tampoco faltaba nuestra escuela bolera. En el mundo, el clásico español y la escuela bolera no se conocen. Es una pena, ya que es una riqueza única y exclusiva de nuestro país.

Tú comienzas muy joven en la interpretación, puesto que grabas algunos anuncios publicitarios siendo niña.

Efectivamente, cuando en verano íbamos con mi abuela a ver a mis padres, que estaban trabajando en Calella o en Lloret de Mar, me llevaban a Barcelona. No recuerdo para nada si me hicieron pruebas. Me acuerdo de algunos hoteles, estando con mi abuela, y de algunas imágenes con nieve falsa, pero no tengo un recuerdo claro. Creo que la empresa se llamaba Superser.

Tienes una intervención en la película Se armó el belén (José Luis Sáenz de Heredia, 1970), donde unos personajes ven tu anuncio en la televisión.

Sí, lo descubrí una vez viendo *Se armó el belén*.

Qué sorpresa te llevarías...

Pues sí. “Pero no puede ser”. Digo: “¿será posible?”. Eligieron ese anuncio y esa niña.

Claro, el anuncio estaba hecho previamente.

Sí, ellos eligieron un anuncio. Como íbamos con la zambomba, pegaba bien porque debía ser en invierno.

¿Y fueron las únicas incursiones que hiciste de pequeñita?

Sí, sí. Solo fueron dos o tres años haciendo anuncios para la compañía de electrodomésticos Superser.

¿Cómo surgió esa idea de hacer anuncios?

No lo sé. No sé si fue mi madre, mi abuela o quién fue. No recuerdo nada, yo era muy pequeña. Supongo que habría un *casting* para estas cosas. No lo recuerdo, pero lo que sí recuerdo es la estufa, el frigorífico, la nevera, etc. O sea, los distintos elementos de cocina. Creo que hice cuatro o cinco o así. Era una marca redonda con una E.

¿Cuándo empezaste a formarte en la danza?

Bastante tarde, a los 16 años. A los 8 años, cuando mi abuelo murió, mi abuela y yo fuimos a vivir con mis padres a Madrid. Habían comprado un piso en la Ciudad de los Ángeles y yo iba a un colegio mixto, el Luis Vives. Todas las noches desde el Teatro de la Zarzuela hasta la Ciudad de los Ángeles era... En esa época no los veía mucho porque, cuando me levantaba, ellos dormían—se habían acostado a las tres de la mañana—, y, cuando yo llegaba del cole, ya se habían ido al teatro. A los 12 años, mis padres consiguieron un apartamento en Callao. Ya en ese piso, me llevaban todos los fines

de semana al Teatro de la Zarzuela. Además, cuando vivía en Bilbao, en verano, había ido de *tournee* con ellos.

Cuando nos mudamos a Callao, el colegio más cercano era Mercedarias de Don Juan de Alarcón, que está en la calle Valverde, cerca de la Gran Vía. Había monjas de clausura y monjas profesoras. Aquello era... Nos sacaban a la beata Mariana una vez al año. Siguen haciéndolo, es una momia de 400 años... Todas las niñas pasando la mano con una estampita por encima del féretro de cristal. Se convertía en tres meses de pesadillas, era espantoso. La única a la que yo adoraba era a la madre Esclavitud, la profesora de matemáticas. Cuando empecé a hacer cine, iba a verla a veces porque era una mujer increíble. Yo soy atea. En la época de Franco era complicado.

Cuando cumplí 12 o 13 años, mis padres tuvieron que hacer una gran gira por Estados Unidos y América Latina. Entonces me mandaron de vuelta a Bilbao, esta vez con mis tíos y mis tres primos. Estuve en las Carmelitas de Indautxu. Mi prima Marisol me enseñó a tocar la guitarra. Cantábamos los repertorios de los cantautores protesta de la época. En ese momento descubrí a Paco Ibáñez y a muchos de los que vivían exiliados. No sé cómo conseguía los discos... ¡hoy son clásicos! Bob Dylan, Joan Báez, Violeta Parra, Víctor Jara, Silvio Rodríguez,... Los vascos también: Mixel Labegerie, Pantxoia y Peio, Mikel Laboa. Pero también *Jesucristo Superstar*. Mi primo Mikel me integró en su pandilla. Mi conciencia política empezó en Bilbao. La ikurriña, los grises, los de Cristo Rey con la culata de la pistola sacándonos de los bares. Cuando murió Franco, se descorcharon botellas de champán en todas partes, fue un delirio total en Bilbao. Estuve allí hasta casi los 16 años. Mis padres volvieron de la gira. Los echaba de menos.

¿Es en ese momento cuando tomas la vía de la danza?

Yo empezaba a ser un poco complicada para mis tíos. Entonces mis padres me preguntaron: “¿qué quieres: estudiar o trabajar?”. Yo no daba pie con bola, porque ni estaba concentrada ni nada.

Decidí ser bailarina porque para mí era lo más fácil. Como he dicho antes, empecé muy tarde, con 16 años. Para mí era suficiente con adquirir un mínimo de técnica para empezar a trabajar. Yo me había caído en la marmita como Obélix... Me formé en el Centro de Arte Flamenco y Danza Española Amor de Dios, un lugar con muchas salas de baile, con profesores de muchas especialidades: jota, flamenco, etc. De entrada, me enseñaron mis padres, pero luego todos los amigos que tenían, que eran profesores. Cada uno tenía un aula. Algunos alquilaban la sala para los ensayos. En *Carmen* (Carlos Saura, 1983) todos los profesores que nombro son con los que he aprendido danza: Ciro, María Magdalena, Azorín, Betty, Alberto Lorca, aunque él no era un profesor, sino el coreógrafo del ballet de mis padres. Lo incluí en una frase de la película para que apareciese en ella, como un homenaje. También di clase con mi muy querido Ricardo Barrios y con la durísima Karen Taft, de clásico.

Yo, además, era bastante buena. Mi cuerpo estaba predestinado. Por ejemplo, cuando iba a la Zarzuela de pequeña con mis padres, a sus bailarines les enseñaba yo los pasos de los bailes porque ya me los sabía. Eso sí, mis padres me exigían más que a los demás porque para ellos era una responsabilidad de cara al resto del ballet: “Hemos cogido a nuestra hija Laura, hay otros que llevan 10 años haciendo esto, ella se lo tiene que ganar a pulso”. La danza es muchísima disciplina. La danza me enseñó la disciplina y mis padres son muy estrictos para eso.

¿Te gustaba?

Me gustaba cuando lo hacía, pero no ha sido ni pasional ni vocacional. Como tampoco lo fue ser actriz. El azar ha dirigido mi vida. En ese momento quería trabajar, dejar los estudios, y sobre todo poder estar con mis padres. Tenía esa falta. Era un poco la mascota del ballet, porque era la más pequeña. Me lo he pasado muy bien con el ballet. Me ha permitido vivir experiencias increíbles.

¿Nos puedes contar cómo fueron aquellos años?

Yo he conocido la ex Yugoslavia, toda Italia, toda Europa, toda América. Ha sido un aprendizaje increíble. He vivido dos años en Argentina, en Chile, en Brasil, en Colombia. Además, en épocas difíciles. Llegamos a Chile justo después del golpe de Estado de Pinochet. La gira la hacíamos con Nati Mistral. Ella era, como lo sabe todo el mundo, muy, muy de derechas.

En Argentina, trabajábamos en el Teatro Liceo de Buenos Aires. Videla vino a saludarnos. Después supimos de los miles de muertos y desaparecidos que había habido en ese momento. Ser consciente de haber bailado ahí, cuando al mismo tiempo se torturaba y asesinaba a la gente... Es muy fuerte, es una sensación muy extraña, de rabia e impotencia. Yo era muy joven. Estuvimos casi dos años en Argentina y todos los militares iban a ver el espectáculo. Vivimos el golpe de Estado de Tejero en Argentina. Recuerdo el miedo terrible, para mí fue una angustia espantosa pensando que íbamos a volver atrás.

En un momento dado, el marido de Nati Mistral, que era uno de los Colón y Carvajal, nos dejó en la calle. En México, por ejemplo, no pagaba los hoteles, no nos pagaba a nosotros. Los del hotel de México DF decían que podíamos salir, pero que las maletas se quedaban cerradas bajo llave. En Italia pasó lo mismo, en esta ocasión con otro mafioso que iba en Ferrari y a nosotros nos pagaba con cuentagotas, o no pagaba. Alquilaba los peores autobuses. Hemos llegado dos veces a Roma entrando sin una rueda. Cogimos el barco en Barcelona y, cuando llegamos a Génova, vimos un súper autobús esperando, pero era para otro grupo. Cuando vimos llegar al nuestro, ¡madre mía! No podíamos ir ni para adelante ni para atrás, teníamos que meter las maletas, los baúles y hacer tres plazas de dos. Así de Génova a Nápoles. En fin... Durante el mes de gira en Italia, mi padre vivió un infierno, tenía la responsabilidad de toda una compañía sobre las espaldas. El pobre...

Cuando uno viaja por tantos países, es un lujo conocer gente nueva, ver cómo viven. El contacto con personas de otras culturas es formidable. Cuando llego a un país que no conozco, lo primero

que hago es ir a los mercados, antes de ir a los museos, ahí es donde mejor se pueden comprender las costumbres de los pueblos. Habiendo viajado tanto por Latinoamérica, llevo muy mal la fiesta del 12 de octubre. No me parece la fecha ideal, ni justa, para celebrar nuestra fiesta nacional. En esa gira, en Buenos Aires, conocí a Daniel Goldstein, se vino conmigo a España. Ha sido uno de los mejores técnicos de sonido. Él se encargaba del sonido de nuestro espectáculo con Nati, durante la gira americana. En Buenos Aires, también se encargaba del musical *El diluvio que viene*. Estuvimos viviendo juntos hasta el rodaje de *Carmen*. Más tarde conseguí que hiciera el sonido de *El amor brujo* (1986), de Carlos Saura, así llegó al cine español.

Desde luego, parece que fue un periodo de intensa actividad.

Con el ballet también hemos trabajado en lugares improbables, en el Maxim's de Ginebra, por ejemplo. Nosotros con la Jota de La Dolores, la seguidilla, la Boda...y en el entretiempo el *showtime*, con todas las tías en pelotas (risas). Bob Qassam, el dueño del Maxim's, nos quería muchísimo, era el compositor de "chérie, je t'aime, chérie, je t'adore". Y ahí estábamos cada vez que había un hueco de trabajo, al menos durante tres años. Yo era íntima amiga de una de las chicas, tenía un apartamento enorme, pagado por un milanés que venía desde Italia de vez en cuando. A nosotras, las chicas del ballet, algunos hombres nos pedían que fuéramos a tomar una copa de champán, como hacían con las que hacían estriptis. Claro, mi padre decía: "jamás". Y el de Maxim's, Bob Hassam: "jamás, las españolas no se tocan". Yo venía de eso, de vivir en apartahoteles, de haber bailado encima de un ring,...

Yo tenía novios en todas partes. Tenía un novio en Yugoslavia, que se llamaba Boban, tenía un coche descapotable MG y una avioneta. En Budapest, estaba Miguel. Eran guapísimos todos. Christian, en Cannes. Allí trabajamos mucho también, en el Palm Beach, en la sala de fiestas del casino. Después, nos íbamos a la discoteca, pero ahí venían mis padres porque no se fiaban ni un pelo.

Me han pasado cosas increíbles. Un día, en la discoteca del Palm Beach, se me acercó un señor: “soy el secretario del jeque árabe tal”. Un hombre sentado enfrente, con no sé cuántas mujeres. “Le gustaría invitarla”. Y mis padres, que estaban a mi lado, dijeron: “si usted la invita, nos invita a todos”. Al día siguiente volvió. “Sí, les ponemos un avión y van a trabajar a Marbella. El jeque simplemente quiere cenar con ella...”. Claro, no se hizo. También recuerdo cuando estábamos trabajando en Ascona, un pueblo suizo precioso, frontera con Italia, donde solo había lesbianas y gays. Era muy particular. Había una orquesta de italianos, los tíos eran geniales. Por la noche, yo, con otra de las bailarinas a la que siempre me llevaba a todas partes, nos escapábamos, cogíamos el coche con los chicos de la orquesta, pasábamos la frontera, nos íbamos a Italia, dormíamos allí y nos traían por la mañana otra vez a Ascona. Cuando regresamos a Yugoslavia, en el autobús de la compañía, al pasar la frontera hacia Italia entraron los de la aduana: “Hombre, pero bueno, chicas, *ma come va?*” Y mi padre: “¿¡qué?!” Ahí se dieron cuenta de que todas las noches nos íbamos de cachondeo. Yo tenía 17 o 18 años.

LA GRAN PANTALLA: *CARMEN* (1983)

¿Cómo diste el salto del baile al cine, con la película Carmen?

Estas giras duraron desde los 16 hasta los 21 años. En el año 1982, cuando volvimos de la gira italiana, totalmente loca, empezamos a trabajar en el Monumental, con Tamayo, en la Antología de la Zarzuela. Un día, alguien les dijo a mis padres: “están buscando a una bailarina para *Carmen*. La película es de Carlos Saura y Antonio Gades”. A Antonio alguien le había dicho: “hay una tal Del Sol trabajando con Tamayo, en el Ballet Antología”. Antonio dijo: “sí, ya, María del Sol, pero tiene no sé cuántos años”. “No, no es ella, es su hija, Laura”. Antonio Gades me conocía de pequeña, de Altea, pero no me recordaba.

Entonces, hicimos una primera prueba de baile, creo que en noviembre de 1982. Yo era el personaje de Carmen. Yo era tal cual, natural. Muchas de las anécdotas de la película pasaron realmente. Yo fui la primera a la que hicieron una prueba. Al cabo de un mes, volvieron a llamarme para hacer la segunda prueba, como actriz. Hay una secuencia en la película en la que brindamos por Carmen. Nos dieron vino de verdad a los dos, y brindando, brindando, una borrachera al final... A mí es que me daba igual. Yo pasaba de todo, en general (risas).

Dos meses más tarde volvieron a llamarme. El productor, Emiliano Piedra, estaba conmigo como Pepe con la guitarra. Había pasado todo el mundo: actrices, bailarinas. Emiliano me dijo que me iban a hacer la última prueba. “Que sepas –eres la única que lo sabe– que otras tres mujeres van a pasar también la prueba, pero contigo vamos a hacer una prueba más importante, de una hora, antes de que ellas lleguen. A las cuatro de la tarde en el estudio de Antonio Gades”. Como siempre, después de hacer dos funciones en el Monumental, yo me iba a la sala Bocaccio. A mí, bailar disco era lo que más me gustaba. En Bocaccio había gente del cine y del teatro en la planta de arriba, y abajo, en la barra, estaban los homosexuales, los conocía a todos.

Iba con otros bailarines de nuestro ballet, porque era con quien me dejaban salir mis padres, y me llevaban a todos los *pubs* de homosexuales de Madrid. Era la mascota de la Bubu, un bar en Recoletos. Llegábamos todos desde la Bubu, o de donde fuera, a Bocaccio. Bailábamos en la pista redonda y nos lo pasábamos pipa. La gente bajaba a veces a vernos porque aquello era un número.

Tercera prueba, yo esa noche me había ido de juerga, como siempre. Me había acostado a las siete de la mañana. Yo, pasando... Y, de repente, a las cuatro y media de la tarde me llamó Antonio Gades: “pero, ¿dónde estás?”. “Estoy en la cama”. “¿Cómo que en la cama? Tienes que estar aquí ahora mismo. Esta prueba se hace para ti”. “Bueno, déjalo, Antonio, si estoy hecha polvo”. “¿Pero tú te das cuenta de lo que es esto? ¡Que es Carlos Saura!”. Y me colgó. Yo me dije: “bueno, ya pasará. Si pasa por una acera, yo me voy por la otra”. Y me volví a dormir. Llamó Emiliano, el productor de la película: “como no vengas, voy ahora mismo, te saco de los pelos”. Total, que me levanté. Tenía 21 años recién cumplidos.

Cogí un taxi. Cuando llegué al estudio, abrí la puerta y todo el mundo giró la cabeza. Todos, Teo Escamilla, las chicas, creo que estaba incluso la Cantudo. Cerré la puerta y me fui corriendo. Emiliano Piedra detrás, corriendo, corriendo, me cogió: “venga, vamos a tomarnos una caña y a tranquilizarnos”. Efectivamente, llegué súper tarde con Emiliano, me maquillaron rápidamente. A los cuatro o cinco días me llamaron: “oye, que eres tú Carmen”. Pues sí, muy contenta. Para mí, fue un momento bastante complicado porque yo sabía que haciendo esta peli mi vida cambiaría, volvería a cortar de nuevo con mis padres, con el ballet. Era, de nuevo, una ruptura. Yo estaba muy bien en el cuerpo de baile, estaba muy a gusto, me gustaba ese lío de las *tournées*. Lo hice porque había que hacerlo. No tenía conciencia de lo importante que era hacer una película con Carlos Saura o trabajar con Antonio Gades. Todas las anécdotas de la película son verdad, son hechos reales. En un momento, Paco de Lucía dice: “¿qué, había mucho tráfico?”. Porque incluso durante el rodaje, me iba a Bocaccio muchas veces (risas). Había mañanas más difíciles que otras.

¿Qué tal fue el rodaje?

Para mí, el rodaje fue genial. Me lo pasé muy bien. También era duro porque era efectivamente la disciplina de la danza. Antonio ponía pasos muy difíciles, pero me adapté muy bien a lo que hacían en su ballet. Lo más complicado era la relación con Cristina Hoyos. Me eligieron a mí, como podía haber sido otra persona. Yo entiendo que Cristina sufriera mucho en ese momento, porque ella era la primera bailarina de Antonio Gades y bailaba de maravilla, pero no era el personaje de Carmen que Carlos quería para su película. Eso fue un poquito más difícil porque, efectivamente, en el rodaje había dos bandos.

Aprendí mucho, pero iba como siempre, un poquito, como una loca por ahí... Era muy joven y no le daba la importancia que tenía. En ese momento, no me importaba el cine. El día que vi por primera vez el montaje completo de *Carmen* fue un *shock* para mí. Fue un descubrimiento absoluto. Verse en una gran pantalla, ver montado todo lo que habíamos rodado, ver mi nombre en letras grandes... La persona que no ha hecho nunca cine no sabe cómo funciona eso por dentro: la cámara, los *travelling*, la luz, lo que se tarda en poner la luz, toda la parte técnica. Para ellos también era una película distinta, porque había dos coreógrafos y dos directores. De alguna forma, ellos co-realizaban. Carlos [Saura], efectivamente, conocía el mundo de la danza, y con Antonio [Gades] ya había hecho *Bodas de sangre* (1981), con Carmen Villena y Cristina Hoyos. Su relación era muy buena, se adaptaban muy bien el uno al otro. Eran cómplices en todo. Y, luego, era un ambiente muy, muy particular. Estaban Paco de Lucía, Pepa Flores,... Hice eso como podría haber hecho otra cosa. En el momento en que Cannes selecciona la película, me empezaron a entrar los nervios.

Cuéntanos cómo fue la experiencia del Festival de Cannes.

Cuando terminé la película, y a punto de ir a Cannes, el ambiente del cine español no me veía con muy buenos ojos. A mí se me tachaba de folklórica. Además, sentían menos respeto porque no era “la actriz” que se había formado como tal, como que estaba quitán-

dole el pan a alguien. Se admiraba a Carlos por las películas anteriores a la trilogía, que son sus grandes películas, como *La caza* (1966), *Mamá cumple 100 años* (1979) o *La prima Angélica* (1974). Son muchas y maravillosas. Cuando comienza con las películas de danza, la gente se sorprende. A mí, desde luego, no se me consideraba para nada como una actriz. Era una bailarina que había hecho esta película y punto.

Llegamos a Cannes. En Cannes fue un bombazo absoluto, a mí la gente me paraba por la calle, me abrían los coches para llevarme al hotel. Era increíble. En ese momento, el tema de *Carmen*, de la película, tenía que ver con el movimiento feminista, como un *MeToo* de los años 80. Porque, por ejemplo, en Alemania, las mujeres me daban las gracias. Decían: “gracias, por encarnar a la mujer libre”. Era muy importante para ellas. En Alemania fue un exitazo impresionante. Conocí a Volker Schlöndorff. Fui portada de *Der Spiegel*.

En 1983, terminaban los derechos de autor de la obra de Mérimée y por eso hubo tantas *Carmen*. Antonio terminó la nuestra y se fue a montar la coreografía de la de Francesco Rossi con Plácido Domingo y Julia Migenes Johnson. Se hicieron un montón, pero la nuestra tenía algo especial. Carlos tuvo una gran idea al combinar realidad y ficción. Te preguntabas: “¿en qué momento esta chica es realmente Carmen?” o “la muerte del final, ¿es cierta o no?” Porque la cámara retrocede, hace una panorámica y se encuentra a todo el mundo en una actitud normal, tomando un café, y nos deja ahí como “usted verá”. Además de la fuerza que las coreografías de Antonio Gades aportaban a la película. Y esa es la originalidad. En ese momento, yo era salvaje, natural. No había para nada un trabajo de actriz o, si lo había, era intuitivo. Yo era lo que era. Me digo que quizá funcionó por eso, porque yo era como el personaje.

¿Y entonces eso quiere decir que el guion se iba reescribiendo?

No lo sé, yo creo que ellos tenían ya su guion, pero digamos que habían recopilado un poquito lo que habían visto también en los ví-

deos de las pruebas, como ensayar con el cigarrillo en la boca o la copa de vino en la mano para hacer la prueba.

Se detectan dos cosas: primero, tú tenías una profesión como bailarina y sabías cuál era tu lugar. Eso te tenía que dar mucha seguridad. Y segundo, tenías mucha espontaneidad.

Como bailarina sí, me sentía cómoda porque tenía una buena base y era muy rápida aprendiéndome los pasos. La espontaneidad hacía el resto. Pero había momentos, por ejemplo, como cuando Carlos me hizo una... En la secuencia de la tabacalera, llega Don José y Carmen avanza hacia él, como para seducirlo y llevárselo con ella. Yo soy bastante tímida, aunque no lo parezca, pero había que hacer todo muy sensual y él me decía, delante de todo el mundo: “no, no, así no. Cristina, ven aquí a enseñar a Laura cómo se hace”. Eso me ponía negra. Son cosas que te dejan un poco perpleja, no sabes cómo reaccionar, y dudas sobre si mandarlo a la mierda o no. Me pasó también en *El amor brujo* con La Polaca. Ella se equivocaba y me culpaba a mí.

Creemos que la película intenta recoger ese espíritu flamenco, esa dimensión racial. Sin embargo, conecta con la contemporaneidad a través de ti, porque tú no das esa imagen. Tú das una imagen mucho más moderna, de mujer de hoy en día.

La contemporaneidad la traía esa chica de 21 años que llegaba de Bocaccio, y que había bailado Donna Summer toda la noche, una joven de su época. La parte flamenca... no sé. Mucha gente piensa: “debe ser andaluza”. La realidad es que yo no soy flamenca, y he bailado muy poco flamenco, no tengo, como decís, espíritu flamenco. No me gusta el término racial, viene de raza y las razas no existen. Pero, si hablamos de la dimensión étnica del personaje, sí. Yo creo que la tenemos todas las españolas, somos mujeres de carácter, pero quizás yo lo era de manera un poco exagerada.

Lo que está claro es que he vivido siempre como una mujer libre. Mi madre también. Ella luchó por su libertad, porque tener la fuerza y el valor de irse con su hija en los brazos y dejar a mi padre biológico en los años sesenta no debió ser fácil. A mí jamás me han educado para ser sumisa, en ningún tipo de cuestión. Digo siempre lo que pienso, o lo que quiero. Lo he hecho siempre. Me he dado cuenta después de todo lo que tengo que agradecer a las mujeres que han luchado en España – la primera, mi madre–, y en el resto del mundo, para que podamos vivir aquí en Occidente, por lo menos, mínimamente libres e independientes, porque todavía falta mucho por hacer para llegar a la igualdad.

Por lo que cuentas, se perciben tres niveles de ficción o de realidad: tu vida, que se mezcla con la obra de Saura, que se mezcla a su vez con la obra de Merimée. Los tres niveles se entrelazan.

Sí, totalmente.

¿Habías leído la obra o la leíste después?

La había leído ya.

En cuanto a la preparación de la película, cuando trabajabas con Carlos Saura, ¿él te daba pautas determinadas?

Para *Carmen* lo que se trabajó fue la técnica, la danza. Prácticamente, no hubo ningún ensayo de actores. Tampoco los diálogos tienen una gran profundidad. Todo pasa por la danza, por lo que cuenta la cámara.

Los ensayos de las coreografías, ¿se hicieron antes del rodaje?

Dos meses antes, más o menos. Por ejemplo, hay una de las secuencias, donde dice: “pero, venga, cómeme, pero lo tienes que saber tú, tú eres la Carmen, créetelo”. Pues, efectivamente, yo le había dicho: “tú no te preocupes, que lo haré”. Esa es una frase real, haciendo los ensayos, porque Antonio me decía: “no vas a llegar. ¿No te das cuenta de que Cristina te va a comer?” Exactamente eso. Esas son cosas reales que ocurrieron en los ensayos y ellos filmaban todos los ensayos.

Después de ir a Cannes, empezó toda una promoción y una selección de los premios más relevantes que hay en el mundo.

Sí, sí. El año de *Carmen* fue una explosión total. A veces me sentía un poco como Cenicienta. Del anonimato pasé a ser conocida en todo el mundo. Para mí, fue un descubrimiento. Llegaba a los hoteles, como por ejemplo en Múnich, y me preguntaban mi nombre. “Ah, Laura del Sol, ¡madre mía!”

Me pasaban cosas nuevas, que me dieran una habitación en la que la bañera era igual de grande que una piscina. Me dejaba pasmada. Hasta le daba besos al señor que me daba la llave de la habitación. La gente se quedaba un poco alucinada porque, generalmente, cuando llegan las estrellas, parece que todo es normal y natural. Para mí, no era natural. Había pasado años, en aquellas giras famosas, en las que habíamos llegado a dormir en hoteles con cucarachas.

¿Cómo fue la recepción del público en Cannes?

Fueron quince minutos de aplausos después de la película, un *boom* increíble. No lo olvidaré nunca. A Antonio y a Carlos les habría gustado que yo también fuese la Carmen en teatro. No fue posible, si Cristina Hoyos no hacía la Carmen teatral, mucha gente de la compañía se hubiera ido del ballet. Cuando llegamos a España, la película fue nominada a los Oscar. De repente, decías: “te vas a los Oscar”. Llegabas allí y estaba Michael Jackson, ¡conocías a Michael Jackson! A mí el resto casi me daban igual, pero tal como era yo, Michael Jackson... (risas).

Todas las actrices iban a buscar trajes para la gala. A mí la moda me importa un rábano. Creo que eso también fue un fallo porque, en ese momento, siendo tan conocida, quizás tenía que haber aprovechado para afianzar mi proyección. Me daba igual, me hacía un moño yo sola... Era así y sigo siéndolo. Aquello fue increíble. Perdimos, pero contra *Fanny y Alexander* (1982), de Ingmar Bergman. El cine de Ingmar Bergman sí lo conocía bien porque, curiosamente, en las Carmelitas de Indautxu, cuando yo tenía 15 años había cinefórum y las monjas ponían *Gritos y susurros* (1972) y

otras de sus películas. Curioso, ¿no? Me impresionó mucho ver a Ingmar Bergman.

A Ginger Rogers la conocí después, en Montreal. Estuvimos las dos hablando. Le hacían un homenaje. Para mí ella era el *summum*. Yo era una gran fan del cine musical de los años treinta y cuarenta. También conocí a Chantal Akerman. De repente, iba abriendo los ojos. Era increíble vivir esa experiencia.

UNA CARRERA CINEMATOGRÁFICA INTERNACIONAL

Carmen había sido tu único trabajo en cine hasta entonces. ¿Cómo diste, directamente, el salto a un proyecto internacional en tu segunda película?

Después de todos los festivales, y de los Oscar, llegamos a Madrid y vino un tal Stephen Frears que había visto *Carmen*. Me lo presentaron. Hablamos, más o menos, porque mi inglés no era muy bueno, pero teníamos traductor. Me eligió para su película *La venganza* (*The Hit*, 1984) con John Hurt, Terence Stamp, Tim Roth y Fernando Rey. Tenía un personaje con apenas diálogo, pero muy importante en la película.

¿En ese momento tuviste la percepción de que debías dejar de lado la danza?

Cuando volví de Cannes, mis padres ya se habían ido de nuevo de gira y me habían sustituido por otra bailarina. Al plantearse la posibilidad de esta segunda película, con Stephen Frears, me dije: “quizás tenga un futuro en el cine”. Fue el año también de *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1984), en la que hice una aparición.

*¿Cómo te contactaron para *Las bicicletas son para el verano*?*

Fue solo una aparición, una coreografía, un día de rodaje.

¿Tú conocías a Jaime Chávarri?

No, aunque sabía quién era. Estando con Carlos Saura Medrano, hijo de Saura, se hablaba de cine en casa. Para mí, no fue muy importante esa participación.

Ya estando en Madrid, ¿notabas que empezabas a ir a sitios donde coincidías con gente del cine?

Mucha gente de la planta de arriba del Bocaccio ya me conocía de vista. En general, la gente del cine me veía como una folklórica,

como la chica de *Carmen*. Yo, desde el rodaje de la película, vivía con Carlos Saura Medrano. En la misma casa estaban Antonio Saura Medrano y Cristina Marsillach. Vivíamos en un apartamento de la casa que habían tenido Carlos Saura y Geraldine Chaplin. Antonio y Carlos Saura Medrano, así como Cristina Marsillach, eran gente de cultura. Yo no puedo decir que en esa época fuera una persona culta o intelectual. Fui al colegio hasta los 15 años, vi leer poco. Eso sí, tenía una experiencia de terreno que ellos no tenían, gracias a los viajes. Poco a poco, empecé a tener inquietudes intelectuales. Pero, donde las desarrollé realmente, como autodidacta, fue en Francia. A mi país de adopción le debo todos los conocimientos que tengo en filosofía, literatura, historia, ciencias, y de mi gran pasión, la astrofísica. He ido muchos años a la Sorbona, ya sea a los ciclos de conferencias de los cursos *inter-âges* o para escuchar clases magistrales con importantes ponentes.

Es cierto que el vivir con Carlos Saura Medrano me permitió entrar en el mundillo. Era el periodo en que empezaba Almodóvar. Yo lo iba a ver al Rockola. Eran dos mundos totalmente distintos. Por un lado, estaba toda esta gente nueva, esta explosión de la Movida y, por otro, yo, quien había hecho la película *Carmen*, que les parecía del pasado aunque fuera muy moderna. Les sorprendía que “la folklórica” también estuviese allí bailando... También me los encontraba en Amnesia, y sí se notaba la diferencia, había una distancia.

Parece evidente que había un grupo más excéntrico, que era el de la Movida, y un grupo más intelectualizado.

Y yo en medio de eso, porque no pertenecía ni a uno ni a otro. Estaba entre dos aguas.

Para un director que no fuera español, estas distinciones no tenían por qué influirle.

A Stephen Frears no le influyó nada, no percibía estas diferencias. La experiencia con él en *The Hit* fue increíble. John Hurt y yo nos queríamos mucho, era un hombre con mucha sensibilidad.

Yo había visto *El hombre elefante* (*The Elephant Man*, David Lynch, 1980) y, cuando supe que era él, se me caía la baba. Terence Stamp iba a su rollo. Nunca se cambiaba de ropa, iba todo el día con lo mismo, ya fuera para dormir o para cenar. Tim Roth era jovencito, muy *punky*, iba con su novia. El tío era genial. A mí ni se me hubiera pasado por la cabeza que iba a ser lo que ha sido. Además, el personaje es muy histérico. Aquello fue una experiencia fantástica porque la *road movie* supuso un viaje asombroso. Nosotros les enseñamos a los ingleses a jugar al mus y ellos a nosotros a jugar al billar como dios manda. Fue seleccionada en Cannes. Para mí significó dos años seguidos en el Festival: el primero, en Sección Oficial con *Carmen*, y el segundo, en la Quincena de Realizadores, con la película de Stephen Frears. Aquello fue lo que me subió el estatus a *sex symbol*. Me propusieron hacer una de James Bond, pero, como mi inglés era nefasto, lo rechacé. Qué tonta... He hecho cosas así, soy un desastre con patas. Pero soy así, no puedo controlarme. Y sigo siéndolo.

Los zancos (*Carlos Saura, 1984*) se estrenó el mismo año que *The Hit*.

Los zancos no me la esperaba para nada. Esa sí me dio miedo hacerla. Primero, porque era el primer rodaje con un personaje complejo que necesitaba una actriz de verdad y segundo porque conocí a Fernando Fernán Gómez, al que admiraba muchísimo. Era un hombre increíble, con una inteligencia y sabiduría apabullantes. Yo tenía la impresión de conocerlo de toda la vida, lo había visto en tantas películas desde mi infancia, en una de ellas con mi madre... Cuántas veces pasa que, en nuestra profesión, te encuentras a un director o a un actor y le dices “hombre”, ¡y no le conoces de nada! Por la prensa, te da la sensación de que ya has visto y conoces a la persona. Fernando Fernán Gómez, para mí, era como alguien de la familia. Yo me lo tomé así. Además, era un hombre muy accesible. Emma Cohen también, yo la quería

muchísimo. Ahí también es donde conocí a Paco Rabal, que era un mito más. Con Carlos Saura tenía demasiada confianza, era mi suegro. Era complicado en ese aspecto. Mi hijo Marcos no había nacido todavía.

En la historia, se establece una relación compleja pero maravillosa con Fernando, con ese hombre mayor. De hecho, él ya tenía una edad y yo era muy jovencita. Esa relación amorosa para mí era complicada, aunque creo que en la película es creíble. La he visto hace poco tiempo, la pusieron en La 2, y funciona bien. Es una película demasiado triste, melancólica, aunque dé un poco de esperanza. Este hombre, que se agarra a estos jóvenes para seguir viviendo... Y creo que ella lo hace por cariño. Personalmente, aunque para mí era un problema tener relaciones con gente bastante mayor, Fernando era otra cosa, salvo cuando comía bocadillos de sardinas y había que darse el beso justo después y ahí había un problemilla (risas). Fue una experiencia estupenda con él y eso le permitió pensar en mí para *El viaje a ninguna parte* (Fernando Fernán Gómez, 1986).

Yo todavía estaba en una etapa de “me escogen a mí porque yo soy como soy, no porque soy la actriz que soy”. Antonio Banderas en ese momento no era nadie, pero yo veía que tanto él como Enrique Simón se lo tomaban todo muy en serio: el subirse a los zancos, los personajes. Y hablaban continuamente de ello. Ellos querían ser actores y hacían todo por conseguirlo, habían hecho obras de teatro y teatro de calle. Yo no tenía esa preocupación profunda sobre el personaje. Ahí me di cuenta de que hay escuelas distintas, efectivamente, los hay que necesitan años de *Actors Studio* y otros que no se comen el coco. Yo no tenía método.

¿Participaste en el proceso de promoción de Los zancos?

Yo no fui a todas partes, al Festival de Venecia sí. Conocí a Rafael Alberti. En España no funcionó mucho.

Cuando nos hablaste de Carmen explicaste por qué creías que tú eras Carmen. Aquí también dices que te escogieron porque eras tú, pero son personajes muy diferentes.

Cierto, tenéis razón. ¿Cómo explicar eso? Quizás yo iba cambiando... Si Carlos me escogió sería por algo, en todo caso, confié en mí. También había pasado un tiempo desde *Carmen*. Es una buena observación.

¿Igual lo que tienen en común es el carácter indomable?

El punto en común es que las diferentes aventuras no le dan miedo, hace lo que quiere. Quizás era un poco camaleónica en ese momento, como todo actor, pero yo sin saber que podía serlo o que ya lo era. Creo que Carlos me eligió por eso, por esa frescura.

¿El hecho de que Carlos Saura te viera en un terreno más íntimo podía influir?

Puede ser, pero no lo sé. Era una apuesta para él que hiciera yo *Los zancos*, porque había un montón de actrices en la lista. No tengo una respuesta clara.

¿El también conocía muy bien a los otros actores y tenía claro que iba a haber empatía en la pantalla.

Yo no lo sabía, pero él seguramente sí. Me sorprende a mí misma cuando me veo, ¿cómo lo hacía? Era por no tener miedo, no tener vergüenza.

En ese momento todavía no habías tomado conciencia de que la actuación era una profesión y de que podías trabajar algunos aspectos.

No, el motivo no lo sé. Vaguería, miedo, *fiesteo*. Los proyectos venían sin que yo hiciera esfuerzo alguno, debe de ser por eso. Mi hijo Marcos nació en 1985 y me calmé un poco, pero un poco. Después me llamó Mario Monicelli. Pasé una prueba en Roma. Ellos querían verme con vestuario. Y me quedé a rodar directamente. Con

Mario hicimos *La doble vida de Matías Pascal* (*Le due vite di Matia Pascal*, Mario Monicelli, 1985), basada en la obra de Pirandello, con Marcello Mastroianni. Ahí es cuando me empecé a decir: “uy, esto es más serio”. En la película de Frears no hablaba, y en *Carmen* hacía lo que me daba la gana. Aquí ya hay un personaje difícil, empieza como alguien sin preocupaciones y termina destruida y frustrada. Me aprendí todos los textos en italiano. Luego, ellos doblaban. En Italia, hasta hace muy poco, doblaban todas las películas.

La película de Monicelli es coproducción entre Italia, Francia, Alemania, España y Reino Unido.

Sí, por eso había tantos actores de diferentes países. Creo que yo era la única española. Puede que también gente del equipo, pero no me acuerdo.

Al ser coproducción, ¿recuerdas si la propuesta venía de la productora española, o del director?

Del director. Los directores, durante muchos años, me llamaban directamente porque habían visto *Carmen* o *The Hit*. La de Monicelli es una historia coral, sobre todo con muchos personajes femeninos, y permitía que hubiera actrices muy diversas, con caracteres muy distintos. A mí me escogieron para un personaje que no es el de la *sex symbol*, más bien lo contrario.

Un poco sex symbol también es...

Bueno, *sex symbol* es *The Hit*, con el vestidito azul. Cuando yo llegaba, los técnicos decían: “hace un calor que te torras”. En la de Monicelli, ella va siempre vestida más deshecha, salvo al principio, en el momento de seducción. Son las otras actrices las que aparecen “muy italianas”.

¿Cómo fue la promoción de la película?

Por tercer año consecutivo, fui a Cannes. Esta película sí que iba a concurso, pero no llegó al público y era un poco larga. Un perio-

dista me preguntó en la rueda de prensa: “pero, bueno, tres veces seguidas, con tres países distintos, ¿cuándo vas a parar?” Iba por ahí como si estuviera en mi casa. Conocía muy bien Cannes por haber trabajado en el Palm Beach cuando era bailarina. Me conocía la ciudad como mi bolsillo. Tenía muchos amigos allí, que eran crupieres de la época del Palm Beach. Era muy especial volver en estas circunstancias, y para ellos también.

¿Qué tal fue la experiencia de trabajar con Marcello Mastroianni?

La relación con Marcello fue muy especial, ya no solo porque él era un mito del cine mundial, sino también por otra cosa. En la película yo soy su mujer. Un día íbamos en el coche al rodaje y me dijo: “Del Sol, Del Sol, ¿conoces a una bailarina que se llama María del Sol?” Y respondí: “sí, es mi madre”. Entonces, me contó la historia de que él había estado enamorado de ella. Yo llamé a mi madre y me dijo: “sí... Él quería que yo fuese a rodar a Italia, pero tu abuela no me dejó”. Fijaos la vida lo que es. Y él estaba tan impresionado como yo. Te enamoras de alguien de joven, y luego resulta que haces una película en la que estás casado con su hija.

En ese rodaje yo estaba embarazada, como mi papel en la película. Me fui a Madrid y, de vuelta a Italia, teníamos que rodar una secuencia en un hospital en la que la mujer de Mattia [Marcello Mastroianni] sufre un aborto y pierde a sus bebés. Al llegar del viaje, me acosté y por la noche había sangre en la cama. Estaba de tres meses. A las cuatro y media me llevaron al hospital y me pusieron directamente en la cama en la que íbamos a rodar. Me ingresaron para que no perdiese a mi hijo. En la secuencia, todo lo que había era real. Los técnicos decían: “fíjate, esta actriz, cómo se mete en el personaje”. Yo estaba realmente hospitalizada. Grabamos la secuencia y, cuando terminó el día de rodaje, cambiaron un poco el plan de trabajo, y yo me quedé tres días más en el hospital.

Tú estabas en un momento delicado en lo personal.

No, no especialmente. Yo estaba segura de que no iba a perder a mi hijo. Me mentalizo, y me concentro muy rápidamente. Es lo bueno que tengo. He parido como si no fuera nada, sin inyección epidural. Me preparé para aplicar la técnica de respiración del parto sin dolor en Madrid.

¿Cómo te enfrentabas a este tipo de papeles sin haber tenido una formación?

Yo no tenía ningún método. Ni quise ir a una escuela de teatro. La gente me decía que no fuera nunca, porque me iban a quitar esa parte natural que tengo, que es lo que me ha funcionado en esta profesión. Efectivamente, nunca fui. Marcello, John Hurt... No sabía cómo habían trabajado antes sus personajes. John Hurt está claro que los trabajaba muchísimo. Tim Roth también, pero siempre hay un hilo conductor entre todos sus personajes. Para mí, era sobre la marcha. Cuando hice *Le due vite di Mattia Pascal* ya iba trabajando más todas las sensaciones, el personaje, me iba metiendo más en la cabeza que quizás tuviese otras oportunidades como actriz y que habría que tomárselo en serio.

¿No te daba respeto enfrentarte a algo que no conocías y no haber tenido una escuela? ¿No te provocaba inseguridad o miedo?

No, para nada. No me daba ningún miedo la cámara y eso es un punto importante. Yo sabía que quizás había que trabajar un poco la voz, la respiración. Aunque no tenga nada que ver, tengo que decir que me encanta la astrofísica y eso me ha llevado a interesarme por la física cuántica. Existe el concepto del observador. Somos seres conscientes, somos seres observadores. Somos conscientes de que el universo existe, porque lo observamos. Y por eso existe. Sin nosotros nadie sabría que el universo está ahí y que formamos parte de él. Para mí, es muy importante observar. Observar todo lo que me rodea. Observar a los demás. Para ciertos personajes me inspiro en el comportamiento de ciertas personas. Me fijo en cómo la gente

que me gusta hace tal cosa, cómo se mueve, cómo se explica. Voy integrando toda la parte gestual, la parte psicológica. De ahí he sacado muchísimas cosas. Pero me he dado cuenta de que me han llamado menos desde que empecé a tomarme completamente en serio esta profesión (risas). Dejé de ser interesante para el mundo del cine, porque quizás cuanto más te lo planteas más parecida te vuelves a las demás.

¿Cómo interactúa en tu vida como actriz el hecho de tener un hijo?

Son sentimientos completamente nuevos. De entrada, te da otra madurez, aunque, en ese momento, yo no me daba cuenta todavía. A Marcos lo cuidaba una chica o, si no, mis padres, o su padre a veces, cuando yo todavía vivía en Madrid. Te da pena dejar al bebé cuando te tienes que ir a rodar dos meses. Marcos nació en marzo, y en junio-julio empezamos *El amor brujo* (Carlos Saura, 1986), dirigida por su abuelo, y en cuyo rodaje también participaba su padre. Era casi una historia familiar.

Emiliano Piedra había vendido *El amor brujo* en Cannes, argumentando que sus protagonistas serían Antonio Gades y Laura del Sol, que es lo que querían los distribuidores. Cuando acababa de tener a Marcos, me contactó Emiliano: “tenemos un problema con *El amor brujo* porque si tú haces el personaje principal, Cristina Hoyos se va. Por favor, tienes que hacer esta película, aunque sea de secundaria, porque yo ya la he vendido”. Y yo, como era un poco tonta, y al ser Emiliano, le dije: “no te preocupes, hago el personaje que quieras”.

Con mi hijo en ese momento era fácil porque vivíamos en Cascorro e íbamos a rodar a los antiguos Estudios Chamartín en Madrid. Yo me había jurado no repetir la misma historia que mi madre conmigo, la ausencia. Pero no fue así. A Marcos lo tuve que dejar muchas veces cuando rodaba. El niño se siente abandonado, pero el adulto comprende por qué su madre ha tenido que tomar ciertas decisiones: la mía, en vez de quedarse en Bilbao en la tienda de mis abuelos, había tenido que irse, por necesidad o por retomar su ca-

rrera en la danza, para lo que era excelente. Yo eso lo entendí después. No sé si mis hijos lo han comprendido, ya mayores, de la misma manera.

Hoy en día, le tengo mucho cariño a mi niña interior. Pienso que, cuando el tú de tu infancia va bien y ha aceptado las circunstancias de su niñez, el adulto avanza. Yo, por otras historias, he hecho dos años de terapia y al final me dije: “ya está, me arreglé”. Y la psicóloga me dijo: “sí, tienes razón”. Siempre quise tener hijos porque yo era hija única y lo había pasado muy mal sola, pero al mismo tiempo, quizá, no era lo suficientemente madura en ese momento.

¿En qué medida empezaste a ampliar tu cultura cinematográfica en aquella época?

Veía más cine pero no era cinéfila. No creáis que todos los directores o actores van a ver las películas que hacen los demás. Hay gente cinéfila y gente que no lo es. Yo más o menos sabía lo que se estaba haciendo en ese momento. Por otro lado, a veces no ves las películas porque te da rabia no haber participado en ellas.

Empiezas a trabajar en un periodo en el que iban quedando atrás los últimos años de la dictadura y vivías la apertura de la primavera democrática.

Efectivamente. Pero hay que tener en cuenta que yo siempre había vivido en un entorno de libertad, la gente del ballet de mis padres era gente libre también, o por lo menos me lo parecía, eran personas que se aceptaban como eran y eran aceptadas por los demás. Eso es lo que yo veía, para mí era natural. A posteriori, he sabido del tremendo maltrato a los homosexuales durante el franquismo, o que la mayoría de las mujeres vivían sumisas, dóciles y obedientes. Hoy todavía queda mucho por hacer contra el machismo y la intolerancia.

Parece que en este momento empezabas a tener una estabilidad en lo personal. Tú disfrutabas mucho de tu juventud.

Yo en ese tiempo seguía saliendo, lo que no ayuda mucho a la pareja. Además, este trabajo es complicado sentimentalmente: los rodajes duran dos meses y todo el mundo vive en el mismo sitio. Cuando las películas se ruedan en exteriores, y tenemos que alojarnos en hoteles, aquello puede ser un festejo. Es muy complicado vivir con una pareja estable, los rodajes son momentos condensados de vida. Siempre hay alguna media naranja por ahí, siempre conoces a gente nueva e interesante. Puede ser un olé-olé total en un momento dado. Y, después de los rodajes, la caída es muy dura.

Yo era así. He ido aprendido mucho con los años. Luego estaban las drogas también, muy de moda en una época. Menos mal que jamás he tomado cocaína ni he fumado porros, me quedo roque... Bueno, una vez probé la cocaína, gané al ajedrez a toda la gente a la que había invitado a mi casa, y dije: “uy, esto fatal, esto puede ser tremebundo”. Yo era muy naif: whisky con Coca-Cola, cerveza por la mañana, vino por la noche. Algunos murieron a causa de la mezcla de alcohol y cocaína. Para poder salir después de haber trabajado en el teatro, ir a las discotecas y poder rodar a las 7:00 de la mañana, iban al doble, una bomba. Recuerdo a mucha gente haciendo colas en los baños de Amnesia y yo me decía: “¿por qué hay tantas colas?” Yo no sabía que era para eso. Para ese tipo de cosas era súper idiota. Yo carburaba solo con alcohol.

Con Carmen te catalogaron como folklórica, luego pasaste a sex symbol con The Hit. En los títulos siguientes, ¿cómo te veías tú y cómo crees que te veían los demás?

Con *Carmen* el título de *sex symbol* ya me lo habían puesto en el extranjero. Yo no me veía como tal. Yo quería que me viesan solo como una actriz. Empezaba a creérmelo.

Con El amor brujo, era la primera vez que cantabas en una película. Si a eso lo llamáis cantar... (risas) Sin mucho esfuerzo.

¿Cómo te sientes con la canción?

Cuando rodé *Carmen*, algunas discográficas me hicieron pruebas. Pero yo fumo, y no era lo suficientemente buena. Habría que haber buscado un estilo. Luego, estaba bastante ocupada, la verdad. No tenía tiempo para cursos de canto. Tampoco me llamaba mucho la atención. Lo tenía que haber hecho de muy joven, cuando empecé a bailar. A mí lo que más me gustaba en el mundo eran los musicales. Yo hubiese sido feliz haciendo musicales, como los ingleses o americanos. Ese hubiese sido mi sueño total.

Después de El amor brujo, volviste a rodar en Italia. ¿Cómo fue tu experiencia con El profesor (Il camorrista, Giuseppe Tornatore, 1986)?

Es una película que me hizo aprender muchísimo. *Il camorrista* la protagonizamos Ben Gazzara y yo. Él era un actor increíble. Trabajó con Cassavetes... La película estaba dirigida por Giuseppe Tornatore —era su primer largo—. Ahí sí entré en el personaje, además coincidía conmigo en la fidelidad que sentimos hacia la familia, en el sacrificio por el otro.

¿Cómo hacías para seleccionar proyectos?

Simplemente, si me gustaba el guion decía que sí. Los directores me llamaban directamente. Siempre ha venido una cosa detrás de otra, nunca ha habido dos proyectos al mismo tiempo, sobre todo al inicio.

¿Qué tal fue trabajar con Giuseppe Tornatore?

Era su primer largo y él estaba muy concentrado en su trabajo. Era una película complicada de rodar, en todos los sentidos. Tenía total confianza en lo que hacíamos los intérpretes. Tornatore tiene muchísimo carácter. Él había escogido a los actores que quería por-

que pensaba que no le darían demasiado trabajo y así podría concentrarse en el resto. Era muy intuitivo. A mí me había visto en *Carmen* y en *Le due vite di Mattia Pascal*.

Háblanos de tu personaje.

En *Il camorrista* hago el papel de la hermana de Raffaele Cutolo. Yo tenía la edad del personaje cuando eran jóvenes. Para hacer las primeras secuencias, a Ben Gazzara le ponían una peluca para parecer joven y una especie de arnés que le tiraba el rostro para atrás, pero a veces se le soltaba... Y no sé si era gracioso o patético.

Él bebía muchísimo, muchísimo. En el maletero del coche tenía whisky y una maleta llena de cervezas. Una vez rodábamos una secuencia en la que llegábamos con el coche, él conduciendo, con lluvia falsa, un frío espantoso, de noche. Nunca se paraba donde tenía que pararse, y con la peluca, el arnés para atrás... Se ponía como un loco. Ese día me puse de muy mala leche y le solté de todo delante del resto del equipo: “eres un alcohólico, no te paras en la marca porque ni ves lo que tienes delante”. Desde ese día, como una rosa. Años después, seguía sintiendo cariño y respeto hacia mí. Además, como todos los grandísimos actores, con “motor, acción” se transforman, lo dan todo. Después, a mí me envejecían. Esa parte fue un poco más complicada porque, ¿uno cómo envejece? ¿Solo poniendo unas líneas de maquillaje? No. Intuitivamente, hay un descenso en el ritmo, en los movimientos, en el habla, más pausada.

Tu papel en esta película rompía con lo que habías hecho antes, aunque siguieras siendo una mujer de armas tomar como en Carmen, porque aquí eras la hermana de un camorrista.

Que además era un personaje real, eso cambia completamente el trabajo de actriz. Te tienes que parecer a esa persona, tanto por la interpretación como por el físico. Esta mujer se dio en cuerpo y alma a su hermano. Forma parte de la mitología napolitana. En el rodaje había verdaderos camorristas, y lo sabíamos. Un día me lle-

varon a un restaurante y, en una mesa apartada, había un señor con otros dos o tres. Era uno de los capos. Me dijeron: “ven, te vamos a presentar”. El tío fue y me hizo así con la mano [acerca la mano extendida], con un anillo enorme. Yo le dije: “no, si hay alguien que tiene que besar la mano es usted a mí”. Yo, con los años que tenía, iba maquillada, aunque con los rulos puestos. Y los otros se quedaron... Pues lo hizo. ¿Por qué no? ¿Por qué voy a besarle la mano a un señor, por muy camorrista que sea? Nos pusieron guardaespaldas, todos eran camorristas. Cuando hice la serie de *Il ricatto* (Canale 5, 1989) con Massimo Ranieri, también. Era lo mismo, en Nápoles. Un día rodábamos una secuencia en un cementerio, no sé qué pasó cuando se paró para comer, alguien se equivocó dándole un *cestino* al que no tenía que dárselo y, como había dos clanes camorristas en el rodaje, se armó una... Sacaron las pistolas directamente. Los dos hermanos eran unos personajes curiosos, en la vida real ayudaban a mucha gente, los napolitanos los adoraban. Ellos daban dinero a los que no tenían nada, a cambio de algo, lógicamente. Era dinero manchado de sangre. Es un mundo increíble. *Il camorrista* se estrenó en salas y luego la prohibieron porque había muchos capos camorristas del momento y era casi una apología. Se convirtió en algo político y por eso la película es un mito en Italia.

¿Conociste a alguna mujer camorrista que pudiera ser el equivalente a tu personaje?

No, no conocí a ninguna. Pero había leído recortes de periódicos sobre la hermana de Cutolo. Tenía mucho poder, era la que llevaba la parte administrativa, la que pagaba a la gente, cuando su hermano dirigía desde la cárcel. Raffaele Cutolo ha sido uno de los camorristas napolitanos más conocidos en los años setenta, por eso es mítica. Se volvió loco al final. Es tal cual aparece en la película.

De hecho, hace poco yo estaba en una tienda y una señora de treinta y cinco o cuarenta años, con su hijo, me mira y me dice: “¿usted no es actriz?”. Digo: “sí, pero me debe confundir con Vic-

toria Abril por la voz”. Ya no estoy acostumbrada a que la gente me reconozca (risas). De repente empieza a hablar en italiano. Entonces, empiezo a hablar en italiano. Y ella: “*ma sì, Il camorrista*. La he visto no sé cuántas veces, porque soy napolitana”. Es una película que no pasa de moda porque forma parte de la historia propia de Italia y de los napolitanos. Es impresionante porque estábamos en una tienda en Belleville (París), más de treinta años después.

Digamos que estuviste largas temporadas en Italia.

Sí, porque he hecho varias películas y una serie, cuyo rodaje duró un tiempo. La última que hice fue con Nello Correale. Hicimos una película en Bari, *Sotto gli occhi di tutti* (Nello Correale, 2002). No tiene nada que ver con la mafia, ni la camorra, pero la gente recordaba las otras dos, más las que hice en Cerdeña con Gianfranco Cabiddu, *Disamistade* (1988) e *Il figlio de Bakunin* (1997), con el actor portugués Joaquim de Almeida, a quien conocí en *El rey pasmado* (Imanol Uribe, 1991). En esas es otro mundo, yo siempre estoy con las ovejas. A mí me tocan siempre los animales (risas). Se supone que son mujeres italianas, ya sea de Nápoles o de Bari.

Eso llama la atención, porque ellos eligen a una actriz que no es italiana para hacer un personaje italiano.

Quizás algunos directores para sus personajes necesitaban actrices con otra forma de moverse. Pienso que lo que querían es que no fuera la italiana pura y dura. A la inversa, una italiana puede funcionar perfectamente en las películas anglosajonas, porque igual le da el tono que los personajes de inglesas o americanas no tienen. Seguramente, querían tener a alguien con un carácter muy fuerte, pero que no se moviera como una italiana. Yo me camuflaba muy bien porque hay películas en las que puedo ser muy exuberante, como en *The Hit*, pero luego me ponías un jersey y parecía otra cosa.

Tú que has vivido rodajes en España, en Francia, en Italia, en el Reino Unido y en Estados Unidos, ¿notas que los hábitos culturales y sociales de los países se trasladan al mundo cinematográfico?

Totalmente. El cine nos hace viajar a otros universos, otras culturas. Por eso el cine de cada país tiene su propia personalidad, su propio carácter. Aunque hoy vivamos en un mundo globalizado, cada cultura guarda su idiosincrasia. La historia de un país crea su propio arte. Yo creo que la Movida nació en España porque no podía ser de otra manera. Almodóvar no podía ser ni alemán ni francés ni polaco, su cine es diferente porque lleva todo el peso de una parte importante de nuestra historia contemporánea. Como lo que nos cuenta el cine de Carlos Saura, durante el periodo franquista. O Solveig Hoogesteijn, la directora venezolana. Ella nunca hubiera escrito un guion sobre la Santería si hubiera sido de Corea del Sur. Buñuel no ha hecho el mismo cine en España que cuando vivía en México. Todos cuentan finalmente temas universales, pero cada uno lo hace según sus costumbres. Tampoco tienen que ver las mujeres inglesas con las italianas, o las francesas con las españolas. Las “latinas” tenemos puntos en común, pero no somos clones.

Y como la cultura también incluye la comida, te das cuenta de las diferencias, y cambia mucho de unos países a otros. En España, en mi época, las cantinas donde se comía eran geniales. Había de todo: vino, pescado, carne. El momento de la comida era una maravilla. En Italia, nada que ver, te daban una pequeña cesta, podía ser un *cestino bianco* o un *cestino rosso*, en función de lo que contuviese. En Estados Unidos, en la película que hice con Viggo Mortensen, Jeremy Sisto y Donal Logue, la comida era muy americana, con hamburguesas y esas cosas.

Los rodajes, técnicamente, son iguales. Si hay mucho dinero en la producción, hay más equipo y más medios.

¿Cómo se gestionan las relaciones personales, una vez finalizado el rodaje?

En mi infancia, me di cuenta de que era estúpido, y casi una pérdida de tiempo, tomar cariño a mis amigas con los cambios de ciudad y de colegio. Era mejor no apegarme porque luego desaparecían de mi vida al irme a otro sitio y no volvía a verlas. Tengo una relación muy complicada con la amistad. Para no sufrir, prefiero no encariñarme porque me da mucho miedo perder a la gente que quiero. En los rodajes, en muy poco tiempo ocurren muchas cosas de una gran intensidad. De repente, se acaba y cada uno se va por su lado. A mí eso me costaba mucho. No he tenido relación de amistad con actrices o con actores, ni siquiera con directores. No sé si llegué realmente a integrarme en ese mundo. Yo creo que estoy más integrada hoy que en los años en los que rodaba. El hecho de estar detrás y no ser protagonista de una película te quita ese peso de encima. Además, yo siempre he sido una gran solitaria. Nunca he sabido estar entre la gente de la profesión, siempre me ha costado mucho, quizás porque estaba un poco acomplexada.

GRANDES TÍTULOS DEL CINE ESPAÑOL: *EL VIAJE A NINGUNA PARTE* (1986)

Tras la película de Giuseppe Tornatore, volviste a rodar a España. En este caso, El viaje a ninguna parte.

Sí, en ese rodaje había mucha cohesión en todos los sentidos, tanto en lo artístico como en lo interpretativo, pero sobre todo en lo personal, porque esa gente tenía una historia detrás que me importaba. Estaban Fernando Fernán Gómez, Pepe Sacristán, Juan Diego, Nuria Gallardo, Gabino Diego,... Nos alojábamos en el parador de Sigüenza y nos quedábamos hablando horas y horas por la noche. Lo mío era escuchar, escuchar y escuchar.

Eres una actriz que ha estado en proyectos seminales que han hecho historia en el cine de España. Además, desde un punto de vista narrativo, después de tu pequeña intervención en Las bicicletas son para el verano, El viaje a ninguna parte es la primera de tus películas que se ambienta en el franquismo.

Sí, fue muy emocionante meterse en la piel de una actriz de esa época. Un homenaje conmovedor de Fernando a nuestra profesión y a todos los que como él habían vivido, o mejor dicho sobrevivido, durante el franquismo, al hambre, al frío, a todo tipo de penurias y... a la llegada del cine.

¿Cómo llegaste a este proyecto?

Había hecho *Los zancos* con Fernando Fernán Gómez. Fue él quien me llamó, porque tenía un personaje para mí en *El viaje a ninguna parte*. Creo que Fernando me apreciaba. Encontró que yo era la Juanita que a él le apetecía. No me esperaba para nada que Fernando Fernán Gómez pensara en mí para una película. Me lo tomé muy en serio.

Da la sensación de que veías a Fernando Fernán Gómez como un tutor, un maestro.

Sí, sobre todo con *El viaje a ninguna parte*, no tanto cuando habíamos trabajado en *Los zancos*. En *Los zancos*, Fernando y Carlos [Saura] estaban todo el tiempo juntos. Era más complicado porque yo estaba con Carlos [Saura Medrano] en ese momento y los jóvenes íbamos por nuestra cuenta. Con Fernando la amistad llegó con *El viaje a ninguna parte*, en la que José Sacristán y yo somos pareja. Dejé a Carlos y, durante seis meses, viví con Sacristán. Él tenía una amistad muy profunda con Fernando Fernán Gómez y Emma [Cohen].

Estas películas –Carmen, Los zancos, El viaje a ninguna parte– no envejecen, son historias que permanecen. El casting es absolutamente contemporáneo, tanto tu pareja con Gades, tu pareja con Fernán Gómez, o la pareja con Sacristán. Son actores de hoy.

Sí, es verdad. Pero lo importante son las historias, que no pasan de moda porque son intemporales. Me lo dice todo el mundo. Hace más de treinta años que hice *Carmen* y no le ha salido ni una arruga, a mí sí (risas). *El viaje a ninguna parte* es una película histórica, una joya. Cuando ves *Los zancos*, te das cuenta de que sigue funcionando perfectamente. Hace dos años hubo interés por hacer un *remake* de *The Hit*, la película de Stephen Frears. No se hizo. Menos mal. La película sigue siendo moderna y además con esos actores... Me horrorizan los *remakes*. Me quedé alucinada porque había mucha gente que quería hacerlo.

Pepe [Sacristán] me conocía desde que yo tenía 8 o 9 años. Él trabajó en la Zarzuela de Tamayo. Yo no lo recuerdo porque era una enana. Pepe era de la edad de mis padres, o un poco más joven, y se conocían. Efectivamente, hubo una química muy fuerte y pasó lo que tenía que pasar. Ese grupo de actores que, aparte de estar en el rodaje, compartía conversación después de la cena. Ahí uno se daba cuenta realmente de lo que habían sido las dificultades de la profesión y no solo, sino también de la España de la posguerra,

porque ahí todo el mundo pasó hambre. Es una película que ha marcado muchísimo. Cuando fuimos a San Sebastián no tuvo mucho éxito. Iba un poco a contracorriente de lo que se hacía en ese momento. Es una película que tiene un ritmo particular y habla de un tema muy especial, los cómicos. Hoy es un clásico. Abarca dos aspectos, la memoria de la vida en aquellos años, tanto desde un punto de vista general como particular. No hay nada peor que la miseria.

Resulta muy emocionante observar cómo el cine empieza a irrumpir en la película. Todos tenemos en mente la escena mítica de Fernando Fernán Gómez con el “señorito”. ¿Recuerdas ese momento del rodaje?

Sí, estábamos todos. Es ahí donde Juanita se da cuenta de que esto no tiene ni pies ni cabeza y que se tiene que ir a buscar otros caminos. Es una escena muy emocionante. Fue un día increíble, increíble. Ese Fernando... Vuestra pregunta también me hace recordar a un actor que murió demasiado joven y que aparece en esa secuencia, Nacho Martínez. Era un amigo. Su primera película fue *Tasio* (1984) de Montxo Armendáriz.

Tú venías de una familia de artistas. ¿Te sirvió de algo la experiencia de tus padres?

Lógicamente, tenía muy presente las giras que yo había hecho, pero claro, no las de mis padres cuando eran jóvenes. Supongo que las giras debían de ser muy parecidas para los bailarines.

Es muy bonita la escena en la que bailáis. ¿La coreografía era vuestra?

No, hubo un coreógrafo. En cambio, lo cantábamos nosotras. Hicimos un *playback*. Tenía mucha gracia.

A lo largo de tu filmografía tienes varias escenas de meta espectáculo, en la que los personajes de la película te miran a ti. Por ejem-

plo, en Los zancos, cuando te observa a través de la televisión, o en Vísperas (TVE, 1987) también tienes un número de cuplé, muy parecido al de El viaje a ninguna parte.

Sí, también en *Daniya, jardín del harem* (1988), de Carles Mira.

¿Nos puedes contar cómo fue el proceso de trabajo en El viaje a ninguna parte?

Fernando Fernán Gómez tenía muy claro cómo quería los personajes. Hubo lecturas de guion. Fernando explicaba muy bien lo que él quería. No tengo recuerdos de dificultades particulares. Fue fácil encontrar el vestuario. Creo que todos nos integramos muy rápido. En cuanto nos vistieron, comprendimos perfectamente lo que esperaba. También era muy emotivo, sobre todo para los que habían hecho teatro durante esos años, como el mismo Fernando o María Luisa Ponte, Agustín González,...

Tú hijo Marcos era pequeño en esa época.

Marcos tenía un año y medio. Ese año es cuando me separé. Se quedaba con mis padres o con la persona que le cuidaba. Es lo propio de este tipo de historias. Lo tuve además con 23 años, era muy joven. En ese momento, efectivamente, la reflexión sobre si dejar a tu hijo en casa e irme dos meses a rodar era distinta, la carrera pesaba. Pero después de tener a Ymanol, en 1988, y a Alba, en 1991, la preocupación empezó a hacer mella. Me sentía muy culpable. Tomé la decisión de no rodar tantos meses seguidos y en países lejanos cuando mi hija Alba, que tenía dos años, se puso a llorar el día que cogí un taxi para irme dos meses a Chile. Ahí me dije: “esto tiene que cambiar”. Y cambió.

Yo había sufrido mucho con el trabajo de mis padres, sus *tournees*, y yo de Madrid a Bilbao y de Bilbao a Madrid... Cuando de niño estás sufriendo eso, piensas: “yo nunca les haré eso a mis hijos, jamás”. Pero, en muchas ocasiones, lo repites, porque no te queda otra. Supongo que mis hijos han debido sufrir y sentir lo que de niño

se concibe como un abandono. Cuando Marcos era pequeño tenía una relación muy especial con mis padres, era como si fueran sus propios padres.

De alguna manera es un círculo que se cierra: tus padres acaban cuidando del nieto, ya que a ti no te pudieron cuidar porque estaban trabajando.

Carlos también trabajaba. Y con la separación... Fue un momento difícil, lógicamente, para él.

En el mundo contemporáneo, hay muchas profesiones que te hacen pasar tiempo fuera de casa. Si dejas una cobertura de entorno emocional estable el desgarró no tiene por qué ser tal.

Pero lo es. Yo pienso que lo es para todos los niños. Es innato. Hay una sensación de abandono. Una cosa es dejarlos un tiempo y otra es unos meses, varias veces al año. En general, cuando ya vivía en París y tenía que trabajar, mi marido, Antoine, se ocupaba de los niños. Pero, cuando rodábamos los dos y estábamos fuera varias semanas, era una señora la que los cuidaba. Nos echaban en falta. A la salida del colegio la mayoría tenían a su madre o su padre que iba todos los días a buscarlos.

Se supone que si tienes hijos es porque quieres. Ellos no me han pedido venir. Por eso, pienso que ellos a nosotros no nos deben nada, nosotros a ellos sí. ¿Por qué les voy a pedir nada a cambio? ¿Por qué se van a tener que ocupar de mí? No me parece que tenga que ser una obligación.

Cuando yo era muy pequeña, con cinco o seis años, mi madre me llevaba con ella, la veía bailando con los trajes y pensaba qué maravilla de vida tenía porque iba todos los días disfrazada. Claro, luego me llevaban con mi abuela, y en un momento dado pensaba: “con lo bien que se lo está pasando ella, y yo aquí...”. Los niños reflexionan así. A partir de una edad, cuando ya eres un adulto, dices: “ahora lo entiendo”.

En una secuencia en un autobús, al final de la película Disamistade (Gianfranco Cabiddu, 1988), mi personaje está mirando por

la ventana y llora por todo lo que ha pasado. A mí, en ese momento, lo único que se me vino a la cabeza fue Marcos diciendo “mamá, mamá” cuando me iba. No pude parar, ni después del “corten”, con esas lágrimas que parecían una cascada. Fue tremendo. Ymanol nació el 25 de diciembre de 1988. Tres días después de dar a luz, se puso en contacto conmigo Michael Austin y, al cabo de quince o veinte días, me fui a rodar *Killing Dad or How to Love Your Mother* (Michael Austin, 1989), porque no teníamos nada de dinero. Me costó muchísimo dejar a mi bebé, tan, tan pequeño. Un desgarrero.

¿De manera consciente has utilizado ese tipo de situaciones en los personajes?

A veces pasa, pero te quedas seca. A mí, en general, con el propio argumento de la historia, los textos mismos me llevan a la emoción. Pero cuando ya lo has hecho diez veces, y ya no te sale nada, hay que echar mano de vivencias dolorosas. Es duro porque te quedas ahí anclada durante un rato y te cuesta volver.

¿Cómo fue la promoción de El viaje a ninguna parte?

Nos hicieron ir a todos a San Sebastián en el tren Al-Andalus, es como el Orient Express. Era un tren que circulaba solo por Andalucía, pero en esta ocasión fue de Madrid a San Sebastián. Fue maravillosa la llegada, muy emotiva. Creo recordar que al principio la película no fue un éxito, pero en los Goya nos llevamos los tres mejores premios: Mejor Película, Mejor Director y Mejor Guion. Yo no fui a la gala porque estaba rodando *La nuit de l’océan* (1992), con Antoine [Perset], mi marido. Era el primer año de los Goya, en 1987.

¿Cómo te sentías en las entrevistas con la prensa?

Bien, aunque creo que hicieron muchas más entrevistas a Fernando y a Pepe, normal. En ese momento, la gente no me preguntaba tanto por la película sino por la relación con Sacristán. Llamaba más

la atención la parte de revista del corazón que mi personaje en la película. Luego, Sacristán y yo tomamos cada uno nuestro rumbo porque él tenía que hacer la obra de teatro *Una giornata particolare* y yo en noviembre o diciembre fui a hacer la película con Ana Obregón, *El gran Serafín* (José María Ulloque, 1987).

Has mencionado la prensa del corazón, ¿cómo has lidiado con ella a lo largo de tu carrera?

Por suerte, hasta los años 1989-1990, hay una prensa del corazón “normal”: *Diez minutos*, *Hola*, *Semana*. Te sentías un poco observada, pero no se metían tanto en tu vida. Cuando hice *La nuit de l’océan*, me vine a París, y ya dejé un poco todo aquello. No me fue tan mal como a otras personas. Pero a mis padres sí les llamaron alguna vez: “oye, ¿no te interesa decir que tu hija...?” Porque la gente ganaba muchísimo dinero con eso. Ves a gente y te preguntas, pero: “¿qué hacen ahí contando los líos de familia?”

Recuerdo a dos periodistas que tenían un programa de radio, Felipe Navarro “Yale” y José María Amilibia. Yo era muy amiga de la hija de Yale. Nos encontramos en la zona de María de Molina, donde vivíamos Carlos y yo. Íbamos siempre a un restaurante y allí nos conocimos. A mí me gustaba mucho jugar al ajedrez y entonces jugábamos partidas y partidas. Recuerdo mucho a Mauro Colasanti, era fotógrafo y marido de la hija de Yale, se mató en un accidente de coche. Era un amigo, vino incluso a mi casa en París cuando ya estaba con Antoine. Nos hizo cosas para *Hola*. Hay que decirlo como es, si no tenías pasta o no habías trabajado suficiente: “hazme una cobertura, a ver a cuánto lo vendes”. Y se vendía. Es horrible decirlo de esta manera, pero es que mucha gente lo ha aprovechado, yo inclusive. Luego se convirtió en algo tremendo en televisión, y tantas horas... Yo no lo he visto nunca en ningún país. Conmigo pararon, porque ya no era tan popular. Eso aquí en Francia no es posible, está prohibido por ley. La vida privada es sagrada. Puedes poner un pleito rápidamente.

En los trabajos cinematográficos de los ochenta, ¿habías detectado que el cine ya no tenía la presión de la censura?

Claro, se podía hablar de política. El peso del franquismo, de la iglesia y su puritanismo empezaban a volar por los aires. Ya veníamos del “destape”. Pero yo era muy joven, y no pensaba en esas cosas. A mí no me ha costado nunca entender que la mujer tiene que ser libre e insumisa, gracias a mi madre que era libre e independiente. Cuando llegué al cine, me parecía natural que no hubiera censura. Yo no la había padecido. A mí me lo han dado todo un poco masticado. Cuando hice *El viaje a ninguna parte* con Pepe Sacristán, como había una diferencia de 20 o 30 años, aprendí mucho sobre política. Conocí a Serrat y a muchos amigos suyos, socialistas y comunistas. Ahí abrí de nuevo los ojos. Tenemos que seguir luchando por nuestros derechos siempre. Lo que me sigue cabreando es que cuando se hacen películas sobre la guerra civil, la gente diga: “otra peli más sobre la guerra”. Eso no pasa en otros países. Un país se hace mayor cuando se mira en el espejo, aunque lo que vea no le guste. El pasado de un país necesita ser contado especialmente por los vencidos, es esencial. Los vencedores ya han manipulado y contado su historia durante muchos años. Se lo achaco a la Transición. La amnistía general. Por querer empezar la democracia en paz se metieron muchas cosas bajo la alfombra. Si no, ¿por qué ha costado tanto que salgan determinados temas? Por eso sigue habiendo dos Españas todavía. Es increíble que siga habiendo franquistas en nuestro país. La losa que tenía Franco encima ahora nos la hemos quitado, cada vez que se pueda se debe contar las dos caras de la moneda de una guerra civil que nos destrozó. La única manera de exorcizar la historia de un país es contándola.

RUMBO A UNA NUEVA VIDA EN FRANCIA

En tu filmografía tienes una película que se llama El gran Serafín (1987). ¿Qué nos puedes contar de este proyecto?

Todo el mundo fue por la pasta, nada más. La peli se hizo para Ana Obregón. El director era argentino, tenía más de setenta años y sufría incontinencia urinaria. Cuando decían “motor”, se iba. Todo el mundo se quedaba rodando. Luego, él volvía y preguntaba “¿qué tal?”. “Pues bien”. “Bueno, otra vez”. “Motor”, y otra vez se iba. Había cosas así, extrañas. Teníamos el hotel solo para nosotros. Nos metíamos en la bodega y sacábamos todas las botellas...

El director me pidió que me cortara el pelo. Hice una estupidez y lo corté. Antoine Perset, con quien iba a rodar la siguiente película, me había visto en fotos y, cuando llegué aquí, con el pelo corto... “*Les cheveux?*” Y digo: “pues sí... Me lo han cortado para otra película”.

Desde un punto de vista personal, *El gran Serafín* supuso una transición en mi vida personal. Yo ya había dejado a Carlos, estaba con Sacristán, pero Sacristán se iba a Argentina por mucho tiempo. Ya sabíamos que aquello... Era un momento de cuestionarse cosas. Al tener a un hijo te preguntas: “¿vuelvo con...?”. Y entonces es cuando me plantean este rodaje.

Con el director Antoine Perset, tu futuro marido, rodaste La nuit de l’océan (1992). ¿Cómo llegaste a ese largometraje?

Fue un misterio. Me dijeron que había un director francés, guapísimo, que estaba montando una película con Jeanne Moreau y que estaba buscando a alguien para el personaje de una chica portuguesa. Antoine primero había pensado en una actriz francesa, pero cambió de idea. Él había visto *Carmen* y *The Hit*. Yo dije que sí y fijaos, ya van 35 años de vida juntos. Uno no sabe nunca cómo van a ir las cosas.

Vine a París con mi agente, Alsira García-Maroto, a hacer la prueba de vestuario y, al cabo de dos o tres días, me fui directamente al rodaje. Cogimos el tren hasta Guilvinec, una ciudad portuaria de Bretaña. Es un pueblo de pescadores. El personaje es muy oscuro porque pierde a su novio en el mar, en un naufragio. Ella parece de otro tiempo, podría ser del siglo XVIII. Es una película muy particular, como todo lo que ha hecho Antoine como realizador.

Jeanne Moreau era una mujer muy especial, grandísima actriz. Recuerdo que, cuando llegué al rodaje, vi una preciosa melena rubia. Se dio la vuelta y me sorprendió, porque yo no estaba acostumbrada a ver a una mujer mayor con pelo largo. Jeanne Moreau organizó una cena y solo invitó a los hombres del rodaje... Me cabré y yo también me presenté. Me parecía delirante.

A la semana y media de empezar el rodaje, ya estábamos Antoine y yo juntos. Fue el encuentro de mi vida. Fue un rodaje especial, no solo por conocer a Antoine. Para Jeanne fue duro porque ella había tenido un hijo con uno de los actores, quien además se había encargado de la educación del niño, porque ella había seguido con su carrera y lo había abandonado. En un momento dado, ella tiene un monólogo en una iglesia. El padre de su hijo estaba allí y parecía que se lo decía a él, refiriéndose a la historia del hijo. Ella tenía 60 años, salía de una época en la que no había trabajado. Se suponía que esta era la primera película que la devolvía al cine, pero ocurrió lo del productor suizo...

¿Nos puedes contar qué pasó?

El productor de *La nuit de l'océan* era un suizo que se llamaba Claude Stadelman. Como Antoine había escrito la película, quería que fuese francesa. Abrió una productora para poder ser coproductor y tener coproducción francesa. Terminamos el rodaje al cabo de dos meses y medio. Ahí se dio cuenta de que el suizo se había ido a Suiza y de que todos los cheques estaban en blanco. Y Antoine había fir-

mado como coproductor. Como Kodak y otros proveedores no habían cobrado, no se podía acabar la película. Aquello era un círculo infernal. Antoine consiguió terminar el montaje y pagar, al cabo de tres o cuatro años, porque eran casi 2 millones de francos de la época. Eran todas las nóminas. Nadie había cobrado. Casi todo el equipo lo formaban íntimos amigos de Antoine. Yo no cobré. Se tardó mucho tiempo en pagar a Jeanne Moreau. Antoine entró en depresión. En este trabajo, como en los demás, cuando tienes problemas de este tipo, la gente, en vez de ayudar, te repudia. Venían los agentes judiciales a casa, pero no había nada que se pudieran llevar. Como yo estaba con Antoine, trabajaba para pagar sus deudas. No paraba. Luego la tortilla se dio la vuelta. Antoine empezó a trabajar muchísimo, hoy es un gran productor. A mí, después de 1992, me entró el bajón y ahí es donde empecé a darle un poco más al vino tinto. Pero seguía trabajando.

La nuit de l'océan se rodó en 1987, pero se estrenó el mismo día en Francia que *El rey pasmado*, cinco años después. La misma noche, en mi casa de la rue de la Folie-Méricourt, hicimos la fiesta de los dos estrenos. Para Antoine ya llegaba un poco tarde, porque esa película tenía un momento preciso. Si hubiese salido en 1987, hubiese sido la primera película para Jeanne Moreau después de muchos años... En 1992, ella ya había rodado otras películas.

Antoine y tú os conocías desde hacía poco tiempo y asumiste un compromiso muy importante.

Esas cosas se sienten, yo sabía que era el hombre de mi vida. Yo llegué a Francia en 1987 y me quedé. Me traje a Marcos un poco más tarde. Él tenía dos años y medio. Yo supe enseguida que era él. Luego me fui corriendo a hacer *Daniya, jardín del harem*, con Carles Mira, porque él seguía rodando *La nuit de l'océan*. Él se vino después del rodaje a verme a Marruecos. Yo entonces sí cogía el avión. Hace 20 años que no viajo en avión, no puedo.

Se ve que tu relación con él es el proyecto vital más fuerte de tu vida.

Pues sí. Ha sido LA relación de mi vida. Con él he aprendido tantas cosas. Siempre ha sido una relación pasional. Yo tengo mucha suerte, lo digo siempre. Con Antoine había amor y todo lo que tenía que haber. Cuando pasó lo que pasó con su película, Antoine se desmoronó. Tienes que ayudar a la persona que amas y que está en el hoyo. Creo que la gente puede rebotar y él rebotó. Hay un cuento budista sobre un agricultor que quiere matar a su asno porque está muy viejo, entonces lo tira a un pozo. Le echa arena encima para enterrarlo y que muera. El asno, muy listo, cada vez que el agricultor le tira arena encima, él va subiendo, va subiendo, va subiendo, hasta que sale del pozo. Es eso. En la vida, salvo de la muerte o de una enfermedad muy grave, uno puede salir de los pozos.

Antoine es un hombre con una cabeza impresionante, muy inteligente y culto, al que admiro profundamente. Necesitaba un tiempo y salió de su pozo. Siempre nos hemos apoyado mutuamente en diferentes ocasiones. Tenemos caracteres muy diferentes y particulares, seguramente por eso estamos todavía aquí. Hay una tarjeta de Cath Tate, con una foto de una pareja, que dice: “Es formidable haber encontrado a la persona a la que contradecir hasta el final de nuestros días” (risas). Yo he tenido mucha suerte porque todos los hombres que he conocido en mi vida no han hecho más que hacerme avanzar.

Tú no sabías francés, ¿cómo fueron esos inicios?

El primer año nos comunicábamos casi solo por señas, era una relación de poca palabra. Él ahora habla muy poco español, perfectamente inglés. Yo, por narices, tenía que aprender francés. Tienes que aprenderlo cuando vives día a día en un país. Por los niños también, el cole, los amigos. El primer año fue duro, porque dices cualquier chorrada y la gente se ríe. Tú no entiendes y contestas a cosas que no tienen nada que ver con lo que se acaba de decir. París es una ciudad dura, al principio.

Y, para rodar la película, ¿cómo te desenvolviste con el idioma?

Fatal, mi profesora de francés en Bilbao me puso una vez “menos cuatro”, o sea que imaginaos con qué nivel de francés llegué. Por suerte, era un personaje que hablaba poco. He hecho muchos personajes que hablan poco. Lo que se buscaba era más bien la presencia, la mirada. Lo hice como pude con el idioma. El Don [refiriéndose a su marido, Antoine] se reía de mí... Se supone que era una portuguesa, al menos no había problema con el acento.

¿Qué más recuerdas del rodaje?

El rodaje fue en febrero y marzo. Lo recuerdo con un cielo muy azul. Se puso lluvia artificial en alguna secuencia. Me gustaba mucho el carácter de los bretones. Fuimos también a un lugar que se llama la Baie des Trépassés, es una playa inmensa con un hotel justo en medio. Ahí van apareciendo a veces naufragos, y delfines. Siempre he pensado que, cuando me incineren, me gustaría que me llevaran ahí. Aunque, pensándolo bien, mejor a un sitio más caliente. Quiero que mis átomos estén todos en el mismo sitio, pero no en una urna. Yo digo: “a mí no me separéis”.

Tu siguiente largometraje es Daniya, jardín del harem. ¿Cómo llegas a él?

Carles Mira se pone en contacto conmigo. Fue una experiencia maravillosa. Carles era un amor. Su mujer también era una mujer extraordinaria. El director de fotografía, Tomás Pladevall, no ha dejado de felicitarme el día de mi cumpleaños durante más de veinte años.

Yo era una de las protagonistas femeninas. La otra actriz era francesa, Marie-Christine Barrault. Justo antes de empezar el rodaje, o en la primera semana, me dio una neura: estaba en la peluquería y me dio por raparme las dos partes laterales de la cabeza, muy *punky*... Me apetecía un montón. Menos mal que el equipo de Maquillaje y Peluquería me quería mucho... Era de los mejores en España. Tuvieron que hacer una peluca. Por eso, aparezco muchas veces con dia-

demás y tocados. No sé por qué lo hice, porque yo nunca había hecho ese tipo de cosas. ¿Era como un cambio en mi vida y había que explotarlo? No lo sé... Fue una de las peores anécdotas.

Tras el rodaje de La nuit de l'océan, tu siguiente película francesa es L'aventure extraordinaire d'un papa peu ordinaire (Philippe Clair, 1990).

Ni he visto esa película. Me daba un poco de vergüenza, por el tipo de cine que solía hacer el actor Aldo Maccione. Además, el director, Philippe Clair, era un hombre un poco especial. Esa fue bastante alimenticia, no fue por hacer cine en Francia. No era la mejor puerta para entrar en el circuito del cine francés. Era porque tenía que trabajar, por narices. En ese momento era el momento. Me pagaron bien, era en Venezuela. Después de haber trabajado con tantos actores maravillosos... Aldo Maccione es un cómico, pero no es el tipo de humor que a mí me gusta. Es muy típico, el italiano en Francia. Yo creo que he citado pocas veces esta película. Incluso creo que no está en la filmografía que tiene mi agente. Es como la que hice con Ana Obregón.

En ese periodo también ruedas la serie italiana Il ricatto (Canale 5, 1989).

Fue un buen encuentro con Massimo Rainieri, muy conocido en Italia. No sé cómo me llegó, supongo que por mi agente. Me encantó hacer esa serie, porque me gusta mucho Italia. Es un país que conozco bastante y donde he trabajado muchos años, si juntamos todos los periodos. La serie ya había empezado. Se rodó en varios lugares de Italia, en Nápoles y Roma, y también en Barcelona. Fue muy interesante hacerla.

Pasamos, si te parece, al largometraje Amelia López O'Neill (1991), dirigido por Valeria Sarmiento.

Yo ya conocía a Valeria Sarmiento. Ella y yo teníamos mucha relación. De hecho, después también rodé un cortometraje con su marido, Raúl Ruiz, que se llama *Promenade* y forma parte de una

película en la que participan varios directores, *À propos de Nice, la suite* (1995). Yo pasaba mucho tiempo con ellos, eran los intelectuales del cine latinoamericano en París.

Estando con Valeria en un café me dijo que iba a hacer una película. Ella tenía como protagonista en su cabeza a Anne Roussel, con quien yo ya había trabajado. Yo le dije que era fantástica, que me encantaba. Ella quería que yo fuese el personaje que finalmente interpretó Valérie Mairesse [Ginette]. Hablando, hablando, me dice: “pero, bueno, qué tonta soy. Pero si eres tú”. Yo le dije: “no, si ya has hablado con Anne Roussel, esto va a parecer un robo”. Cambió de opinión y yo me quedé pasmada. Es una historia que, como todas las historias de Raúl y Valeria, es bastante complicada. El mundo de Raúl era muy complejo y el de Valeria, que escribía los guiones con él, también. Chile es un país con una población muy particular porque, al tener los Andes y el Pacífico, ven la vida como si fueran isleños. Eso les convierte en gente compleja. Y por todo lo vivido, también. Era una película muy interesante, atemporal. Además, tenía a Franco Nero de compañero. Es muy difícil encontrar copias, me da mucha pena...

Me marcó porque no conseguía entender bien a ese personaje. Era una mujer tan alejada de lo que soy yo que a veces me era imposible comprenderla, aunque no siempre tienes por qué hacerlo. Quien sabe cómo lo quiere es el director o directora. Tú sigues las pautas y punto. Sabía lo que Valeria quería y se lo daba. Como todos los melodramas, era complejo. Dos hermanas enamoradas del mismo hombre. Era una historia de pasión, de consentimiento, de aceptación, de duelo y de frustración.

En España, habías empezado con la élite intelectual del cine y, años después, estabas otra vez haciendo tu trabajo con círculos intelectuales, políticos e ideológicos.

Sí, cuando yo no era intelectual... Uno se va convirtiendo poco a poco en una esponja. El rodaje en Chile fue muy interesante. Valparaíso es una ciudad misteriosa por sí misma y de noche se convierte en triplemente misteriosa. Rodábamos muchísimo de noche. Cuando uno graba en locales donde hay prostitutas y las oye hablar

de sus vidas, de sus sufrimientos, por qué han llegado hasta ahí... Era muy fuerte. En términos absolutos, yo estoy totalmente en contra de la prostitución. Pero es cierto que, cuando las conoces, puedes entender ciertas cosas. La vida puede ser extremadamente complicada para muchas mujeres.

Franco Nero también es un hombre muy particular. Tiene mucha clase. Es simpático, pero no demasiado cálido. Hay actores que prefieren estar un poco fuera del rodaje. Él trabajaba bien. Me invitó a cenar dos o tres veces. No debía ser yo demasiado antipática. Es verdad que Franco Nero es conocido en todo el mundo, al menos por ciertos cinéfilos, y a veces es quien despertaba más curiosidad. Con personajes que son muy complejos, como el de Amelia, uno está concentrado todo el día en la historia.

Es interesante ver cómo te relacionas con el resto del reparto de la película en la que trabajas. ¿Qué sinergias surgen?

Me relaciono hasta donde me dejan. Todo depende del *feeling* que tengas con los demás actores. Pero en *Amelia Lopes O'Neill*, con Valérie Mairesse y con Laura Benson me entendía muy bien. Valérie tenía que salir vestida de cabaretera del Lido. Hice que le trajeran medias de rejilla de España para que la piel se viera perfecta. Me inventé cosas para que apareciera lo más guapa posible.

Era la primera vez que grababas con una mujer como directora, ¿notaste alguna diferencia?

Más dulce (risas). Es distinta la forma de trabajar. No tiene nada que ver cuando es una mujer la que escribe un personaje femenino. En general, los hombres no comprenden realmente cómo funcionamos, no comprenden nuestra parte más profunda. Yo creo que nos tienen miedo. Hay millones de cosas que no entiendo de los hombres. Cuando una puede hablar con la directora, ella te entiende. Además, como mujer, ha escrito ese personaje y ha puesto mucho de sí misma. Sí, es otra cosa.

¿Y en la puesta en escena y en el rodaje has percibido algún cambio?

No, eso es técnica. Yo creo que es neutro. No creo que una mujer haga planos más dulces con la cámara o un trávelin más lento. Filman como les gusta. Cada película es distinta pero no porque esté dirigida por un hombre o una mujer.

A AMBOS LADOS DEL ATLÁNTICO

Regresas a España temporalmente para rodar El rey pasmado.

Imanol [Uribe] habla con mi agente, Alsira García-Maroto en ese momento. Pensaron en mí para Marfisa. Fui a Madrid, tuve una cita con él y, de ahí, al rodaje. Imanol es un gran cineasta. Es una gran película coral. Fue divertido hacerla, al haber tanta gente. Gabino [Diego] es increíble. Lo conocí en *El viaje a ninguna parte*, era la primera película que hacía, cuando era todo un crío. Me encantó ese rodaje. Y la película es muy divertida aunque, leyendo libros de historia, te das cuenta de que este rey no era tan pasmado como se le presenta.

Cuando volvías a Madrid para los rodajes, ¿sentías que era una vuelta a casa?

Sí, sí. Además, recuerdo que este rodaje coincidió con la guerra del Golfo, en 1990. El contexto histórico era duro. Me acuerdo perfectamente de levantarme por la mañana en casa de mis padres en Madrid y ver los bombardeos en la televisión. Era un momento de miedo general. Yo estaba en contra de la guerra, lógicamente.

¿Dónde se grabó El rey pasmado?

En varios lugares: cerca de Ávila, en El Escorial y, casi todo lo demás, en estudio.

Además de con Gabino Diego, coincidiste con otros actores con los que ya habías trabajado.

Sí, con Joaquim de Almeida, con Fernando Fernán Gómez. Pero muchos no nos vimos, no coincidíamos. Concentraban las sesiones por decorados, no por actores. Yo trabajé mucho con María Barranco.

¿Tenías la sensación de estar trabajando en continuidad?

No lo recuerdo. Supongo que, como siempre, dependía de los decorados. Eran muchos actores y actrices, mucha figuración, mucho traje, mucho maquillaje.

En tu filmografía hay un salto de 1991 a 1993. Coincide con La petenera, un proyecto que te marcó en tu carrera. ¿Cuándo te contactaron para esta obra?

Cuando presentamos *El rey pasmado*, yo ya estaba embarazada de Alba. Ella nació el 2 de diciembre de 1991. Ahí paré hasta Sevilla '92. Me llamaron porque, con motivo de la Expo, un productor quería hacer una obra de teatro, *La petenera*, en la que se bailaba y se cantaba. Leí la obra de Manuel de Lope. Era una joya, no se puede decir “no” a algo así. Es una obra de teatro muy completa. Yo estaba en el escenario durante casi dos horas. Me encantaba. Lo pasaba muy mal antes de salir a escena, pero no hay nada comparable con actuar delante de un público. Lo presentamos en un anfiteatro en el Festival de Danza de Itálica, en Sevilla. Fue increíble, maravilloso. Como soy muy tímida para ciertas cosas, hacía el saludo muy rápido y me iba corriendo para atrás con todo el mundo. Era un personaje que me iba maravillosamente bien. Fueron tres meses de ensayos, bajo la dirección de Emilio Hernández, y con la coreografía de Felipe Sánchez, quien había trabajado con mis padres y me conocía desde pequeña. El coprotagonista era el bailarín Antonio Alonso, quien había trabajado también con mis padres cuando era muy joven. El texto era muy bello, la obra muy hermosa, montada por Emilio, el marido de mi muy querida Magüi Mira. Este hombre tiene una sensibilidad increíble. Había una decena de bailarinas/actrices.

Cuando lo estabas preparando, tu hija Alba era muy pequeña.

Alba tenía nueve meses. La eterna culpabilidad... Me pasé todo el verano ensayando en Madrid. Nos dieron unas pequeñas vacaciones entre medias y me fui a Altea. Antoine estaba allí solo con todos

los niños. Todas las mujeres encima de él, tirándole los tejos y preguntándole si estaba viudo (risas). El pobre pasó un verano espantoso. Él estaba en casa de mis padres, pero ellos estaban de gira y la casa en obras. Luego vino conmigo a Sevilla y se emocionó mucho viendo la obra.

¿Qué supuso para ti ese trabajo?

El espectáculo se concibió para Sevilla '92. Muchísima gente debió de montar cosas para llevarse un pastón. Se estrenó en Sevilla, Santander y Valencia. Para mí fue una frustración terrible no poder presentarla en Madrid. Con una obra de este calibre, se podría haber reservado un hueco para el Festival de Otoño de Madrid y amortizar así la parte artística. Me cabré mucho. Si esa obra hubiese ido a Madrid, todo el mundo, tanto de teatro como de cine, habría cambiado su punto de vista sobre mí, habrían tenido otra perspectiva sobre quién era yo realmente. Ahí podía demostrar que yo sí era una actriz, una actriz completa. Las críticas eran maravillosas. Esa es mi única espinita, bueno, espinaza, que tengo. La pena es que todavía no se hacían muchas captaciones de teatro y no ha quedado grabado en una cinta.

Después de La petenera, vuelves a Francia y haces Les noces de Lolita (France 3, 1993).

Les noces de Lolita es una película para televisión, muy bonita. Philippe Setbon me llamó porque era un fan absoluto de *The Hit* y era su sueño tener a Laura del Sol. Más que realizador, siempre ha sido un gran guionista. Se rodó en Marsella, estuvimos ahí un mes y medio. Había muy buen ambiente. Era una historia de otro mundo, en que el personaje encuentra el amor. Son películas en las que uno contribuye a la fantasía de un guionista y de un realizador. Es una película muy coral.

Da la impresión de que es la primera vez que te apropias del francés.

En 1993 ya hablaba bien francés, era mi segunda lengua.

Es también tu primera participación en la industria televisiva francesa.

Sí, efectivamente.

Le sigue otra película francesa. ¿Qué nos puedes decir de En tránsito (Tombés du ciel, Philippe Lioret, 1993)?

Philippe Lioret, el director, me contactó. Él tenía en mente a Victoria Abril para el papel y no recuerdo por qué no podía ser. Entonces, pensó en mí. Nunca hice un *casting*, porque ya había visto lo que yo había hecho antes. Entré en esta aventura fantástica con [Jean] Rochefort, Ticky Holgado, Sotigui Kouyaté, Marisa Paredes. Marisa es la mujer de Rochefort, pero su personaje está aparte, nosotros estamos en grupo. Philippe Lioret es un director muy duro en los rodajes, hasta que consigue exactamente lo que él quiere. Yo lloré varias veces.

Eso no lo has contado nunca de ningún director hasta ahora.

Ya. Cosas que pasan... Él era técnico de sonido y este era su primer largometraje. Después ha hecho películas que han sido muy conocidas, como *Welcome* (2009) o *Toutes nos envies* (2011). Siempre habla de temas de sociedad que le preocupan. Hace un cine del estilo de Ken Loach. En *Tombés du ciel*, además, la historia era en un lugar confinado, un aeropuerto, con esos personajes. Era muy emotivo. Además, conocimos al famoso iraní que vivía en el aeropuerto.

Por otro lado, grababas en París, que te resultaba más fácil por estar cerca de casa.

Sí.

¿Grabasteis en el aeropuerto?

Sí, todo. Y una parte en estudio.

¿Rodabais de día o de noche?

De día y de noche, porque los personajes se encontraban en la parte internacional, de la que no podían salir. Rochefort hacía de un

hombre que se había quedado sin pasaporte y tenía que aguardar en lo que se llama la “zona de espera reservada”. La historia en la que se basa la película es la realidad de un iraní que ha estado durante años viviendo en la zona internacional del aeropuerto Charles de Gaulle. Le dieron su pasaporte al cabo de unos años, le dejaban salir, pero él no quería. La gente del aeropuerto se había convertido en su familia. Iba siempre con su carrito, con toda su vida ahí dentro. El personaje de Rochefort terminaba allí por accidente. Al buscar un sitio para dormir se encuentra con este lugar, donde viven desde hace mucho tiempo personas llegadas a Francia sin papeles. Hay una secuencia muy bella, casi al final. Varios de los personajes sueñan con ir a París. Él les había explicado todo el mapa de la ciudad con los objetos que encontraba en la cocina. De repente, el 31 de diciembre, dice: “vamos a intentarlo”. Se escapan y dan toda la vuelta por París, suben a un *bateau mouche*, ven la Torre Eiffel con las luces. Y vuelven al aeropuerto. A mí me emocionaba mucho. En el 2004 Tom Hanks rodó *La terminal*, con Steven Spielberg...

¿Qué tal fue trabajar con Jean Rochefort?

Una delicia porque era un hombre con muchísima clase, un gran actor, formidable con sus compañeros. Él había estado en España con la película de Don Quijote, también funcionó muy bien *El marido de la peluquera* (*Le mari de la coiffeuse*, Patrice Leconte, 1990). Era un hombre con mucha cultura. Nosotros le hemos traído a Espagnolas en París con *El artista y la modelo* (2012), de Fernando Trueba. Le apasionaban los caballos y supongo que tenía muchos contactos con España por ello. Era un gran señor, muy profesional, muy atento.

Viendo la portada del DVD, no se entiende por qué no apareces tú...

Pues me cogí un gran cabreo con eso... Porque yo estoy en toda la película. Soy yo la verdadera protagonista femenina. En otros carteles sí que estoy, hay dos puertas donde aparecemos todos y no aparece Marisa [Paredes]. Pero depende de los distribuidores. El día del

estreno hicieron un cartel en el que yo no estaba y me puse de mala leche y me fui. Monté una... Cuando la película fue a San Sebastián, José María [Riba], quien sería mi jefe en *Espagnolitas* en París, dijo: “¿pero tú no vienes a San Sebastián con esta película?” Y me llevaron los del festival, no los de la película. Quizás cometí un error, pero yo creo que no me porté tan mal en el rodaje. Yo también en esa época era como era. Fui a San Sebastián y fue un exitazo impresionante, ganó la Concha de Plata a Mejor Director. Estuve a punto de llevármela yo también. Eso me decían desde dentro del festival. La película marcó mucho a la gente. Simplemente con eso, y con que la película se estrenara en España, me bastó. En ese festival coincidí con Jaime Chávarri y me dijo que tenía una comedia, *Gran Slalom* (1996).

Vamos a hablar ahora de la película Santera (Solveig Hoogesteijn, 1994), de Venezuela, Cuba y España.

Mi personaje es una médica que trabaja para Amnistía Internacional haciendo investigaciones sobre las condiciones de vida en las cárceles de mujeres de Venezuela. Quiere sacar de prisión a una mujer negra venezolana que supuestamente ha matado a su marido. La mujer es además santera. Mi personaje tiene que ir a buscar pruebas y en ese proceso descubre un mundo increíble en todas las zonas donde se hace santería. De hecho, una noche entramos todos en trance, fuera del rodaje. Con las bebidas que ellos toman, cuando empieza la música, entras en trance seguro. Venezuela es un país que siempre me ha fascinado, por los paisajes y la gente. Todavía no había llegado Hugo Chávez. Siempre me ha chiflado la falta de complejos de las caribeñas y brasileñas. Aquí todas estamos completamente acomplexadas. *Santera* se vio en el Festival de Cine de Mujeres de Créteil, unos dos o tres años más tarde. En Venezuela, funcionó bien porque era un tema propio.

¿Qué recuerdas de aquel rodaje?

La mitad del equipo de esta película era el de *Fresa y Chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea, Juan Carlos Tabío, 1993). A los cubanos no

les pagaban en dólares, sino en moneda cubana. Ellos no comían, se guardaban el dinero de las dietas diarias para otros usos. Cuando terminó el rodaje, habían comprado lavadoras, frigoríficos, bicicletas,... para llevárselo a sus familias en Cuba. Uno de los últimos días invité a todo el equipo a cenar. Yo les decía que cenaran lo que quisieran, que invitaba yo. Y me decían que ellos estaban pensando en su casa, en sus hijos, donde no tenían nada de eso, y que se sentían muy culpables.

¿Qué nos puedes contar de Três Irmãos (Teresa Villaverde, 1994)?

La película fue a Venecia y allí Maria de Medeiros ganó un premio. Yo tenía un personaje secundario. Era la segunda película de Teresa Villaverde. Era divertido irse a Portugal. Rodamos en Lisboa. Creo que luego me doblaron. Era una coproducción de Portugal, Francia y Alemania. A Maria de Medeiros ya la conocía. El padre de sus hijas, Agustí, fue uno de los que inició con nosotros Españolas en París. A Maria siempre la hemos considerado casi como una Española en París más. Ha venido muchas veces y nos ha echado una mano.

Luego te vas a rodar a Estados Unidos, ¿cómo fue el rodaje de The Crew (Carl Colpaert, 1994)?

Lo pasé fatal con los tiburones... Una pandilla de amigos va en un barco y ve a lo lejos otra embarcación en llamas, en la que van dos cubanos que quieren escapar de Cuba y que se tiran al agua para no quemarse. Van a recogerlos y ahí empieza la historia. Hay una zona donde hay muchísima corriente entre Bahamas y Miami. Nos mandaban “al agua patos”, tal cual. Con gente debajo del agua, con escobas, para ahuyentar a los tiburones. Cuando estás en esas profundidades, notas el peso del agua, no puedes avanzar por la corriente. La cámara estaba a no sé cuántos kilómetros y, si hubiese pasado algo e intentaran ir rápidamente, no les hubiese dado tiempo a llegar. Llegó un momento en que no pude más y me tuvieron que subir al barco. Me moría de miedo, pensaba que me ahogaba.

¿Por qué era necesario rodar en esos exteriores tan peligrosos?

Las playas de Bahamas... Debía de ser muchísimo menos caro y era paradisíaco. Al final no me pagaron todo el dinero. Yo tenía que coger el avión para volver a España y antes tenía que pasar por fuerza por la productora, que estaba en Miami, para pedir lo que me debían. Si te ibas a España, ya no te lo daban. De hecho, dejaron mucho sin pagar.

Poco antes del rodaje, había pasado un huracán que había destrozado las Bahamas. El hotel estaba abandonado, con las palmeras caídas. No había nadie más que nosotros. Teníamos el comedor para el desayuno, la comida y la cena. Cuando sobraba carne, se la tiraban a los tiburones en la playa. Y nosotros también nos bañábamos en la playa. Casi al final del rodaje, no se podían utilizar los retretes ni los baños del hotel porque no había agua. Por la mañana, todo el equipo iba con cubos a coger agua de la piscina. Dejamos la piscina casi vacía, no había nada que funcionase. Eso sí, fue formidable conocer Bimini (norte y sur), refugio de Hemingway.

¿Qué tal fue la experiencia con Viggo Mortensen?

Un tío súper simpático, muy culto. Además, como era perfectamente bilingüe y tenía más carácter latinoamericano que estadounidense, era muy cálido, estupendo.

¿Recuerdas si el guion era original?

Sí, del director, Carl Colpaert. Todos los actores de esa película son conocidos en Estados Unidos: Donal Logue, Jeremy Sisto. Las actrices lo eran menos. Viggo no era muy conocido en ese momento, empezó a hacer las películas famosas después. Con *The Crew* no hubo ningún estreno. No es una buena película.

Tu siguiente trabajo es Tatiana, la muñeca rusa (Santiago San Miguel, 1995).

Ahí también hacía un papel secundario. La protagonista era Ornella Muti. Dije que sí porque el director, Santiago San Miguel, me

lo pidió muy *tendrement*, como dicen aquí. También estaban Karra Elejalde y Héctor Alterio. Hay gente que de repente dice “hay que hacer esta película” porque está, en este caso, Ornella Muti, y van todos detrás.

Parece que hay una serie de películas que están hechas para cumplir con el sueño del director. En ese tipo de películas, ¿se paga el mismo sueldo que en las demás?

Sí, si las hacía era porque cobraba bien. A lo mejor si en un año había poca cosa y aparecía una peli de estas... Luego, ves que están Ornella Muti, Karra Elejalde, Héctor Alterio y te das cuenta de que merece la pena. Lo que pasa es que luego son películas que no van a ningún lado. Siempre he sido consciente de ello.

Dijiste que Jaime Chávarri te propuso rodar Gran Slalom (Jaime Chávarri, 1995) cuando os visteis en San Sebastián.

Sí, era una comedia con Juanjo Puigcorbé. Un buen encuentro fue el de Pilar Bardem, muy simpática, muy interesante, y José María Pou. Los dos fantásticos. Creo que era un antiguo guion de Azcona, era de otra época. Me parece que pasó sin pena ni gloria. El rodaje fue en Baqueira. Fue divertido de hacer, con la discoteca en la parte baja del hotel (risas).

En este momento, surgió otro proyecto internacional, Laura (Bruno D. Kiser, 1997).

Sí, la rodamos en Austria, en un pueblo perdido. Era ciencia-ficción. Llegó porque Antoine conocía al director y el director me quería a mí. Era una historia complicada, muy surrealista. Cuando tienes que rodar mucho con fondos verdes, le quita un poco de gracia al trabajo. Yo creo que nadie entendía nada.

¿El hecho de que se llame Laura tiene que ver algo contigo?

No, el director ya había puesto el nombre de la película.

¿En qué idioma la rodaste?

Creo recordar que lo hacía en francés. Aquí no entré con el alemán, porque era imposible. Ni idea. Además, la peli era suiza también. La mayoría de actores grababan en suizo alemán. El director me había presentado el guion en francés. Luego ellos doblaban. Yo no entiendo nada de alemán y, en el rodaje, no todo el mundo hacía el esfuerzo de hablar en inglés. Entonces, te quedabas en *petit comité*. Además, no conocía a nadie de antes.

A continuación, regresaste una vez más a Italia con Il figlio di Bakunin (Gianfranco Cabiddu, 1997).

Sí, fui al rodaje dos o tres veces, pero era una historia muy sarda, muy de hombres. Para los sardos era importante. El director, Gianfranco Cabiddu, llevaba muy arraigados sus recuerdos de infancia y los problemas intrínsecos a esa población. El personaje era muy parecido al de *Disamistade*, también sarda. Cerdeña me encantó. En las zonas en las que rodábamos había tal austeridad... Pero no tiene nada que ver con Sicilia o con Córcega. Es otro mundo. Yo veía solo *pecore* por todas partes, veía ovejas hasta en la sopa. No es una película que me haya marcado particularmente.

Con La petenera habías vuelto a los escenarios, como en los tiempos del ballet de tus padres. En medio de todos esos rodajes, surgió la oportunidad de hacer de nuevo una obra de teatro, Las mil y una noches. ¿Cómo viviste esa experiencia?

La obra de *Las mil y una noches*, que hice en 1997, me quitó completamente las ganas de volver a hacer teatro. Estudié el texto en italiano, pero solo tuvimos tres semanas de ensayos. Fueron además muy complicados, porque también había danza. Ahí empecé a tener extrasístoles, que es una arritmia cardíaca. Me generaba un miedo espantoso. Maurizio Scaparro es un escenógrafo maravilloso, pero yo no me sentía dirigida. Massimo Ranieri hacía lo que quería. Éra-

mos dos narradores, él y yo. Tres semanas para una obra de teatro tan complicada era muy poco.

El día del estreno, el final de la obra no estaba escrito. Yo no tenía y era yo quien cerraba. Maurizio vino por la mañana al hotel y me dio el texto, dos páginas. El estreno se hizo en Palermo, en unas ruinas maravillosas, con un pórtico enorme. Yo era Sherezade. Recuerdo que, por la noche, cuando se abrían las puertas y aparecía yo, mi corazón parecía un tambor. Al terminar, se me había olvidado todo el texto del final, que el director me había dado por la mañana, dos páginas... Y acabé diciendo “blablabla” y me fui. Todo el mundo se quedó alucinando, claro. Estuvimos dos días en Palermo y llegamos a Francia, donde teníamos que representar la obra en la isla de Frioul, enfrente de Marsella. Antoine vino conmigo. Yo le pregunté al director por la mañana: “¿en qué lengua lo hacemos?” “Pues, en francés mejor”. Antoine y yo, en la comida, estuvimos traduciendo el texto al francés. Todo era traducción de cabeza. Y no salió tan mal... Tuve buenas críticas, pero ¡qué mal lo pasé! Había un actor que hoy es conocido en España también como director y escenógrafo, mi amigo Gregor Acuña-Pohl. Era una producción muy europea, había españoles, franceses, italianos. Después volvimos a presentarlo en Italia más tarde, pero lo dejé.

En Francia, seguías rodando largometrajes. ¿Qué recuerdas de Furia (Alexandre Aja, 1999)?

Era una película muy futurista, yo salía muy poquito. Era el primer papel de Marion Cotillard. Era muy jovencita, ya se le veía ese algo particular. Coincidí con ella en el rodaje, muy simpática. El realizador, Alexandre Aja, era muy joven, es el hijo de Alexandre Arcady, un director y productor muy conocido en Francia. Yo no he visto la película. Me pasa muchas veces que no las puedo ver, porque no siempre puedo estar en el pase que se hace para el equipo.

Ese mismo año también estrenas Tôt ou tard (Anne-Marie Etienne, 1999).

Me gustó mucho hacer esa comedia. No hago el personaje principal, los personajes principales estaban encarnados por Philippe Torreton y Amira Casar. La historia cuestiona si existe el azar, las coincidencias en los encuentros amorosos, en la vida. Una historia de amor en la que yo era la mejor amiga de Amira. Éramos dos chicas que cantaban, un dúo, iban a cantar a salas pequeñas, cabarets, hasta que terminan por ser muy conocidas. Philippe Torreton era un violoncelista. Me lo pasé muy bien haciendo comedia. Me dieron algún premio del público. Se me da muy bien la comedia, la verdad.

¿Dabas vida a una mujer francesa?

Creo que sí, el acento no importaba. Como era la amiga, daba igual de dónde viniese.

Es de otra directora mujer, Anne-Marie Etienne.

Sí, ella es belga. En ese momento era la esposa de Philippe Torreton. Con ella me entendí muy bien.

LA PEQUEÑA PANTALLA GANA TERRENO

Después de Tôt ou tard, no vuelves a estrenar un largometraje en tres años, hasta que recibes la propuesta para una película italiana, Sotto gli occhi di tutti (Nello Correale, 2003).

Sí, la rodamos en 2001, aunque salió en 2003. Esa película era una aventura, porque el tema es muy escabroso. En una familia de cuatro hermanos se muere el padre y este no quiere ser enterrado en un nicho, sino bajo tierra. Pero en Italia es muy difícil encontrar ese tipo de tumbas. Se ambienta en la zona de Bari. La hermana mayor soy yo y lo que quiere es enterrar a su padre, y respetar su voluntad. Se pasa toda la película en las funerarias y en los cementerios del lugar. Uno de mis mejores amigos murió en ese momento, durante el rodaje... Fue muy duro. La historia es dramática, pero las situaciones son cómicas. De repente, tenías secuencias en Bari con el féretro. Por ejemplo, íbamos en el furgón con un ataúd vacío pero la gente en la calle pensaba que era real. Las mujeres se santiguaban, a nuestro paso, y los hombres se tocaban sus partes. A la sexta vez que dábamos la vuelta a la manzana, nos gritaban: “*va 'a fanculo!*” Estuve allí dos meses y acabé de cementerios... Había actores muy conocidos en Italia: Alfredo Pea, Loredana Cannata, Paolo Sassanelli. Nello Correale había sido ayudante de dirección de otros grandes directores italianos. Era su primera película, para variar...

En aquella época comenzaste a tener más trabajos en televisión.

Empecé la serie *Le Camarguais* (France 3, 2002-2005) en 2001, y duró hasta 2005. Era una serie muy bien rodada. A France 3, la cadena que lo emitía, le parecía demasiado rural, porque todo ocurre en el sur de Francia, en la Camarga, en una dehesa. Es una de mis series preferidas y para mucha gente también, porque no hay tiros. Pasan cosas en el pueblo, hay toros, monto a caballo, los paisajes

son preciosos,... Cada vez que iba me parecía que estaba en España. Mi personaje era muy rico. Era la mujer del alcalde, iba muy de gitana. Se rodaba como un largo.

¿Cuántas veces ibas?

Cuatro veces al año, cuatro episodios. En Francia, un capítulo de 55 minutos implica 22 días de rodaje, más o menos. Con respecto al cine cambia en que todo tiene que ir más rápido. Es más agobiante. El tipo de rodaje es el mismo, pero se tiene que grabar más para hacer más minutos por día de filmación para el montaje. Llegábamos en tren a Nimes y luego íbamos a las localizaciones en coche. Rodábamos en un *mas*, lo que sería una masía, una finca. Los dueños eran propietarios ecuestres y la hija era muy conocida como rejoneadora torera. Se suponía que allí estaba nuestra casa. Rodábamos en cualquier época del año. De todas formas, en esa zona siempre hay una luz increíble. Los fines de semana podíamos subir a París.

¿Cómo te propusieron este proyecto?

Fue el realizador que dirigió los primeros capítulos de la serie, Patrick Volson. Nos conocimos en un lugar perdido de Venezuela, donde yo estaba rodando *Santera*. Él iba a localizar para un rodaje. Yo estaba en un chiringuito en un descanso y se acercó: “Anda, ¡Laura del Sol!”. Empezamos a hablar, pero eso se quedó ahí. Volví a Francia. Cuando salí de la cura de desintoxicación en 2000, a la semana de llegar a París, me llamó la productora de esta serie. “Me ha hablado Patrick Volson de ti y nos encantaría que fueses tú el personaje”. Fue genial, nada más salir. Fue todo muy rápido, empezamos el rodaje al mes.

Previamente, habías participado en televisión en la serie Le Boiteux (France 3, 1999-2002).

Sí, yo era el personaje femenino de una serie sobre un comisario cojo. La realizadora era Paule Zajdermann. Estaba muy bien escrita, era un personaje muy agradable de hacer. Eso lo rodé antes de la cura de desintoxicación.

También hiciste la serie Sami (M6, 2002) en la televisión francesa.

Sami es una serie de la que hicieron muy pocos episodios. Es con Serge Moati, aquí es muy conocido. Es periodista y gran realizador de documentales sobre temas políticos. Él quiso que fuera yo. Sami es un chico joven que se encarga de organizar la entrada de los alumnos en los institutos. El personaje principal era Faudel, un cantante de música magrebí muy conocido en aquella época. Serge Moati hacía de director del instituto y yo era su ayudante.

¿En qué otras series has trabajado?

En *L'hôpital* (TF1, 2007), aunque tuvo poco éxito. Fue una serie que producía Antoine [Perset] para TF1. En Francia se pasó de hacer series originales a adaptaciones de series americanas. *L'hôpital* fue súper criticada, pero estaba muy bien hecha. Era un poco como *Anatomía de Grey* (*Grey's Anatomy*, ABC, 2005 -). Yo hacía de médica. En otras series, solo trabajaba en un capítulo, como *guest star*. Por ejemplo, en *Alex Santana, négociateur* (TF1, 2002-2007) también producida por Antoine, u *Origines* (France 3, 2014-2016).

También hiciste para televisión Les vacances de Clémence (France 2, 2008), sobre la toma de conciencia de una mujer.

Sí, es un telefilme muy bien hecho. El director, Michel Andrieu, quería que hiciese yo el papel de la madre de la protagonista. Ya empezaba a tener más edad y me convertía en “madre de”. Está ambientada en el periodo previo a mayo del 1968. Se rodó en Saint-Nazaire, en Bretaña.

Sotto gli occhi di tutti se trata de tu última película en ese momento.

Sí, debe de ser el último largo.

A partir de ahí, ¿dejan de surgir nuevos proyectos?

Hay muchos a los que digo que no, porque no me gustan. Luego, me hago vaga, o no lo hago por no ir en avión. Hago televisión porque me viene bien para ganarme la vida y no irme dos meses por

ahí, en definitiva, no estar lejos de casa. Tenía hijos adolescentes y necesitaba que me perdonaran muchas cosas relacionadas con el alcohol. Es difícil para los niños, para los que tienen conciencia de eso. Alba era muy pequeña, pero los otros no. Yo llevaba a los niños al colegio, les hacía la comida, pero no estaba como tenía que estar. Luego, cuando dejé el alcohol, me tenía que entregar a fondo para que volvieran a confiar en mí. Se tarda por lo menos dos años hasta que la gente se da realmente cuenta de que has cambiado. Quería estar con ellos y darles absolutamente todo lo mejor que hay en mí, lo que fuera posible. Yo tenía otras cosas en la cabeza, no me preocupaba mi profesión. Lo más importante era mi vida y la de mi familia.

ESPAÑOLAS EN PARÍS Y EL COMPROMISO CON EL CINE ESPAÑOL

Tu vida toma otros derroteros. Además de un proyecto capital en esta nueva etapa, como ha sido Españolas en París, empiezas a implicarte con colectivos de inmigrantes en París.

En 2005, la madre de una amiga de mi hija Alba, a quien conozco de toda la vida, creó una asociación en una de las zonas con más dificultades de París, donde conviven diferentes comunidades, ya sean procedentes del África subsahariana, del Magreb, de Sri Lanka o de China. Era para ayudar a los niños de primaria a hacer los deberes. Fui un día y me encantó. No estaba lejos de mi casa. Y así empecé, todos los días de 16:30 a 18:00, cuando no estaba trabajando. Aprendí mucho: a tener más paciencia, a ser más tolerante, a explicar las clases como nunca se las había explicado a mis hijos. Me dije: “¡qué pena que mis hijos no hayan podido tener esto cuando eran pequeños!”. Los críos aprendían bien francés, pero los mayores, que no hacía mucho tiempo que habían llegado, no entendían nada del idioma. Y los padres, lógicamente, no podían ayudarlos. Los pequeños eran los que les traducían. Me pareció fantástico poder hacerlo. Estuve hasta 2011. También lo rodaba en vídeo con mi cámara.

¿Nos puedes contar qué tipo de actividades se organizaban?

Aparte de los deberes diarios, nuestros críos, unos quince, participaron en el proyecto Demos, como la orquesta sinfónica que se hizo en Venezuela con los niños más pobres. Aquí se hizo en toda la región Île-de-France. Al final se montaron cuatro orquestas, eran 400 niños que venían de las partes con más problemas sociales y económicos de París y de su extrarradio. Fue muy emocionante ver cómo reaccionaban cuando les daban los violines o los violonchelos, ellos no habían visto nunca instrumentos de música. Uno de los

niños a quien le dimos uno de los violines venía de Mali. Los padres no le dejaban participar porque en su etnia estaba prohibido tocar un instrumento de música. Conseguimos convencer al padre. Fue impresionante verlos actuar, al cabo de un año de trabajo, en la Sala Pleyel, que entonces era lo que hoy es la Filarmónica de París.

Yo también daba clases de francés, dos veces a la semana, a las madres tamilyes, de Sri Lanka. Las llevaba a ver películas programadas por otras asociaciones, como por ejemplo, *La bella y la bestia* (1946) de Jean Cocteau. Luego, yo les preparaba unas fichas con preguntas sobre la película a las que ellas podían contestar con un mínimo de francés. Compartían conmigo historias que contaban en sus países y que tenían que ver con *La bella y la bestia* o con otras películas que habíamos visto. Los mitos y las historias se parecen bastante en todos los países. Era muy rico. Con ellas estuve dos años, me dieron mucho, aprendí mucho. Entre 2010 y 2013 también me afilié a otra asociación para dar cursos de francés a inmigrantes sin papeles. Afganos, paquistaníes, sirios,...

Centrémonos ahora en lo que ha sido una de tus principales actividades en estos últimos años. ¿Espagnolas en París empezó en esta época?

Sí, Espagnolas en París empezó en 2008, oficialmente, pero desde 2006 nos reuníamos todos los españoles que teníamos relación con el cine español, unas cien personas o más. Quedábamos simplemente para vernos y tomar algo. Estaban mi muy querido José María Riba, su mujer Eva Roelens, y Javier Martín, de la Quincena de Realizadores de Cannes, del Cinéma du Réel y del Forum des Images. Él es quien elige las películas de habla hispana del Festival de Berlín, y ahora ha integrado el comité de selección en el Festival de San Sebastián. Luego se sumaron Maria de Medeiros y su compañero, Agustí Camps i Salat, Alain Coiffier, Juan Luis Buñuel, etc.

José, Eva y Javier ya tenían el germen. En París, hacía mucho tiempo que no había un festival de cine español, la idea era hacer algo distinto. No querían hacer un festival como en Nantes o en Tou-

louse, querían inventar otro concepto. Se trataba de presentar un cine especial, independiente y de autor, con el objetivo de que esas películas encontraran distribución en Francia. Ese germen dio flor. A mí me invitaban a su casa. Cuando estábamos en *petit comité*, éramos unos ocho o nueve, yo decía: “pero, ¿por qué yo?” Lo mismo que esta historia del Cuaderno Tecmerin. No entiendo. José me quería mucho. “¿No quieres ser la presidenta? Sí, tú eres la presidenta y punto”. Empezó así, y se ha quedado hasta el final. Los años pasaban y yo siempre decía: “pero elegid a otro o a otra”. Soy democrática. Nadie ha querido cambiar de presidenta.

¿A quién se le ocurre el nombre de Espagnolas en París?

Creo que a José María. Es un homenaje a Roberto Bodegas. Trajimos a Ana Belén y a Tina Sainz. A Bodegas, dos veces.

¿Nos puedes contar cuáles eran las acciones de Espagnolas en París?

Una vez al mes presentábamos una película, en el cine Majestic Passy, a cuya proyección seguía una especie de cóctel, muy a la española, con chorizo, jamón, vino,... Allí los actores charlaban con el público. El único que no pudo quedarse al cóctel fue Javier Bardem cuando vino con *Hijos de las nubes, la última colonia* (Álvaro Longoria, 2012) sobre el pueblo saharauí. Fue imposible. Había mucha gente. Había gente en la sala y en el exterior que se manifestaba en contra del documental. Había un marroquí con un cuchillo, en un momento dado. Nosotros no teníamos guardaespaldas oficiales, fue muy complicado.

Esta sala de cine está en la zona donde trabajaban las porteras y las niñeras españolas en los años 70. Es una de las zonas más *chic* de París, está al lado de la Torre Eiffel y de Trocadero. La responsable de esta cadena de cines, Sophie Dulac, tiene cinco salas, son *Les écrans de Paris*, es independiente. Para la primera proyección trajimos a Guillermo del Toro, Belén Rueda y Juan Antonio Bayona con *El orfanato* (2007). Hemos traído a todo el cine español: actores,

actrices, directores, productores,... Se han hecho muchos homenajes, también a franceses que tuvieran que ver con el cine español, como Catherine Deneuve o Jean Rochefort.

Teníamos, además, una *mostra* en el mes de junio, con películas muy particulares: *Different!* La última edición, en 2019, fue la número doce. Al principio, la programaban José María Riba y Javier Martín. Luego Javier se fue y terminó haciéndolo solo José. Es un cine que no llega a Francia.

Durante tres o cuatro años, organizábamos también *Different Junior*, en el mes de marzo, para *lycée* y *collège* [centros de Educación Secundaria]. Duraba tres días, nada más. Había ganas y fuerza para hacerlo. A los profesores les era difícil venir. Costaba mucho, porque desde los extrarradios de París tardaban tiempo en llegar. Luego, con Vigipirate, el dispositivo antiterrorista, no dejaban venir a los chicos en autobús y se complicó aún más la cosa. Gracias a la cadena de supermercados Monoprix conseguimos que, cuando saliesen del cine, recibiesen un sándwich y una fruta. Como se suponía que era durante la hora del profesor de español, tenían que salir pitando para no faltar a las otras clases.

Además, también teníais un foro de coproducción, Small is biútiful. ¿Cómo funcionaba?

Se pedían proyectos de guion que buscasen coproducción y se elegían seis o siete. Organizábamos una comida de trabajo, donde los guionistas y realizadores españoles presentaban sus proyectos a los productores, de Île-de-France, que es toda la zona de París y la gran corona, como dicen ellos. El objetivo era dar a conocer a los profesionales franceses proyectos de cineastas españoles que respondieran al concepto de cine de autor de alto nivel. Ha habido bastantes que han podido encontrar coproducción gracias a nosotros, y que han llegado hasta Cannes, como *Caníbal* (Manuel Martín Cuenca, 2013) o *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014). Lo que era increíble es que cada vez se sumaban más productores de Île-de-France, a veces había treinta o cuarenta.

Desde tu experiencia, ¿cómo ven los productores franceses el cine español?

Está claro que les interesa el cine español por su originalidad y su calidad. Nosotros les damos la oportunidad de ver el cine que no llega a Francia, algunas películas ni tan siquiera han sido estrenadas en España. Con el Instituto de Comercio Exterior de España (ICEX) y Cine+, organizábamos también una comida para los distribuidores, “Rendez-vous à l’Opéra”. Así los poníamos en contacto con los vendedores de las películas que presentábamos en Díférent! Cine+ daba un premio, que consistía en emitir la película elegida en su canal.

¿En qué medida el proyecto de Espagnolas en París se planteó para crear conexiones dentro de la industria, lo que los anglosajones llaman networking?

Por eso se hacía *Small is Biútiful*; iba dirigido a productores y coproductores. Espero que se pueda seguir haciendo. El objetivo de Espagnolas en París era buscar distribución. Organizábamos las proyecciones para que los distribuidores que viniesen vieran las películas con público y pudiesen descubrir su reacción. Esa era la idea. Según han ido pasando los años, eran los distribuidores directamente los que nos llamaban para presentar sus preestrenos, por la gran cantidad de público que reuníamos.

Hay muy poco cine español en Francia. Una gran mayoría de los directores son desconocidos. Nosotros siempre hemos considerado que hay un cine independiente español muy bueno, tenemos actores, directores, y autores formidables, que no se conocen fuera. En Francia, se enamoran de repente de un director español: primero, fue Buñuel; después, Carlos Saura; y ahora, Almodóvar. Rosales le interesa a un público más intelectual, Amenábar también es conocido. Hay pocos de los que se haya enamorado el Festival de Cannes, porque suele elegir siempre a los mismos. También hemos incorporado películas latinoamericanas. Llamábamos a esas sesiones Latignolas en París.

Dentro de la asociación, ¿cómo os organizabais?

Yo era la cara visible, pero el trabajo de fondo lo hacían José María y Eva Roelens, su mujer. Ellos lo han hecho siempre. Conocen perfectamente los entresijos de lo que es un festival. Yo he aprendido muchísimo con ellos. Es otra forma de ver el cine. José María Riba era un hombre a quien apreciaban muchísimo los directores, las directoras, y los productores y productoras. Confiaban mucho en lo que él opinaba. Tenía un ojo “clínico”. Era periodista, crítico –aunque nunca le ha gustado esta palabra–, delegado y asesor de festivales como San Sebastián o Cannes, en la Semana de la Crítica y la Quincena de Realizadores, y gran promotor del cine iberoamericano. Su agenda de contactos era interminable. Era muy conocido en el mundo del cine. Era un sabio. A la gente le gustaban mucho las presentaciones de José María Riba porque eran muy particulares, él tenía mucho humor.

Éramos un equipo de cinco o seis personas y otras que se unían durante *Different!* En *Espagnolas* en París no hemos podido renovar el equipo nunca. Las personas que hemos participado en esta aventura éramos todas voluntarias. Con razón llegaba un momento en que algunas decían: “bueno, esto está muy bien, pero yo necesito trabajar”. Para organizar este tipo de festivales el dinero es fundamental. Hemos luchado mucho –muchas citas, cientos de e-mails, horas de reuniones– para conseguir unos pocos euros. Hemos batallado mucho para que los que daban las subvenciones entendieran la importancia de lo que hacíamos.

¿Tú participabas en los procesos de selección de las películas?

José María Riba siempre ha hecho la programación. Yo, una vez, vi una peli que me chifló, *La caja* (J. C. Falcón, 2007). Era de un director canario, con Ángela Molina. Era una locura total. Cuando yo fui jurado en el Festival de Toulouse, le dimos el primer premio. Era el mismo año de *La soledad* (Jaime Rosales, 2007). Yo siempre he intentado convencer a José para que trajera alguna película que a mí me gustaba, pero nunca tuve éxito (risas). A José María Riba le llegaba todo y visionaba todo. Él

tenía una idea muy clara de lo que quería para Espagnolas en París. El público siempre salía contento.

Da la sensación de que no hay relevo a José María Riba.

No, no hay relevo. Hacen falta seis personas para encarnar un solo José... Él, al principio, no quería organizar un festival. Ya había trabajado en Cannes, en la Quincena de Realizadores y en la Semana de la Crítica, y por supuesto en el Festival de San Sebastián. José quería algo nuevo: proyecciones a lo largo de todo el año y una semana muy particular, sin premios –aparte del de Sorbonne Université–. Este formato hace que sea mucho más complicado conseguir mecenas o gente que lo apoye. Los asiduos sí lo entendían, pero no todo el mundo.

Han sido doce años, es cansado. Siempre volver a empezar, cada vez que cambiaba el embajador o el director del Instituto Cervantes, o el director de un banco... Era agotador. Estábamos intentando hacer algo por el cine español en París, que es la capital del cine en Europa, porque aquí tienes la posibilidad de ver todo tipo de películas, pero a la gente, la cultura, en nuestro país, ya se sabe.

¿Qué apoyo habéis tenido de las instituciones españolas en Francia?

Todo eso depende de cada época, de cada gobierno, de quién quién estuviera en el ICAA. La embajada nos apoyaba lo que podía. El Instituto Cervantes con Enrique Camacho fue genial, con Juan Manuel Bonet, cero. El problema, como en todo, es que hay una especie de competitividad. Pero, ¿cómo vamos a competir con el Instituto Cervantes? Cuando empezamos en 2008, ¿qué pasa en 2008? La crisis. Arrancamos en el peor momento, pero Camacho amaba el cine y nos ayudó. José Manuel Albares, embajador de España en Francia desde principios de 2020, se ha portado siempre de maravilla con nosotros, aunque al pobre le ha tocado una época difícil, con la llegada de la covid-19, lo que supone que haya cero eventos. Nos hicimos amigos cuando era agregado cultural de la embajada, en 2017 o 2018, siendo el

embajador Fernando Calderera, quien también es gran amante del cine, además de melómano. Calderera nos ayudó todo lo que pudo en su momento.

También me dio mucha pena que se fuera Javier Muñoz, director del Instituto Cervantes en 2018/2019. Con él, nos hemos llevado de maravilla. Se hacía todo con cooperación. Hoy, el nuevo director del Instituto, Domingo García Cañedo, quiere, con el apoyo de la embajada, seguir con nuestro *Different!* Ha habido momentos geniales en esta aventura. Después de la muerte de José María Riba, en mayo de 2020, a nosotras –a su mujer, a sus hijas, a su equipo– nos ha sido imposible seguir.

El público de las sesiones de Españolas en París, ¿lo constituían principalmente españoles en la diáspora, o en el exilio? ¿O también había una gran presencia de público francés?

La mayoría era público español, pero también venían muchos franceses que adoraban el cine español o lo que tenía que ver con España. No se puede hablar de una “diáspora española” porque hay muchas diásporas españolas. Exiliados e inmigrantes. La última gran oleada fue la económica, sobre todo de gente joven, a partir del 2008 y 2009. Dependiendo de la película, viene una “diáspora” u otra. Si presentas películas sobre la guerra civil o la República, vendrán los hijos o nietos de republicanos; sobre los anarquistas, lo mismo; sobre Galicia, viene toda la comunidad gallega. Sucede igual con vascos o catalanes. Siempre presentábamos las películas con el director y/o actores, con el máximo de equipo que podíamos. Nos ha costado mucho y aquí nadie ha cobrado. Ha sido un esfuerzo tremendo. Las películas siempre estaban subtitulado al francés y para el debate siempre había un traductor.

Estos últimos años han sido un poco complicados por los atentados terroristas. La gente empezó a tener miedo a salir. En el mes de junio era cuando hacíamos la *mostra* y también coincidió con la Eucropa. Luego, los chalecos amarillos, las huelgas,...

¿En qué medida crees que esa implicación que has tenido te ha influido en tu vida personal y en tu conexión con España?

Mi conexión con España se ha mantenido siempre. Mis padres viven en España, mis primos también. Voy todos los años, dos o tres veces. En casa no falta la tortilla ni el cocido... Pero es cierto que, hasta que no fundamos la asociación Espagnolas en París, mis amistades eran principalmente francesas. La mayoría eran amigos de toda la vida de Antoine, mi esposo, o las madres y padres de los amigos de mis hijos, con los que me encontraba a la salida de los colegios. En cambio, cuando se fundó Espagnolas en París, empezó a crearse poquito a poco nuestro grupo. Ahora mismo, mis amigos son casi todos, o mejor decir casi todas, españolas. Los buenos amigos franceses los cuento con los dedos de una mano.

A Pilar Aguilar Carrasco, ensayista, investigadora, escritora, crítica de cine y gran feminista, la conocí en las manifestaciones. A veces yo iba a la embajada a ver al embajador. Y, cuando salía, me iba a la manifestación que había detrás de la embajada. He ido a muchas manifestaciones, desde 1987 hasta ahora. ¡Fijaos todo lo que ha pasado en nuestro país! Me interesa mucho saber lo que pasa en España, todas las mañanas leo los periódicos españoles. Con Pilar nos hemos cruzado en muchas situaciones. Rodé la parte parisina de la manifestación de *El tren de la libertad* (2014), producida por Esther García, de El Deseo, y la mandé a CIMA, la asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales. Pilar y yo nos encontramos un día presentando *El tren de la libertad* en La Maison des Métallos, fundada en 1936 para los trabajadores siderúrgicos. Hoy es un centro cultural atípico. Nos hicimos muy amigas y fuimos creando un grupito, en el que están Carmen de la Ossa, Gabriela Cañas, hoy presidenta de la Agencia EFE, Aurora Mínguez, corresponsal de RTVE. De vez en cuando se integraba en el grupillo Carlos Yarnoz, marido de Gaby, hoy defensor del lector de El País. Otro grupo es el que tengo con mujeres que tienen que ver con la embajada. Políticamente, muchas de ellas no tienen nada que ver conmigo, pero en general no hablamos de eso y nos llevamos de maravilla.

de maravilla. Da igual que seamos de izquierdas o de derechas, nos tenemos mucho cariño. Dos de nosotras pertenecemos a los dos grupos.

¿Veías las diferencias culturales entre las francesas y las españolas?

Las francesas, depende del origen. Las dos amigas con las que trabajaba en la asociación Quartier libre XI eran de origen argelino, una de ellas de la Cabilia. Había diferencias, pero las superábamos, luchábamos por las mismas causas. París es una ciudad cosmopolita, donde se mezclan decenas de culturas, no se puede generalizar. Depende también de los barrios.

¿Qué ha supuesto para ti Espagnolas en París en lo profesional?

Al principio, yo pensaba: “voy a ver a todos los directores, quizá a alguno le dé ganas de trabajar conmigo”. Pero, luego, durante los eventos, yo desaparecía detrás de mi cámara y estaba a mi rollo. Seguramente no me veían con el glamour necesario que quizás hay que tener para esas cosas (risas).

Para un tipo de director, más cinéfilo, encontrarse a Laura del Sol no es lo mismo que para uno joven.

Totalmente. Muchos ni tan siquiera me conocen, o mejor dicho no me reconocen. Es normal, yo he desaparecido del cine español hace 20 años... Yo sé que, de mi edad, ya hay muchas actrices buenisimas en España, ¿para que ir a Francia a buscar una actriz española? Quizás el deseo va hacia las que ya están. El deseo y las ganas son algo muy complejo.

¿Cómo viviste pasar de ser una persona conocida a ir bajando progresivamente esa intensidad?

Yo, muy bien. Me encanta el anonimato. Me siento muy feliz al poder ir en autobús, en metro, por todas partes. No me preocupa. Al contrario, ahora cuando me dicen “Laura del Sol”, pienso “¿Sí? ¿Hablas de mí?”. Me ha pasado en un autobús en Madrid, de estar sentada y la señora decirme: “pero tú eres Laura del Sol”.

Hay veces que me acuerdo de otras actrices o actores a los que ya no se les ve y digo: “si esta persona ha desaparecido”. Y, de repente, pienso: “pero si a mí me pasa lo mismo”. No estoy todo el día diciéndome “ya no me quieren”, no tengo ese tipo de obsesiones. Y además no paro de hacer cosas.

Ahí se ve tu relación con el hecho de tener mayor o menor presencia pública.

Yo la tengo a mi manera. En 2016 me hicieron una contraportada en El País, para hablar de lo que hacemos aquí en Espagnolas en París. Me hizo mucha ilusión, no lo puedo negar. Yo creo que mi anonimato lo viven peor mis hijos, que les encantaría que su madre siguiera siendo una *vedette* [el término *vedette* se utiliza en francés para referirse a una persona célebre]. Yo, francamente, te digo que se vive mil veces mejor, más libre.

Si habláramos de perspectiva de futuro y te imaginaras un escenario ideal, ¿cuál sería?

Bueno, este año 2020 ha sido catastrófico para mucha gente, he perdido amigos y amigas muy queridos, pero curiosamente en lo que al trabajo se refiere me ha ido bien. En julio [de 2020] he rodado una película española de género, *La abuela*, dirigida por Paco Plaza. Es una pequeña aparición. Cuando me mandaron el guion vi que el personaje tenía 42 años y yo les envié un e-mail diciendo: “pero si tengo 58, que lo sepáis antes de verme” (risas). En octubre y noviembre, he trabajado en una película francesa, una comedia, *Ma mère vous adore* (Philippe Guillard, 2021), con el actor francés Gérard Lanvin. Muy divertida. El personaje es el de una mujer de origen español, madre de uno de los protagonistas. Saldrá en septiembre de 2021, si esto de la covid-19 se arregla un poco...

LOS ENTRESIJOS DEL OFICIO DE ACTRIZ

Hemos recorrido tu carrera profesional. Ahora, nos gustaría centrarnos en aspectos específicos de tu profesión. ¿Desde cuándo has tenido agente?

El primero fue Damián Rabal, el hermano de Paco Rabal. Emiliano Piedra me lo recomendó. Pero ya era muy mayor. En *Carmen* me pagaron muy poco, no tenía agente. Era solo la bailarina que venía del Monumental... Cuando la gente te quiere a ti, los agentes sirven simplemente para hacer los contratos. Durante un periodo larguísimo de mi carrera, los directores venían a buscarme directamente sin pasar por el agente. Estuve muchos años sin hacer *casting*. Me veían y rodaba.

Cuando recibes las propuestas, ¿te llega primero el guion? ¿O tienes una conversación previa con el director o el productor?

En general, no han sido los productores, salvo en el caso de Emiliano Piedra. Siempre ha sido el director quien habla con el agente, el agente te explica que hay un director que está muy interesado en ti para un personaje de tal película. Luego, efectivamente, mandan el guion, lo lees y, si te gusta, se cierra una cita para poder hablar con el director. Hay directores, que si te proponen algo, vas sin ni siquiera leer el guion porque te parece un realizador muy importante o muy interesante, porque ha hecho películas que te hubiese gustado hacer. Te dejas llevar por tu *feeling* .

Cuando tú firmas los contratos, tu agente negocia cláusulas y las contrasta contigo. ¿Firmas un único contrato o dos, por imagen e interpretación?

Solo uno. Luego tienes derechos de intérprete. La AISGE (Artistas Intérpretes, Sociedad de Gestión) gestiona después los derechos

de autor de artistas del ámbito audiovisual. Pero, como los años van pasando, las películas que hice en los ochenta las van pagando menos y ya no recibo muchos derechos.

¿Era habitual que en los contratos hubiese cláusulas sobre asistencia a festivales?

Jamás, en ninguno de los contratos que he firmado. Sí que hay que participar en la promoción, sin cobrar ni un duro. Generalmente, los actores lo hacemos, no hace falta que lo ponga. Se supone que, si has hecho la película, es para acompañarla. Con *Amelia López O'Neill*, por ejemplo, yo estaba rodando *El rey pasmado* y no pude acompañar a la película en su promoción, ni pude ir a Berlín. Eso a Valeria le sentó muy mal. Lo entiendo perfectamente, pero yo ya empezaba con el miedo al avión, la sensación de caer, sueño mucho con eso. La muerte me da terror, como a todo el mundo. Bueno, no tanto la muerte en sí misma, sino la manera de morir. La muerte, cuando ya no estás, no sientes.

¿Cuánto tiempo tuviste como agente al hermano de Paco Rabal?

Poquísimo. Él era muy mayor, y su asistente también era muy mayor. Yo estaba empezando. Luego, estuve un tiempo con Gustavo Laube, el primer marido de Victoria Abril. Era un carroñero. Aun estando con Carlos Saura Medrano, nadie me dio consejos, o a lo mejor yo no me dejaba aconsejar, como yo hacía lo que me daba la gana... O ningún agente creía en mí en aquel momento. En un momento dado, llegó Alsira García-Maroto, el mejor agente que he tenido nunca, nos unía una gran amistad. Era una agencia pequeñita, no había mucha gente. Empecé entonces con ella y trabajamos juntas hasta *El rey pasmado*.

¿Hablabas con tus padres, o con parejas o amigos, sobre las propuestas que te llegaban?

No especialmente.

Con Carmen dijiste que no habías cobrado mucho. ¿Cómo fue evolucionando tu remuneración?

Fue a mejor, salvo por *El amor brujo*, en que cobré muy poco. Después tuve muy buenos salarios. Ha habido altibajos, pero en general me he ganado muy bien la vida durante muchos años. Los actores, cuando no hacen papeles protagonistas, ni secundarios, sino simplemente apariciones, cobran poco, están con la angustia todo el tiempo de si van a poder pagar el alquiler. No se cobra un salario fijo al mes, hay que estar buscándose la vida todo el tiempo. Es muy difícil. Yo tuve la suerte de que cuando ya no trabajaba, o trabajaba poco, Antoine empezó a trabajar sin parar. A veces hemos pasado por periodos de vacas flacas y cuando ha habido necesidad, mi padre ha podido prestarme dinero. Como ya he dicho varias veces, yo he tenido mucha suerte en todo en mi vida, y he tenido mucha suerte de tener la familia que tengo.

¿Quién negociaba tus remuneraciones?

Mi agente. Alsira era una jefaza en esto. Cuando rodé *La nuit de l'océan*, se quedaba un 10 por ciento.

Durante los años en los que has estado trabajando en Francia, ¿perteneías a la categoría profesional que existe de intermittent du spectacle, concebida para cubrir económicamente los periodos de baja actividad de las carreras artísticas?

Sí, pertenecía teóricamente a esta categoría, pero nunca lo tramité. Cuando trabajaba mucho, me daba vergüenza ir al paro a cobrar. Consideraba que me ganaba la vida muy bien y que no tenía por qué aprovecharme. Pensaba que quizás lo que no me pagaban a mí iría para otros más necesitados. Además, veía a otros actores que cobraban una millonada cuando trabajaban y luego se iban al paro. Me ponía de mala leche. Me parecía injusto. Lo malo es que, cuando empecé a rodar poco, no podía cobrar el paro, porque no llegaba al mínimo de horas trabajadas (507) para poder acogerme

a esta categoría. Cuando estaba con *Le Camarguais*, por ejemplo, no podía cobrar el paro y eso que era la protagonista.

Todo lo que he hecho como bailarina, desde los 16 años, nunca se ha cotizado. Cuando me toque la jubilación, madre mía, voy a tener que dar vueltas, como una loca, por todas partes. Me imagino que sumará muy pocos días cotizados con las películas. A mí nadie me lo ha explicado. Nadie te lo plantea, cada uno tiene que ocuparse de lo suyo. A mis padres, con todo lo que han trabajado en su vida, les ha quedado muy poca pensión. Los bailarines lo tienen muy difícil también.

¿Alsira sigue siendo tu representante?

No, hace muchos años tuvimos un conflicto que seguramente fue culpa mía. Una confusión que hubo con una película y pienso que, en ese momento, me había tomado tres copas y me comporté mal con ella. Es verdad que me da muchísima pena, porque yo a Alsira la quería mucho, y la sigo queriendo. Nos llevábamos muy bien, nos reíamos muchísimo. Me la encontré la única vez que me invitaron a los Goya, en 2013. Habíamos vivido juntas cosas muy intensas. Pero, últimamente, hemos hablado por teléfono, ahora ya estoy en paz con ella.

No sirve para nada decir: “¿por qué hice esto o por qué hice lo otro?” Como dice uno de mis hijos, hay que vivir el presente-futuro. El instante preciso en el que yo pongo el dedo aquí ya es pasado. El pasado sirve simplemente para aprender.

¿Después de Alsira tuviste a otro agente?

No, porque ya tenía agente aquí y empecé a trabajar más en Francia que en España.

¿En Francia tienes representante?

Sí, le dije que no quería que me buscara nada más. Y, de repente, llegaron estas dos películas de las que os he hablado. También he pasado por Artmédia, una gran agencia.

Durante los años de mayor actividad, ¿cómo es la vida, en este caso de una actriz, cuando no está rodando?

Las dos primeras semanas, después de un rodaje intenso, son duras porque se ha creado una especie de micromundo muy potente. Has dejado una parte de ti misma. Luego hay también una sensación de estar de vacaciones. En otro mundo. El ambiente, las bromas y conversaciones que solo se entienden si estás dentro. Cuando has estado en lugares increíbles y vuelves a casa y es "compra, cocina, etc." Es duro regresar a la monotonía. Luego, uno vuelve enseguida a la vida real porque están tus hijos, tu compañero. En esta profesión es complicado tener una relación de pareja normal. La gente que no trabaja en este medio no comprende los horarios, que se esté rodando, por ejemplo, de cinco de la tarde hasta las ocho de la mañana. O que tengamos que irnos dos meses de rodaje a otra ciudad, a otro país. Es duro. Mis hijos también han pasado por esto, han trabajado en el cine y no les ha sido fácil mantener las relaciones amorosas. Para las parejas que son celosas es una bomba. Es muy complicado mantener parejas durante muchos años en este tipo de trabajo. Casar todo eso es complejo.

Yo nunca he tenido las dudas de algunos actores sin trabajo, tengo poco ego. Hablo de los que trabajan mucho en general. Hay gente que se vuelve neurótica. Cuando no les llueven los guiones se dicen: "ya no me quieren, ya no me desean". Eso nunca lo he sentido. Me ha preocupado en algunas ocasiones no tener trabajo, porque eso quería decir no tener dinero para pagar el alquiler.

Vuelves a tu vida cotidiana y a lo mejor sabes que vas a tener otro rodaje en cinco meses, ¿qué haces en ese tiempo?

Hay cantidad de cosas que hacer, la vida de todos los días. Vivir, simplemente. Te vuelcas en la familia, en tus hijos. Como decía Mario Benedetti: "la vida es un paréntesis entre dos nada". Pues eso, hay que aprovechar al máximo el tiempo que dura ese paréntesis, hacer lo mejor que uno puede por los demás, no hacer daño a nadie y llenarlo de bellos momentos.

Aunque en casi todas tus películas hayas sido protagonista, ¿tienes la percepción de haber tenido más presencia en unas que en otras? Quizás no dependa tanto del tiempo en pantalla, sino más bien de la intensidad emocional, de lo que hayas tenido que vivir o de aquello hacia lo que te hayas sentido más unida.

Es mejor menos tiempo y más intensidad, donde tengas un arcoíris con el que puedas jugar con todos los tonos de colores emocionales, en el que puedas dar lo máximo. Eso es mejor que hacer un largometraje, en el que eres protagonista y estás en todas las secuencias, pero donde no puedes jugar con los sentimientos. Prefiero lo intenso. En *The Hit*, por ejemplo, todos hablan, menos ella, que dice cuatro frases en toda la película, pero es una presencia y un personaje que quedará en la memoria de los cinéfilos. Es la única mujer del *casting*, y es la única que sobrevive. El guion estaba muy bien escrito para ese personaje femenino. A mí me han propuesto cantidad de cosas para la televisión y he dicho que no, el personaje no me interesaba, no me aportaba nada nuevo. Me acaban de proponer un corto, *El río*, dirigido por un director novel, Hugo López, donde el personaje tiene una gran riqueza emotiva. Ahí voy corriendo.

Viéndolo en perspectiva, quizás lo asocies también a la repercusión que haya tenido una u otra película. Aunque haya sido hace mucho tiempo, Carmen, probablemente, tiene un impacto mayor en tu vida.

Sí, gracias a *Carmen*, hoy soy quien soy. Es la película que me permitió entrar en el cine, conocer a gente increíble, actores, actrices, directores y directoras, ir a los Oscar, a Cannes, encontrar a Antoine,... Mi vida habría sido totalmente diferente si no hubiera hecho *Carmen*. Hoy sería una bailarina retirada, quizás profesora de baile, no viviría en París. Quién sabe...

De las películas en las que he trabajado, hay algunas que son LAS PELÍCULAS. Lo demás son trabajos que he hecho por cariño hacia el realizador, o porque necesitaba dinero... Pero que a mí no me han marcado. Quizá han sido importantes durante el rodaje, o por cono-

cer a gente nueva, pero sus historias estaban más alejadas de lo que a mí me interesaba. No hay tantas películas de las que esté muy orgullosa, pero he aprendido en todas.

Después de ver tus películas, se observa una elevada presencia de primeros y primerísimos primeros planos tuyos, mucho mayor que la del resto de actores que te acompañan. ¿Eras consciente?

Yo creo que siempre ha habido algo muy particular con mi mirada. Tengo una mirada especial, y un *port de tête* que viene seguramente del baile, un poco teatrera. Es una mirada intensa. Me han elegido un poco por ello en muchas películas y supongo que querían aprovechar ese algo especial haciendo planos cortos. Yo no era consciente en ese momento. En general, rodábamos plano y contraplano, ya fueran cortos o no, como se hace en todos los rodajes. No me he dado cuenta nunca de si a mí me filmaban de una manera distinta. Nunca me he sentido más que los demás durante el rodaje. Pienso que los actores y actrices que han trabajado conmigo tampoco.

¿Recuerdas si los directores te mencionan en algún momento su interés por los planos cortos?

No. A mí no me gustaría tampoco que lo expusieran abiertamente. Incluso es de mal gusto. Es la mirada del director, o de la directora, hay algo casi sexual, o sensual, lo sabemos todos. Hacen los planos que necesitan o que desean.

La pregunta iba más enfocada a saber si ellos te daban instrucciones en este sentido.

Lógicamente, un actor no llega al plató sabiendo lo que el director o directora quiere. Te puede pedir: “ahora hazme una mirada tal” o “gira la cabeza más lentamente”. Algún tipo de indicación sí que hay, cuando son planos muy precisos. O cuando has hecho un plano general y el director te ha estado viendo, y de repente dice: “ahí has hecho algo que me ha gustado mucho, repítelo”. Te concentras y en-

cuentras ese algo particular que has hecho antes, lo que te ha salido naturalmente en el plano general o en el plano secuencia. En *Carmen* hay un momento en que ella está pensando y hago un gesto muy mío con el pie [el pie izquierdo acaricia la pantorrilla derecha]. Yo lo hago muchas veces y ahí se ha quedado. Yo me reconozco, es mío, otra persona lo habría hecho de otra manera

Antes del rodaje, ¿solías hacer un trabajo en profundidad con el director sobre tu personaje?

Nunca he hecho ensayos. Se hacen dos o tres lecturas. Nunca he ensayado con directores de cine, con ninguno. Lógicamente todos te explican antes de empezar el rodaje lo que ellos quieren. Yo veo, en las películas que hemos traído a Espagnolas en París, que muchísimos directores y actores hablan de haber pasado un mes haciendo ensayos. Eso sí, si el director tiene en mente hacer un plano secuencia de diez minutos, es imposible montarlo sin haberlo ensayado fuera del tiempo de rodaje. Yo nunca he pasado por ahí, la verdad. Yo soy buena a partir de la tercera o cuarta toma, encuentro la entonación justa, el momento apropiado, la mirada adecuada. Tengo tendencia a empezar un poco exagerada para después ir bajando, me voy afinando. Quizás fue un poco más intenso con Valeria Sarmiento, cuando hice *Amelia Lopes O'Neill*.

Antes de empezar a rodar cada secuencia siempre se ensaya, lógicamente. Para adaptarse al espacio, a los decorados, para encontrar las marcas de cada actor. Luego se ponen las luces. Ese tiempo te permite encontrar la concentración, repasar el texto. Luego llega el famoso “¡motor, rueda, cámara, acción!”. En general los realizadores vienen con su plan de trabajo ya hecho, saben perfectamente dónde van a colocar la cámara, los planos que van a rodar y hacen los ensayos con todo más o menos preparado.

En cine, casi todos estamos acostumbrados a la concentración. El teatro es distinto. En teatro, el texto va entrando durante los ensayos. En cine, tienes que ir con el texto muy aprendido, como los

bailarines con las coreografías. Una vez que ya sabes bailar y tienes la técnica, hay que olvidarla. Por eso, tienes que saber el texto perfectamente para poder olvidarlo después y que pasen las emociones y no estés pensando en el texto. Si no, no sale nada. El personaje tiene que hablar como estamos hablando ahora mismo. Tiene que ser algo que fluya. A partir de ahí puedes seguir las pautas del realizador.

Los actores, cuando han hecho las lecturas y ya llevan uno o dos días de rodaje, entablan una relación entre sí. A veces puede pasar que tengas un amante maravilloso en la película y no tengas ninguna empatía con el actor, o incluso que te caiga fatal. Eso pasa muchas veces. Como decía Mastroianni: “estamos aquí para jugar”. El *gioco*, en italiano, o *jouer*, en francés. Es entrar en otro mundo durante unos minutos, con muchos cortes, pero eso sí, disfrutar jugando. Cuando dicen “motor”, es otro mundo, es una concentración total y absoluta.

Empiezas trabajando con Carlos Saura, que tiene las cosas muy claras y un oficio consolidado. A partir de ahí desarrollas una carrera en muchos países y con gente muy diferente. ¿Has notado alguna vez si algún director o directora siente inseguridad?

Sí, algunos no sabían lo que querían y se apoyaban en su asistente o en el director de fotografía, pero han sido los menos. He trabajado con grandes directores, ellos lo tenían todo muy claro, lo llevaban todo muy bien preparado, tienen la película montada ya en su cabeza. Como he hecho muchas primeras películas, lo que sí he visto es que los noveles le daban mucha importancia a la parte técnica, les preocupaba casi más que la actuación de los actores. Por eso, en general, escogían actores y actrices consolidados, en los que confiaban totalmente para los papeles que les habían dado.

Probablemente, cuanto mayor seguridad tiene un director, más capacidad tiene de trasladar ese tono.

Sí, desde luego. Pero como en todas partes, siempre hay imprevistos. A lo mejor un actor o una actriz que le parecía genial, luego

no va a dar lo que el director se esperaba. Cuando notas que hay cierta frustración en un director es porque no llega hasta donde él quiere. Nunca me ha pasado, o nunca lo he sabido. Como decía, no suele haber ensayos previos por lo que, en general, más allá de haberse visto para unas lecturas, todo se hace directamente en rodaje. Por ello, puede pasar que el realizador se quede un poquito defraudado, o lo contrario.

Vamos a volver a la cuestión de la identidad. En general, tus papeles están muy vinculados al Mediterráneo, incluso cuando haces de árabe en Daniya, jardín del harem. Eres versátil, pero siempre en ese espacio geográfico y cultural.

Tengo una cara muy mediterránea. Si me hiciese un test de ADN, la mezcla de genes con orígenes de pueblos distintos de la cuenca mediterránea aparecería en un 99,9 por ciento. Me puedes poner en Italia, en cualquier país del Magreb, en Grecia, en Egipto o en el sur de Francia.

Tu cabello también ha debido de darte muchos papeles.

O quitármelos. El pelo rizado estereotipa mucho. Se puede cambiar, pero se tarda muchas horas. Mi cabeza acepta mejor el pelo así que liso. En general, hay pocas actrices que lo tengan como yo, es un *look* muy particular y a los directores les da un poco de miedo.

Sin embargo, las actrices que tienen mucho cabello son las que se llevan los papeles protagonistas. Es una parte fundamental en la imagen. Tu cabello rizado está vinculado también con tus papeles raciales.

Una cosa es tener mucho cabello y otra es el tipo de cabello. Es muy importante la primera impresión con un pelo así, a *Carmen* le iba de maravilla. El problema de este pelo es que no te puedes cambiar el *look* como quieres. No tienes muchos cortes diferentes. Es un hándicap muchas veces.

De hecho, cambia mucho tu personaje en función de cómo te peinen en cada película.

Sí, claro. Creo que en *Los zancos* no había peluquería... Por ejemplo, en *Tombés du ciel* la única que tenía peluquería era Marisa [Paredes]. Yo tenía maquillaje, pero no peluquería. El moñito me lo hacía yo. Toda la vida haciendo moños con el baile... Por eso, aparezco mucho con ese tipo de peinado. A la gente le gusta la forma del cráneo con él. Carlos Saura, cuando ve mis fotos de perfil, dice que soy Nefertiti (risas). La forma de mi cráneo es un poco africana.

También tienes un lunar muy característico que influye en los personajes.

Sí, es azul. Forma parte de un todo. Hay gente que cree que es un tatuaje, pero bueno...

Cuando haces una película de época, ¿notas que los procesos de maquillaje y peluquería son más prolongados?

Es un horror... Sí, porque además las actrices tenemos que ir dos o tres horas antes. Cuando hay muchos actores, hay refuerzos. Es muy largo. Con los trajes, pasas una hora para vestirte porque vas realmente como se iba en la época.

Sin embargo, la caracterización contribuye a la construcción del personaje.

Los pobres actores a los que se les desfigura completamente la cara tienen que llegar cinco horas antes... Yo seguro que no lo haría (risas). Lo que tiene mucha gracia son las metamorfosis de cómo llegamos por la mañana, hechos polvo, y cómo salimos de maquillaje dos horas después. Me acuerdo de Marcello Mastroianni, que siempre llegaba rojo, rojo como un pimiento, y con el pelo no sé cómo. Tenía su maquillador particular. Cuando llegaba, era como si no existiese. Entraba, le peinaban bien, le ponían una redecilla, le metían en el secador, él se quedaba roque. Al cabo de un rato, lo sacaban e iba a maquillaje. A la hora, u hora y media, era otro señor. No era el Marcello que lle-

gaba destrozado por la mañana porque había dormido mal, o porque le costaba despertarse. Es duro, la gente no lo piensa, porque tienes que levantarte a las 4:00 o 5:00 de la mañana, o a veces hay rodajes de noche. Pero está claro, no es ir a la mina, trabajar en un hospital o conducir el metro sin ver el sol en todo el día, ya lo sé.

¿Sientes que a los directores les preocupa el maquillaje y la peluquería?

Ellos han creado un personaje. Lógicamente, han trabajado el *look* con la figurinista y el equipo de maquillaje. En *El rey pasmado* habían hecho bocetos, estaba todo clarísimo. Todos los departamentos se unen para dar vida a algo que sea armonioso y que vaya con la historia que quieren contar. En otras películas, quizás es menos evidente. En *Tombés du ciel*, cuanto menos lleváramos, mejor, porque los personajes estaban viviendo al límite, como apátridas en un aeropuerto. Depende del tipo de película pero, en general, los directores sí que lo tienen trabajado.

¿En qué medida esa caracterización te ayuda a meterte en el personaje?

Uno no se mueve igual con 400 faldas y un corsé. Todo va más despacio. Cuando me vistieron de mosquetero, con la capa y la espada, no estaba acostumbrada. Bueno, yo me sé mover mejor en pantalón que en falda. Uno se amolda. Hay ensayos muchas veces, con ropa, y eso te va ayudando.

¿Los ensayos los hacéis en decorado?

Sí, generalmente en decorado. Es necesario para la cámara y para el director de fotografía.

¿Tú crees que el cine está plagado de imprevistos –lo que no puedes controlar– o de imponderables –que se podrían haber previsto–?

Creo que la vida misma está plagada de imprevistos. Los imprevistos también forman parte del día a día de un rodaje. Puede pasar que la localización la hayan elegido un día en el que hacía buen tiempo y el día

del rodaje esté diluviando, que haya un incendio, que se estropee la cámara... Pero, generalmente, todo está bastante calibrado, sobre todo cuando vas a rodar en estudio. Allí, tanto el director como el director de fotografía y el sonidista lo tienen todo muy medido, controlado. También puede ocurrir un accidente inesperado. Durante el rodaje de *Amelia Lopes O'Neill*, al grabar una secuencia se cayó un jarrón enorme y se rompió en mil pedazos, uno de los trocitos fue a parar directamente a mi tobillo... Se me puso el pie como una sandía. Estuve una semana sin poder trabajar, tuvieron que cambiar todo el plan de rodaje.

La mirada de la que hablábamos también tiene que ver con exponer tu cuerpo, ¿cómo has vivido eso?

Lo de los rodajes y el desnudo no lo he soportado nunca. Yo creo que no he hecho más cine también por eso. Me costaba muchísimo, lo llevaba fatal. Nunca he tenido esa naturalidad. En *Carmen*, solo había que enseñar el pecho, pues coñac y whisky. Espantoso, yo tenía pesadillas con eso, soñaba con todo un set de rodaje mirándome. Me agobiaba muchísimo. No se puede decir que haya tenido un cuerpo feo, nunca lo he sabido explicar. Debe de tener algo que ver con mi niñez.

Me hice alérgica a la penicilina haciendo *El rey pasmado*. Me puse enferma el día anterior y me dieron antibióticos. Cuando me los tomé en casa, me salieron ronchones y tuve que ir a urgencias. Al día siguiente tenía la secuencia famosa, donde ella aparece desnuda, al inicio de la película. En esa escena, venía el médico cada equis horas a ponerme una inyección de cortisona porque volvían los ronchones.

¿En algún momento trasladaste esa idea al director de la película para ver si se podía negociar?

En *El rey pasmado*, no. Era normal porque es el tema clave de la película, en torno al que gira la historia. Es verdad que tenía un poco de complejo con los pechos. Cuando tienes mucho pecho también es un problema.

Te encuentras en un entorno en el que hay muchos hombres y no suele haber muchas otras actrices. ¿Eso genera un tipo de camaradería masculina en el que tú puedas sentirte excluida en algún momento?

No, yo nunca. Pienso que es una cuestión de carácter. Nunca he tenido problemas con ellos. Es verdad que hay muchos hombres, pero también hay otras actrices, o los equipos de maquillaje. Hoy en los equipos hay muchas mujeres.

De alguna manera, este aspecto se relaciona con el movimiento MeToo que ha surgido en los últimos años.

Es una cuestión de carácter y de educación. Yo siempre lo he tenido muy claro, como ya he dicho varias veces, he sido una mujer libre. En realidad siempre he estado rodeada de mujeres independientes y emancipadas. Para mí estaba muy claro lo del “no”. O dices que sí, porque quieres. Yo he sido libre de decir que sí 300 veces si me daba la gana. Es una cuestión de cada una. Pero no tiene nada que ver con las violaciones, o cuando ciertos cerdos violan por la fuerza, cinco contra una. ¡Qué cobardes! O los incestos... O la violencia machista. Yo soy una gran defensora del feminismo activo, voy a todas las manifestaciones. Soy consciente de que hay que seguir luchando por las demás, por mi hija, por las que lo sufren, las que ya no están, las que no han tenido la suerte que he tenido yo. Luchar por el futuro de mi nieta. ¡Hay que avanzar! Es lo que intento transmitir a mi hija, pero sobre todo a mis hijos.

El problema principal es que se pueda sentir presión para caer en algún tipo de consentimiento y así poder continuar con una profesión. Es una aberración en cualquier sector.

Desde luego, pero yo eso no lo he vivido nunca. A veces pasa que la gente cree que somos lo que no somos, incluso las propias mujeres. Recuerdo que Emma Penella creía que yo me acostaba con Emiliano Piedra. No. Primero, no me gustaba, no me gustaban los viejos, y para mí era un viejo; y segundo, nunca me he acostado con nadie para conseguir algo en mi vida.

Quizás hay mujeres que a lo mejor han sentido la necesidad de pasar por ahí para seguir con su carrera... Es su propia libertad y lo respeto, aunque no nos ayuda mucho. Yo lo que no puedo soportar, en ningún caso, y me parece absolutamente terrible, son las situaciones en las que se obliga, se fuerza, se acosa, se presiona y se somete a la mujer a hacer algo que no quiere, es una violación tanto psíquica como física. Y una violación es un delito. Ahora sí, la mujer también tiene derecho a decir que sí las veces que quiera.

La circunstancia es cuando, si no dices que sí, se te va a bloquear un recorrido profesional.

Lo que tiene que acabar es eso, simplemente. Lo que tiene que entrar en el cerebro de la gente es que las mujeres no tienen que decir que sí para seguir con su carrera.

Pero ahí no son las mujeres las que tenemos que cambiar, tienen que cambiar los hombres.

Es la sociedad en su totalidad, y hablamos de la sociedad occidental. En otras zonas del globo, la cosa está más que difícil por el peso de las religiones y de las costumbres, que siguen siendo las de la Edad Media o peor. Muchas veces son más parecidas a torturas que otra cosa, como la ablación del clítoris. En nuestros países, menos mal, está cambiando.

Cada vez menos mujeres están dispuestas a consentir que las relaciones sexuales sean una moneda de cambio.

Ya era hora. La igualdad de género tiene que estar grabada en la cultura y en la educación de todos los niños y niñas de este planeta. Igualdad en todo: trabajo, salarios, derechos, etc. Hay que darle la vuelta a la tortilla. Vosotros, los machistas, no tenéis derecho a pedir un acto sexual a cambio de un avance. Esto se acabó.

EL ARTE DE LA INTERPRETACIÓN

No has recibido formación como actriz, ¿no sentías la necesidad de buscar a alguien que te diera claves para llevar a cabo tus trabajos interpretativos?

No, porque mucha gente de la profesión, sobre todo en el extranjero, me decía que no tenía que hacerlo. Quizá había que trabajar la voz. La expresión corporal no, porque yo era muy intuitiva y venía de la danza. Mis padres siempre me han dicho que lo más importante es el momento en que te vas de la escena, cuando el público te ve de espaldas, es casi más importante que cuando estás dando la cara. Eso lo mantuve también en los personajes que interpretaba. Por ejemplo, muchos actores tienen el problema de qué hacer con las manos. Yo nunca me lo he planteado.

Yo conozco a muchos actores y actrices que se lo trabajan muchísimo, han hecho varias escuelas, solo viven para este arte. En el cine, lo importante es que la cámara capte el sentimiento que el director quiere que tú expreses. Hay actores que no consiguen nunca tener éxito en el cine, no porque sean malos actores, simplemente la cámara no los quiere. Es tremendo. El teatro es otra cosa, requiere otra técnica, no hay cámara entre el público y el actor, no hay intermediario. En el cine cualquier emoción se triplica, en el teatro tienes que exagerar un poco, si no el último de la fila ni oye, ni ve lo que estás interpretando. El cine es muy particular, nunca se sabe quién va a traspasar la pantalla.

Cuando te aproximabas a tu texto, ¿visualizabas cómo ibas a hacerlo o simplemente era intuitivo?

Cuando lees los guiones, ves si te van o no te van. Podemos ser camaleones pero, en general, los personajes siempre tienen que tener algo que tenga que ver con nosotros mismos, porque si no es imposible, por lo menos para mí. Bueno, es cierto que hay actores y actrices que, gracias a horas de trabajo y ensayos, se meta-

morfosean completamente. Sobre todo cuando encarnan personajes reales, como Meryl Streep en *La Dama de Hierro* (*The Iron Lady*, Phyllida Lloyd, 2011) o Daniel Day Lewis en *Lincoln* (Steven Spielberg, 2012). Yo nunca he tenido que personificar a alguien real. Bueno, sí, en la de Tornatore [*Il camorrista*], pero no había vídeos de ella. El personaje lo creé yo misma, no tenía que imitarla.

Mi técnica de aprendizaje es leer unas cien veces el texto. A la número cien, el texto ya viene solo. Cuando conoces perfectamente el texto, ya comprendes el tono y el carácter. Luego el director pulía mi trabajo a su gusto, me indicaba si lo quería un poquito más triste, o menos colérico, y yo lo hacía.

¿Los procesos de memorización te costaban mucho?

No, yo solo lo leía. Hoy me angustia más, no sé por qué.

¿Cómo se prepara uno para un casting?

Yo soy muy mala haciendo *castings*, malísima. Creo que he perdido muchas oportunidades por no saber hacer un *casting*. Me pongo muy nerviosa y me cuesta, sobre todo, porque no estoy en el contexto. Cuando llegas al decorado y sabes cómo vas a moverte, yo integro eso. Pero en un local, con un señor o señora sentados en una mesa y con una secuencia complicada, nunca me ha salido bien. Eso sí, creo que tendría que haberlo trabajado porque hay un método.

Al escucharte, da la sensación de que esto para ti era fácil. Se ve, desde tu primera película, que tienes una forma natural de estar delante de la cámara y que la cámara te quiere. Tú que eres una mujer curiosa, ¿no te planteas “y ahora qué salto mortal puedo hacer para hacerlo diferente”?

En gran parte, tenéis razón. Pero no me parecía tan fácil. Me lo pasaba muy bien. Cuando dejé de pasármelo bien, empecé a no disfrutarlo y se me notaba. La obra con Massimo Rainieri y Maurizio

Scapparro, como os conté, a pesar de tener muy buenas críticas fue un desastre, psicológicamente, para mí. Esa angustia profunda que sentía al salir al escenario, por falta de ensayos, esa falta de confianza en mí misma... Me quitó completamente las ganas de hacer teatro.

Yo he reflexionado mucho sobre por qué paré. Lo último que hice, y que me gustó hacer, fue la serie *Le Camarguais* en 2001. Me iba bien el personaje. Creo que justamente dejó de interesarme cuando dejé de ser natural, cuando ya me lo pensaba demasiado. Perdí ese algo que yo tenía, esa naturalidad. Me empezó a dar miedo ese “motor, acción”.

El hecho de que las historias estén protagonizadas por hombres y las mujeres sean satélites también ha frenado muchas carreras cinematográficas de actrices.

Es cierto que hay más películas protagonizadas por hombres que por mujeres. Los actores son, como diría, casi intemporales, como en la vida real... Un hombre de 60 años puede salir con una chica de 25. En el cine también. A todo el mundo le parece normal. En cambio está mal visto lo contrario. No veréis muchas películas en las que la mujer de 60 años tenga un amante de 25. A los 60, a las mujeres se nos considera abuelas, entonces nos dan personajes de abuelas. A los hombres, no. Me cabrea. Pero en mi caso lo que frenó mi carrera fueron varias cosas. Mi *clash* total con el proyecto anulado que tenía que hacer con Viggo Mortensen en España. Todo estaba hecho para que lo hiciera yo, todo. En ese momento, yo estaba con Alsira García-Maroto como agente. Cuando ya estaba casi todo cerrado, a dos meses de empezar, optaron por Ángela Molina [se trata de la película *Gimlet* (José Luis Acosta, 1995)]. No sé si fueron los distribuidores quienes prefirieron que no fuera yo. Para mí, eso fue un tiro en la cabeza. Primero, yo ya conocía a Viggo. Segundo, el proyecto ya estaba ahí e incluso había sido anunciado con mi nombre. Ciertamente, en ese momento ya no era tan popular porque no vivía en España.

¿Cómo se sobrepone una actriz a situaciones de ese tipo?

Yo tenía mi vida aparte, que tenía otras complicaciones. Pero la anulación de esa película me deprimió mucho.

¿Los trabajos anteriores no te han legitimado ante ti misma?

No era tanto ante mí misma, era ante la profesión. Necesitaba decir: “mirad”. Con *La Petenera*, y el trabajo que había hecho, no poder transmitirlo me parecía insoportable. Y luego la cancelación de la película. En ese momento de depresión, o de frustración, vino también la historia del alcohol. Supuso entrar por una puerta que no tenía que ser. Se mezclaron las dos cosas: la frustración y el alcohol.

En España, el alcohol está presente en todos los ámbitos de nuestra sociedad.

Sí, desde luego. En España, como en Francia, hay muchísimas personas alcohólicas. Para empezar, cuando yo era pequeña, mi abuela me daba vino con casera antes de irme a dormir, para que cayera redonda, supongo... ¡Madre mía! En nuestro país, se empieza con el aperitivo a las doce o una de la tarde, sigues con el vino en la comida, continuas con el licorcito, que empalma con el aperitivo de la tarde, la cena, y la copa al final del día... Es un círculo infernal. Sin hablar de los cócteles y fiestas a los que estamos invitados en esta profesión. En el trabajo te acostumbras a rodar de una cierta manera. Quizás eso también tuvo que ver un poco con el final de la parte más importante de mi carrera. De entrada, por ejemplo, yo no cojo el avión desde que dejé de beber. Mi “pluma” de Dumbo para poder coger el avión era tomarme una copa de champán, por ejemplo. En un viaje a Roma, iba en primera clase, en un vuelo por la mañana temprano. Iba sentada con un cura y empecé: “venga, padre”. Cuando llegamos al aeropuerto de Roma, yo iba como una rosa, este hombre iba puestísimo y las monjas intentando llevarle. Yo iba muerta de risa.

Mis padres también, cuando hacíamos vuelos largos con la compañía, se ponían uno al lado del otro con una botella de ginebra.

Hasta el punto de que una vez, en un vuelo trasatlántico, mi madre se puso encima del asiento con las castañuelas. El comandante diciendo: “señora, por favor, que es la hora de la película”. Los dos iban muertos de miedo, sobre todo mi madre. Yo he visto eso siempre. Yo tenía terror al avión. De hecho, no lo cojo desde hace veinte años. Voy a España en tren. Por ejemplo, después de los Oscar, fui de Los Ángeles a Londres y de Londres a Roma a hacer un numerito en la televisión. Cuando aterrizábamos, todo el mundo iba borracho perdido y yo, como una rosa, no me hacía efecto. *Le Camarguais* ya lo hice sin alcohol. Me costaron los tres primeros días de rodaje. Era la primera vez que iba a abordar un rodaje sin alcohol.

¿Te costó mucho dejarlo?

Un mes. Sabía perfectamente que lo tenía que dejar. Yo me sentía como una mina antipersona, iba a explotar, sí, pero cuando explotas hieres también terriblemente a la gente que está a tu alrededor... Mis hijos, mi marido, mi familia, mis amigos. Eso tenía que acabar. El alcoholismo es una enfermedad. No es una cuestión de voluntad. Se trata de aceptar que uno tiene un problema grave. Una vez que lo aceptas, sabes que tienes que hacer algo urgentemente. Fue en el 2000, llevo veintiún años sin beber. Fue como una reencarnación.

Mi madre ya decía: “tienes que arreglarlo, esto no puede ser. Tus hijos...”. Yo lo sabía perfectamente. Aquí, en París, había ido varias veces al hospital por la noche con mi maleta: “por favor, hagan algo, yo quiero entrar aquí”. Me contestaban: “tiene que coger cita y no hay hasta dentro de tres semanas o de dos meses”. “Pero, es que en tres semanas o dos meses estaré muerta”. A mí lo de Alcohólicos Anónimos nunca me ha gustado, la cosa de contar las horas, los días... Yo le dije a mi madre que tenía que ser en España, con sol. Ella me encontró el lugar ideal. Es al equipo maravilloso del Centro Terapéutico Grupo 4 a quien le debo mi cura. Acababan de abrir un centro en El Escorial. Mi madre me dijo que fuera allí y les dije que llegaba al día siguiente. Yo me fui de casa,

mis hijos se habían ido con Antoine a un parque de atracciones porque aquello era insoportable. Hice la maleta de cualquier manera. Como sabía que iba a dejar de beber, no paré en todo el viaje. Empezó la odisea. Me fui a la estación de Austerlitz, me compré un billete de tren para el Talgo de la noche, para llegar a Madrid por la mañana. Llamé a mi madre para decirle que llegaba al día siguiente. Pero me fui al bar a tomar algo, claro, tenía que aprovechar las últimas horas que me quedaban antes de la abstinencia de por vida que me esperaba. Perdí el tren. ¿Qué podía hacer entonces? Me fui al aeropuerto de Orly. Había un vuelo, volví a perder el vuelo. Me fui al otro aeropuerto, a Charles de Gaulle. Allí me dijeron que era demasiado tarde y que había un vuelo temprano por la mañana. Me fui al Hilton de Charles de Gaulle. Terminé casi todo el bar, me quedé roque, vestida encima de la cama. No oí el despertador. Perdí el primer avión. Con una cogorza de esas que uno ya no sabe dónde meterse, bajé y me puse a llorar. Les dije que mi madre había muerto y que tenía, por narices, que llegar a Madrid. Me consiguieron, no sé ni cómo, un billete de avión. La tripulación de Iberia me metió en el mismo autobús que los llevaba a ellos del hotel al aeropuerto. Me pusieron en primera clase, yo pidiendo champán y llorando todo el vuelo, no por mi madre, que seguía vivita y coleando, sino por mí misma, por este delirio total. Lo curioso es que era perfectamente consciente de todo.

Llegué a Madrid. Nadie sabía dónde estaba. En esa época no tenía móvil. Antoine creía que me había ido en tren. Un follón de mil narices. Salí de Barajas y cogí un taxi: “lléveme a El Escorial”. Pero yo ni sabía dónde estaba el centro ni tenía un teléfono donde llamar. Y yo, a llorar y a llorar. Llegué a El Escorial. El taxista me llevó a un hotel. Desde el hotel llamé a mi casa, hablé con Antoine, y él consiguió hablar con mi madre, y mi madre con los del Grupo 4. Los del Grupo 4 me llamaron al hotel, me dijeron que me quedara tranquila, que iban para allá. Me había quedado sin pasta en la tarjeta. Para terminar la odisea después del viajecito y con los nervios destrozados, lo único que necesitaba eran unas aceitunas

rellenas, unas patatas fritas y una cerveza. La última. Ellos llegaron y empezamos a hablar un poquito. Yo estaba con mi cerveza y mis patatas, hecha polvo de cansancio. Me lo terminé. Cogimos el coche y me llevaron. Es como en las películas: una puerta de hierro que se abre, pasa el coche, y la puerta de hierro se cierra. Un mes ahí, y ya está.

Era un grupo compuesto por ex alcohólicos, que comprendían perfectamente el problema. Nunca olvidaré a Joaquín, era el director del centro. Fue una experiencia increíble. En ese momento todavía no había mucha gente, porque acababan de abrir, y tenía el lugar casi para mí sola. Un trabajo psicológico extremadamente importante, hay que comprender el por qué uno ha caído en ese abismo.

Luego, cuando sales de la cura, lo más difícil en estos casos es recuperar la confianza de la familia, de los amigos. En eso se tarda más o menos dos años. Tarda lo que tardan las neuronas en reponearse. A veces te dan unas pastillas, yo nunca las tomé. La gente las toma y sabe que no puede tomar alcohol después porque se pone malísima. Eso es un chantaje psicológico y físico. No, había que hacerlo de forma completamente reflexionada y ser consecuente consigo misma. Me lo explicaron muy bien: puedes llevar treinta años sin beber, pero si te tomas un vaso de vino, tus células recuperan la memoria exacta de donde lo dejaste, es como si no hubieses parado nunca. Ahora también he dejado de beber Coca-Cola, aunque con la Coca-Cola no destruyes a nadie, pero te destroza el hígado.

¿Cómo lo ves cuando echas la vista atrás?

Yo empecé a trabajar un mes después de salir de la clínica de desintoxicación, con mucho miedo. Imaginaba que algo tenía que ver con la actuación. De todas formas, cuando uno sale de ese tipo de enfermedades, o adicciones, como se quiera llamar, todo da miedo porque es otra forma de encarar la vida. Al principio estás un poco perdida, piensas que no vas a poder vivir sin ello. Ese es un

momento complicado. ¿Cómo volver a la vida real, sin ese “apoyo”? ¿Cómo vas a hacer esto o lo otro? Luego, simplemente, te vas adaptando y te das cuenta de que es lo mejor que has hecho en tu vida. Me siento muy orgullosa de mí misma, y no sería quien soy si no hubiera vivido el sufrimiento que trae el alcoholismo. Forma parte integrante de mi experiencia como ser humano.

Tu carrera empezó por todo lo alto y el éxito inicial marcó tu trayectoria en los años siguientes.

Efectivamente, lo marcó. Cuando uno piensa que la primera película fue *Carmen*, que he ido a todos los festivales del mundo, varios años seguidos a Cannes... Pero hay que decir que es difícil continuar en lo más alto cuando has empezado tu carrera en la cumbre. Conseguir mantenerlo es difícil. De repente, en vez de ir para arriba, vas para abajo. Por la edad o por lo que sea. Lo que te proponen no es lo suficientemente interesante...

¿No te han llamado nunca de una serie en España?

Sí, pero hace mucho tiempo. Yo creo que en esa época no estaba muy bien y debí meter la pata en algo, como no llegar a la cita con el director o algo así. Seguramente, hay cantidad de cosas que no he hecho bien. La única serie que hice en España fue *Vísperas*.

Quizás también tienes un grado de exigencia contigo misma que hace años no tenías.

Eso, seguro, y esa exigencia me da miedo. Luego también es difícil verse, aceptarse. Yo pongo fotos mías en Facebook, pero la gran pantalla es otra cosa. A mí me gustaba muchísimo Terele Pávez y sé que durante años no hizo nada. De repente, volvió, con su edad, sin complejos. Fue de nuevo deseada por los directores. Mi hija Alba me enseña muchas cosas, es de la generación en que las mujeres no se maquillan o no se depilan (risas). La generación de aceptarse como es una, la belleza natural.

Has mencionado la cuestión de la edad, ¿cómo se combina actualmente el hecho de hacerse mayor y vivir de la profesión de actriz?

Lo de la eterna juventud es imposible. Lo aceptas, no lo aceptas, lo aceptas... Hay que aceptar que la vida pasa y que vamos envejeciendo. Los personajes van haciéndose mayores contigo, al mismo tiempo. Veo a actrices a quienes ya no se les reconoce por las operaciones. Yo, ni puñeteras ganas de operarme, no lo haré jamás. Lógicamente, vas viendo signos. Claro que a mí me jode tener esto que se cae o las nuevas arrugas que aparecen. ¿Te apetece que te vean así en una pantalla gigante? ¿O no te apetece? Una se pregunta muchas cosas. Veo a actrices mayores que no se han operado y están maravillosas. Hay un paso del tiempo y una edad. Cada uno hace lo que quiere. En el momento en que uno se toca la cara, quiere decir que no se gusta, que no se acepta y psicológicamente es un problema. Yo me presento como soy. Si empiezas de alguna manera a transformarte, ¿quién eres?

Hay gente que con 58-60 años quiere estar como si tuviera 20. ¿Quieren retroceder? Hay quienes han construido personajes de sí mismos y se presentan como el personaje que creen que gusta al público. Quizás cuando están en su casa son ellos mismos, pero verse obligados a interpretar un rol todo el tiempo... ¡Qué cansancio! Eso es muy complicado mentalmente, porque tienes que estar todo el día poniéndote la careta. Otros, en cambio, son naturales, como siempre han sido. Creo que es más fácil cuando no te has tenido que crear un personaje. Yo he rodado interpretando a personajes, pero yo no soy un personaje, soy yo.

Lo que es cierto es que cualquier persona que trabaja con su imagen tiene que estar en un punto.

No sé, no lo tengo tan claro. Hay que estar bien, eso es todo. Yo salgo un poco de la norma (risas). Os cuento una anécdota para que veáis la relación que tengo con mi imagen, o con mi ego, si preferís. Solo he ido una vez a los Goya. Ni voto, ni nada, nunca lo he pedido. Fui con Alain Coiffier, quien fue director de Panavision-Alga en Es-

pañá, y su mujer. Alain ha sido copresidente de Espagnolas conmigo durante muchos años. Me puse un traje negro que tenía unos cuantos años. Entramos por detrás, por donde entraban los técnicos, y de repente me di cuenta de que todos los actores y actrices habían pasado por la alfombra roja... La entrada era por el otro lado (risas). ¡Ni pasé por la alfombra roja! Mi madre se pasó la noche esperando a que saliera en la tele. ¿Despiste o lapsus freudiano? No lo sé. También es necesario dejarse ver, el *glamour*, el misterio... Yo no tengo ese *glamour*. Nunca he sabido hacer eso. La ropa, por ejemplo, me importa tres narices. Soy un desastre para eso.

¿Qué más te evoca aquella experiencia en los Goya?

Que en España no hay ese cariño al cine español, como el que hay en Francia con su cine. Jamás oirás una crítica a los César, que se hacen con menos pompa que los Goya. Cuando al día siguiente oyes a la gente de la calle hablar de los Goya, nos ponen verdes. ¿Por qué el público tiene una idea negativa del mundo del cine español? Son las eternas contradicciones. El famoso “No a la guerra”, teníamos razón, pero creó una especie de hoyo. Hay gente que sigue diciendo hoy “son los del ‘no a la guerra’”. También ocurre que la gente no entiende que, con el paro que hay, se vea a gente vestida de princesa. Normalmente, no saben que a las actrices o a los actores se les prestan las prendas. Con tantas crisis tremebundas que llevamos viviendo desde hace unos cuantos años, tendríamos que intentar hacer las cosas un poquito al son de la sociedad. Tú estás haciendo cine y presentando películas con una crítica social y, de repente, el público ve el festejo del cine y le parece que es otra cosa. Hay un desfase entre la vida real y lo que ven en la tele.

También considero que tienen bastante culpa algunos críticos de cine en España. Sabiendo el poco público que va a ver el cine español en las salas, tendrían que pensar en hacer críticas más constructivas y no simplemente destruir cada trabajo. La gente lee las críticas y no tiene ganas de ir a verlas. Tendrían que apoyarnos más. Suele

pasar que cuando se emiten en la televisión, el público descubre que lo que habían leído en los periódicos no tiene nada que ver con lo que ellos piensan de la obra. Resulta que les gusta. En el cine francés no se hacen solo películas de calidad, pero los críticos y el público defienden su cine. Para mí, el cine español es un cine muy bueno, con actores y actrices formidables, directores y directoras de talento y con historias que llegan a los públicos del mundo entero. Somos originales y complejos, por nuestra propia historia, por nuestro carácter. Y eso está plasmado en nuestro cine. Nos lo tenemos que creer y dejar de acomplejarnos por todo.

En la Embajada de España en París me invitaron a una cena con Irene Lozano, secretaria general de la “España global”, que ahora ya no se llama “marca España”. Creo que ha viajado por varios países. En esa mesa, estábamos unas 35 o 40 personas, entre ellos uno de Thales, de Renault, la directora de un gran banco europeo... Irene Lozano se presentó. Lo que más le preocupaba era qué imagen de España, y de la democracia española, tenían los franceses. Esto fue antes de la exhumación de Franco. Justamente, después de la exhumación, estoy segura de que en todos los países piensan que la democracia española es una democracia afirmada, asentada y normal. Cada uno fue tomando la palabra. Yo fui la primera que hizo la publicidad de Marca España, en 1983 o 1984, con “Spain Under the Sun”. Yo vendí el primer logo de la Marca España para el mundo. Cuando tomé la palabra, dije que a nosotros, como Espagnolas en París, asociación que intenta vender el cine español en Francia, nos faltaba apoyo. Cuesta mucho trabajo buscar distribución a un gran número de películas españolas. Los gobiernos tendrían que tener muy en cuenta que la gente de otros países conoce nuestra cultura, nuestra historia, nuestros misterios, nuestras diferencias y las distintas etapas y ciclos políticos de nuestro país en gran parte gracias a nuestro cine. También está la literatura, pero es menos accesible. El cine llega a todos los públicos. Tendría que haber alguna institución encargada de la promoción del cine español en el mundo, como se hace aquí con Unifrance.

En una película, las actrices y actores no podéis hablar con vuestra propia voz, sino que ponéis vuestro cuerpo al servicio de otra persona. ¿Alguna vez lo has sentido así?

Sí y no. En mi caso, el personaje vive en mi propio cuerpo, en ese momento lo siento como mío, ahí soy yo esa otra persona. El cuerpo no es solo un instrumento. Poder vivir tantas vidas no tiene precio. Esta encarnación dura pocos minutos, como la felicidad, por eso es intensa. Son pinceladas de emoción. Todo lo que me transmite emoción me gusta y la pongo en todo lo que hago.

Desde luego, ser actriz es vivir muchas vidas...

Es genial. El poder ser mujeres distintas, con problemáticas distintas y poder transmitir las a los demás es una riqueza. Es una forma de acercarte más a los seres humanos. Considero que he vivido un montón de vidas, en distintos momentos y épocas. De repente, te encuentras en el siglo XVII, como en *El rey pasmado*. Una parte de cada personaje que he interpretado forma hoy parte de mi vida, de mi experiencia. He aprendido mucho con cada uno de ellos. Pero, al final, siempre hablamos de las mismas cosas. Llevamos milenios contando los mismos “pecados capitales”, desde Gilgamesh. Para trabajar sobre un rol, te tienes que poner la gorra de detective e investigar el cómo, dónde y por qué. Pero tengo que ser sincera: si mi personaje tiene un tumor cerebral, está claro que jamás sufriré lo que un enfermo sufre, eso es imposible, por muy empático que se sea. La verdad es que es una profesión maravillosa, te pagan el viaje, el hotel... Y, además, un sueldo. Fijaos en la cantidad de países que he conocido y no he pagado jamás un billete de avión. He conocido gentes maravillosas y lugares increíbles.

Nos has comentado que, a pesar de tu espontaneidad, te consideras tímida. Es muy curioso.

Les pasa a muchísimos actores y actrices. Por ejemplo, cuando tengo que hablar en público, porque tengo que presentar algo en Es-pañolas en París, una semana antes estoy con un estrés... Porque

eres tú. Por eso me estresaba mucho también participar en esta publicación, porque soy yo. No es un personaje al que le puedes inventar un diálogo. En el cine o en el teatro estás creando a otra persona y te escondes detrás del texto, de la máscara, y das lo máximo que puedes a ese otro a quien estás interpretando. Hay frases que no dirías nunca en tu propia vida.

Nos has contado que cuando interpretas un personaje en otro idioma, en italiano sobre todo, te cambia la manera de moverte.

Sí, la lengua te lleva a actuar de otra manera. La gestualidad es otra. En *Le due vite di Mattia Pascal*, había una actriz inglesa que rodaba en inglés, le daba otro ritmo al personaje de italiana que interpretaba. A mí me parecía mucho más adecuado de esa forma.

Por otro lado, viendo tu filmografía, pareces personas diferentes según si la película es francesa o española. ¿Tú te sientes distinta?

Sí, porque la expresión no tiene nada que ver. Uno adopta enseñada la expresión corporal de una lengua. En la vida misma, yo lo noto. Cada idioma tiene la suya. La mayor parte de mis amigas son españolas y se nota cuando llevan poco tiempo aquí, o no hablan bien francés. Cuando hablas una lengua absorbes también las maneras. Yo llevo 35 años en Francia, soy una mezcla franco-española. A veces me pierdo. Hay formas culturales de comportamiento que no tienen nada que ver. Por ejemplo, en la manera de presentarse, si vas a un acto a la embajada allí todo el mundo se tutea y a mí no me sale. Aquí [en Francia] es normal tratar a la gente de usted, en cualquier situación, aunque tengas la misma edad, y me he acostumbrado a ello. Aunque note diferencias, yo os veo y me siento bastante cercana a vosotras en la forma de expresarme físicamente.

Cuando has trabajado en proyectos extranjeros, ¿recibías los guiones en el idioma original o traducidos?

Siempre en el idioma original. Los de Stephen Frears, Carl Colpaert o Michael Austin eran en inglés. Echabas mano de un traduc-

tor o de un diccionario, o bien lo traduces tú misma. Las películas italianas llegaban en italiano, las francesas en francés.

En los últimos años se ha popularizado el trabajo con el coach de idioma, ¿en algún momento has recurrido a esta figura?

No mucho. Trabajé con una *coach* en inglés para intentar entrar en *Los Borgia* (2011-2013) y no me salió. Desde hace unos 10 o 15 años, se ha empezado a usar, desde que se ha globalizado todo. Además, cuando te eligen –menos en Italia– se supone que el personaje es latino o español. Te tienen que comprender cuando hablas, pero se permite el acento, no tienes que camuflarlo.

Cuando te ha tocado rodar en un idioma que no conoces, como el alemán en Laura (Bruno D. Kiser, 1997), ¿qué dificultades han surgido en el rodaje?

Bueno, yo no hablaba en alemán, pero los otros actores sí. El principal problema es la réplica, aunque uno se acostumbra. Yo ya lo había hecho antes. Tienes que esperar a que el otro termine, porque no conoces los pies de final de frase. Siempre queda un tiempo de espera. Para eso también hay ensayos. Allí ves que hay una mirada cuando termina. El cerebro es muy rápido y la gente se acostumbra muy deprisa. Los directores en esos casos hacen trampas, como plano/contraplano.

Normalmente, e independientemente del idioma, cuando estás trabajando en un plano/contraplano, ¿puede pasar que hagas tú sola la secuencia sin tener enfrente a quien te tiene que dar la réplica?

No, no, siempre lo tienes. Si es una película en la que los actores y actrices son respetuosos y generosos con los demás, siempre están allí. Es muy importante para la calidad de la respuesta, porque el que está dando la réplica tiene que hacerlo lo más parecido posible, o exactamente igual, a como lo ha hecho cuando la cámara lo estaba filmando a él. Si tú bajas o subes la intensidad en la réplica, o cambias la entonación, el actor o la actriz que tienes enfrente, que es a

la que están filmando en ese momento, no puede reaccionar de la misma manera con su texto, tiene que cambiar su tono o énfasis en la respuesta. Pero hay actores que, cuando les toca el contra-plano y no se saben su texto, pegan en el pecho del actor o actriz que tienen enfrente un papelito con el diálogo para poder leerlo directamente durante la toma. Me parece fatal.

Es cierto, el otro también debe conocer la intensidad de tu trabajo para cuando se tenga que editar.

Exactamente. Por eso se suelen hacer los planos generales de inicio, o un plano secuencia, antes de los planos cortos. El tono ya está dado, si no, es imposible. Para mí es una cuestión de respeto. Muchos directores te dicen: “¿no te importa dar la réplica?” ¿Cómo me va a importar? Generalmente, si haces la Secuencia 1, están todos los actores de la Secuencia 1. Normalmente, se va a rodar esa secuencia íntegramente ese día o en esos días. Eso quiere decir que todos los actores de esa secuencia están ahí.

Lo único que me viene a la memoria son problemas de *raccord*. Me pasó en Italia, en una secuencia en la que abría la puerta con un peinado y cuando la cerraba tenía otro. Fue por rodar esos dos planos con un mes de diferencia. Generalmente, siempre es la misma *script*, pero en un mes han podido pasar equis cosas o se ha perdido una foto de *raccord* o han cambiado de *script*. Normalmente llevan las fotos tanto la *script*, como los de maquillaje, peluquería y vestuario. Eso está muy controlado.

Cuando se plantean los rodajes, lo primero que se hace es romper la estructura lineal del guion. Eso a quien más afecta es a los actores. ¿Cuál es tu experiencia, por ejemplo, de tener que estar viviendo una gran pérdida de un ser querido en la trama y en la siguiente secuencia estar con él?

El cine para los actores es pura técnica, es concentración. Tú recuerdas perfectamente la secuencia anterior que has hecho. Sabes lo que va a venir detrás. Las *scripts* también te ayudan. Cuando ruedas

todos los días, es muy complicado llevarlo tú misma. Siempre hay un tiempo de concentración antes de empezar el rodaje. Por ejemplo, puede ser con un ensayo previo para tomar las marcas. Eso está integrado en lo que supone rodar una película. Es nuestro trabajo.

¿Cómo gestionas los tiempos de espera durante el rodaje?

Yo eso lo aprendí de maravilla de Fernando Fernán Gómez, que decía: "nos pagan por esperar". Me hago microsiestas de dos minutos. El cine es eso para los actores. Nunca me he quejado de llevar cinco horas esperando. Requiere una concentración máxima. Es un ejercicio muy particular. En una obra de teatro, uno está con los nervios a mil dos horas antes pero, una vez que ya sales, es hasta el final.

Aparte de dirección, vestuario y maquillaje ¿establecías alguna relación con otros miembros del equipo?

Con el director de fotografía, siempre, porque te mima o no te mima en función de lo bien que le caigas... Bueno, esto último es una broma. Intentan, en general, hacerlo lo mejor que pueden porque su firma está ahí. Trabajan con los directores para saber qué luz y qué temperatura de color quieren. La relación es muy íntima: "ponte así" o "te has acostado tarde". Estamos hablando de épocas en las que yo todavía era joven y se permitían poner una luz muy normal, no había que cuidarme especialmente, sino dar simplemente el color que el director quería.

En las producciones en las que has estado, ¿has tenido alguna vez dobles de luces?

No, de luces no. Solo recuerdo que hubiese una doble especialista en la película americana, la de los tiburones [*The Crew*], y otra en *The Hit*. Yo siempre he hecho mis luces, porque no tiene nada que ver. El director de fotografía quiere iluminarte a ti, de manera muy personal. Hay actrices a quienes les ponen varios filtros para que se vean menos las arrugas. Yo siempre me río mucho con eso, porque cada vez vamos a más. Hay directores de fotografía que me conocen

de hace 20 o 30 años y ya no es lo mismo. Les digo: “¿cuántos filtros van a tocar hoy?” (risas).

Normalmente, una vez que ya se ha hecho el ensayo, todo el mundo vuelve a maquillaje y vestuario para terminar completamente y preparar la secuencia para rodaje. No había una persona específica, un doble para el equipo de actores para la puesta en escena de luces. Hubiera sido imposible económicamente para algunas producciones españolas. Todavía en ese momento no se hacían tantas coproducciones y lo que he hecho en España es casi de una época antigua, era mucho más familiar. Hoy en día, todo se ha globalizado mucho más. Los actores son más conocidos, dentro y fuera de las fronteras, los salarios han subido y se lo pueden permitir.

Has mencionado que, a veces, algunos compañeros o compañeras no te hacen la réplica como tendrían que hacerlo. ¿Cómo describirías el compañerismo en una profesión tan competitiva como la de actor?

Hay de todo. Por ejemplo, yo rodé en Inglaterra *Killing Dad or How to Love Your Mother* (1990), con actores como Denholm Elliott, Julie Walters, Richard E. Grant, y ellos se comportaban como personas de la calle. La relación que tenían con la gente, en el rodaje o con la que se encontraban, no tenía nada que ver con lo que se ve en otros países. Para ellos es un trabajo como otro cualquiera. Son grandísimos actores de teatro y tienen una relación completamente distinta a la que tienen los americanos o a lo que se tiene en el continente. Pero hay de todo. Hay actrices insoportables, pero insoportables, que lo saben todo, que empujan al actor o a la actriz que tienen enfrente para que no le quite la luz...

Hay gente generosa y gente que no lo es, como en todas las profesiones. No es solo un problema de ego. Uno puede tener un ego hasta Pamplona, pero comportarse como un igual. Hay gente que trata a la figuración, o a los actores que solo vienen a rodar un día, que da pena... Siempre da corte llegar a un rodaje en el que todo el mundo se conoce ya, para una sola secuencia o dos secuencias.

Es como entrar en un mundo desconocido. Hay actores a los que los acompañas de alguna forma para que se sientan bien. Hay gente que no saluda nunca, llegan a los platós y se meten en su caravana o en su camerino. Generalmente, son los mediocres los que se comportan así. En fin, hay de todo. Los hay que solo piensan en sí mismos, que se pasan el día mirándose el ombligo. Normalmente, en la cantina la gente come por equipos, los maquinistas, los eléctricos, los actores con el director... Es muy de clanes. El director es el que da el tono al ambiente de un rodaje y eso es súper importante. Hay directores que solo están metidos a lo suyo y hay directores y directoras que son más abiertos. Un rodaje es un trabajo de equipo. Para que todo el mundo dé lo máximo, los directores son los que llevan la batuta, son los responsables de que haya una buena o mala atmósfera. Es un momento de intensidad total, que dura dos o tres meses y, si hay mal rollo, el rodaje se convierte en una pesadilla.

Se respira mucho quiénes son los técnicos y quiénes son los artistas. ¿Crees que todos tienen conciencia de clase trabajadora? Es decir, si se dan cuenta de que hay actores que tienen unos sueldos que son cuatro, cinco o seis veces más que los de la gente que les rodea...

O más... Las diferencias de salarios obviamente existen. Entre actores, y entre actores y técnicos. Entre los actores y actrices, el tema también es complicado. Un protagonista masculino cobra más que una protagonista femenina... Pero yo nunca he oído a ningún técnico hablar de eso. Generalmente, sienten admiración hacia ciertos actores o actrices y aceptan de alguna manera esas diferencias. En *El viaje a ninguna parte*, cuando os conté que nos reuníamos después de cenar, efectivamente era entre actores. También puede ser que los equipos técnicos estén en hoteles distintos. Eso puede ser una diferencia de clase. ¿Eso está bien? Pues supongo que no.

Se nota cuando ves a los equipos saludar a actores como Mastroianni, Fernán Gómez, Sacristán,... Nadie dice: "joder, con lo que

cobra este tío no se merece ni un buenos días”. La cuestión no es tanto de quién cobra cuánto. A mí no me parecen bien esas inmensas diferencias salariales, pero hay que decir que quien aparece en la pantalla y quien hace venir al público son las actrices y los actores. El director también, claro. También hay que pensar que la mayoría de actores, sean de cine o de teatro, no tienen un salario fijo al mes, no trabajan tanto tiempo al año como los técnicos, que encadenan una película tras otra. La mayoría de los actores a lo mejor tienen una peli o dos al año, hablo de los más conocidos. Los actores de reparto o secundarios tienen una vida más difícil.

Aquí en Francia, en una serie, el salario mínimo, más o menos, para un actor no muy conocido, en cine o en televisión, es de 800 euros al día. Los más conocidos pueden llegar a cobrar hasta 5.000 euros al día y ganar, por ejemplo, 4,5 millones por un largometraje. En Francia, el salario mínimo son unos 1.230 euros al mes y tú lo ganas a veces en un día. Oigo a actores que se quejan. ¿Pero te das cuenta de lo que estás diciendo? A los que no paran de trabajar, siempre les digo que no se quejen. Yo estoy en contra de estas diferencias enormes de salario.

Solo alguien que respeta el trabajo que hace es capaz de observar lo que pasa a su alrededor y sentir empatía. Eso se capta muy bien cuando lo cuentas, porque no hablas de ti, hablas de lo que pasa a tu alrededor.

Siempre he sido así. Iba por la mañana y preguntaba: “¿a qué hora terminasteis ayer?” Por ejemplo, en la serie de *Le Camarguais*, un día se rodó hasta bastante tarde en las dunas, con un frío y un viento espantosos. A ti te dicen “corten”, te meten en un coche y te vas al hotel. Pero el equipo tiene que recoger, se quedan dos horas más, con el frío... Es igual que los que van a guardar las plazas de aparcamiento, llegan un par de días antes y duermen en los coches. Tienes que respetar a esa gente, porque sin ellos tampoco puedes rodar.

Los premios de cine me parecen que son muy importantes para los equipos técnicos. Aunque no soy muy partidaria de los pre-

mios en festivales, en general. Para mí es muy complicado ponerle una nota a algo artístico. Es como cuando los profesores de dibujo les ponen notas a los dibujos de los alumnos en primaria. ¿Cómo se puede valorar el dibujo de un niño? No lo entiendo. El arte es particular. ¿Cómo medir eso? ¿Hasta qué punto alguien puede decidir que esta actriz es mejor que esta otra en una película? Cuantas más veces he sido jurado en festivales, más lo he pensado y lo reafirmo.

Tú tienes un carácter que te hace distinta. Normalmente, los actores no tienen relación con el equipo técnico. También es una cuestión generacional.

No sé si es o no generacional, es personal. Yo creo que en general sí nos relacionamos con los equipos técnicos. Yo nunca he olvidado que una película es un trabajo de equipo.

También los actores, si tienen mucho trabajo, intentan protegerse, para estar un poco más concentrados.

Eso sí, para estar un poco más en sí mismos, para concentrarse. Exacto.

Se cuidan mucho normalmente, entonces se preocupan mucho por el sueño.

Bueno... (risas). Hoy sí, pero durante muchos años, yo en cuanto podía me iba de juerga. He sido un desastre para eso.

Ha habido un punto de inflexión, porque ahora la gente tiene una mayor conciencia de que hay que cuidarse. En el ámbito de la interpretación parece que también ha habido una evolución.

A mí lo que me ha tocado era un poco más olé-olé. Pero supongo que sí. Lo que está claro es que los años ochenta o noventa no tienen nada que ver con 2019 o 2020... Yo nunca me he cuidado especialmente. Mis padres se ponían aceite Johnson para ir a la playa, imagínate. Se freían, directamente. No era tanto conciencia como

educación. Era como el cigarrillo. Hoy ni se te ocurre fumar en el coche con un crío dentro. Hay cantidad de cosas que no sabíamos. Hoy sabemos que el azúcar es un veneno. Son cosas que vamos aprendiendo.

Mi esposo dejó de fumar hace tres años y era un fumador de dos paquetes al día. Yo fumo entre 15 y 18 cigarrillos diarios. Ya lo he intentado dejar, he probado de todo. “Voluntad”, “última vez” son palabras que no soporto. Yo empecé a fumar cuando estaba en el colegio de monjas Las Mercedarias de Don Juan de Alarcón, en Madrid, con 12 o 13 años. Nos íbamos todas con el uniforme a la puerta de una zapatería que estaba cerrada.

En cuanto a la interpretación, no creo que tenga nada que ver con lo de cuidarse o no.

Tiene que ver con que fueron los primeros años de la democracia, veníamos de un país cerrado a cal y canto.

En la evolución interpretativa no, en la manera de encarar la vida sí. Ese periodo ha sido explosivo en general. La libertad es dura de aprender. La democracia la conocíamos de lejos, de oídas. A mí no me costó nada adoptarla, era muy joven. Pero entre la gente más mayor, unos estallaban de felicidad y otros estaban muertos de miedo. Eso sí, cambió nuestra forma de ver el mundo, pudimos abrirnos a él.

Todo esto que has aprendido, lo transmites también en las formaciones que impartes. ¿Nos podrías hablar un poco de ello?

No hay nada en la vida más importante que la transmisión. A nuestros hijos, a nuestros nietos y a nuestro entorno. Compartir con los demás lo que hemos aprendido es muy importante. Hoy enseño a profesores de español de secundaria todo el proceso de creación de un cortometraje. También me sirve para exorcizar cosas que me hubiese gustado hacer, como realizar. Cada año tengo dos o tres grupos de unos 25 o 30 profesores. Se trata de dos jornadas de 8

horas con cada grupo. Primero, les mando por mail un dossier de unas cien páginas: parte técnica, escritura de guion, producción, montaje. La primera hora de formación sirve para explicar rápidamente lo que van a encontrar en el dossier técnico. Pero para mí, y sobre todo para ellos, lo importante es meter las manos en la masa. Les doy las hojas de guion, que yo misma he escrito, las leemos juntos y les digo: “¿quién quiere hacer personajes?” Luego, voy asignando a cada uno una función: cámara, sonido, luces, etc. La cuestión es tener ocupado a todo el mundo porque ellos lo van a tener que hacer con sus alumnos. Usamos las herramientas a las que tienen acceso en los institutos, o lo que ellos mismos tienen a mano: móvil, cámara de vídeo,... Después de algunas explicaciones, pasamos directamente al rodaje. Yo llevo la idea de los planos y, poco a poco, lo vamos rodando.

¿Tú eres quien dirige el corto?

Sí, sí.

¿Por qué no realizas tus propios proyectos?

Bueno, me lancé a escribir dos guiones hace algunos años. Uno era sobre una etapa de mi vida, la relación paterno-filial. Escribí otra historia sobre una chica con problemas de drogas, o de adicciones, que lo dejaba todo y se iba a Marruecos, con su camión y su perro. Encontraba en medio de una carretera del desierto a un viejo, él quería ir a morir a un lugar determinado, como hacen los elefantes. Ella le acompaña hasta ese lugar. En ese viaje la muerte va a convertirse en una lección de vida. Lo que pasa es que todas las historias que escribo, cuando las retomo al cabo de uno o dos meses, son del pasado, y ya no me interesan. No tengo paciencia. Creo que hay gente con mucho talento que cuenta muy bien las historias cinematográficamente. Formar parte de la mediocridad no me parecía interesante. Lo que me sigue chiflando es el montaje, soy buena montadora.

Yo nunca he sido líder de mi propia vida, en el sentido egoísta. Tampoco he sido instigadora de proyectos. No soy la que aporta

la primera idea, eso sí, cuando alguien lanza un concepto ahí estoy, apporto todo lo que puedo, doy el cien por cien de todo para que sea lo más original posible. Soy una todoterreno. No me gusta ser quien conduce o dirige a los demás, pero no me gusta que me dirijan tampoco.

Muchas gracias, Laura, por compartir este tiempo con nosotras.

Qué sentimiento tan extraño es leer negro sobre blanco las síntesis de lo que espero sean solo las tres cuarta partes de mi vida. Quiero daros las gracias por haberme elegido para estos Cuadernos. Ha sido un ejercicio peligroso porque toca lo más íntimo. En todo caso, es un autorretrato honesto, simplemente humano, en el que se reflejan mis contradicciones, mis miedos, mis deseos, mis demonios... Por el momento no puede haber conclusión. Mi vida sigue.

A JOSÉ MARÍA RIBA

Laura del Sol

En París, mayo de 2020

José María Riba, José, jefe:

Sabía, sabía que eras “Different”, pero no sabía hasta qué punto...

Inmersa en los mensajes de cariño, admiración y gratitud, que los que te han conocido te dedican, te redescubro. No era consciente de todo lo que habías hecho por los demás. Cada nuevo adjetivo utilizado por la gente que te quiere y te admira me ha hecho recordar muchos momentos concretos que he podido compartir contigo y tus mujeres queridas, Eva, Luna y Saioa.

Me gustaría decirte tantas cosas... Te las tenía que haber dicho hace mucho tiempo. Qué torpes somos cuando creemos que las personas que queremos son inmortales. Eras, como se dice, buena gente, ¡muy buena gente! La buena gente es honesta consigo misma y con los demás. Así eras. Como todas las personas honestas, no tenías la necesidad de agradar a todo el mundo. Detestabas la hipocresía y, por ello, no dudabas en practicar el único lenguaje que conocías: la sinceridad. Eras firme en tus convicciones y, aunque en ocasiones resultara incómodo, eras hábil a la hora de crear vínculos fuertes y significativos con personas que merecen la pena. Por eso son tan valiosas las personas honestas, y tú eras honesto. Pocos valores sociales son tan necesarios como la honestidad.

Eras transparente, no tenías sombras que ocultaran, ante los demás, lo que eras, sin disfraces de ninguna clase, en ninguna circunstancia. No juzgabas. Nunca tenías palabras malas para nadie. Orientabas y aconsejabas. Siempre generabas confianza. Eras solidario. Y esa solidaridad se manifiesta cuando se es capaz de poner los intereses de los demás por encima de los propios, sin motivo distinto del que nace de ayudar y de colaborar con el prójimo, sin esperar nada a cambio. Siempre escuchabas al otro, independientemente de su sabiduría y

apreciando su experiencia. Cuando alguien necesitaba ayuda, eras el primero en ofrecerte. Eras capaz de dejar de lado tus planes por ayudar a otra persona.

¿Empático? Sí, totalmente. Sentías todo lo que te rodeaba, te dolía ver a las personas pasar por malas situaciones, y más si esas personas eran cercanas a ti. Sabías interpretar silencios, respetar tiempos y ejercer como sostén cuando alguien lo necesitaba. Sabías que cada persona es diferente. Sabías hacer al otro un ser único e irrepetible. Sabías que uno más uno no son dos, cuando de la unión de voluntades se trata. Siempre buscabas en los demás los alicientes para estimular sus energías positivas.

Jefe, José, nunca hubiera pensado, como lo sé ahora, que te iba a echar tanto, tanto de menos...

No te olvidaré nunca,
Te quiero

Laura

GRUPO DE INVESTIGACIÓN TECMERIN

El grupo de investigación Televisión-Cine: memoria, representación e industria (TECMERIN) forma parte del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid y está dirigido por el Dr. Manuel Palacio. Lo componen investigadores especializados en estudios sobre la televisión y el cine y su relación con la historia, las representaciones sociales de la comunicación audiovisual, las coproducciones y los procesos transnacionales ligados a la geopolítica del audiovisual, las políticas públicas e industriales y la integración tecnológica y la accesibilidad.

El grupo TECMERIN ha participado en proyectos competitivos, en acciones integradas y colaboraciones con otras universidades y entidades, así como en la celebración de encuentros y seminarios científicos. Otro de los objetivos destacables del grupo de investigación TECMERIN es avanzar hacia la internacionalización, lo que le ha llevado a iniciar varios de esos proyectos y acciones integradas en el entorno latinoamericano y europeo.

CUADERNOS TECMERIN PUBLICADOS

Cuaderno Tecmerin 1

Por una mirada ética.

Conversaciones con Alicia Gómez Montano.

Autor: Carlos Gómez

2012

Cuaderno Tecmerin 2

Modos de mostrar. Encuentros con Lola Salvador.

Autora: Susana Díaz

2012

Cuaderno Tecmerin 3

La noche inmensa. La palabra de Gonzalo Goicoechea.

Autor: Alejandro Melero

2013

Cuaderno Tecmerin 4

El mapa de la India. Conversaciones con Manolo Matji.

Autor: Asier Aranzubia

2013

Cuaderno Tecmerin 5

Verdad y Libertad. Escuchando a José Ramón Pérez Ornia.

Autor: Anto J. Benítez

2014

Cuaderno Tecmerin 6

La pistola y el corazón. Conversaciones con Agustín Díaz Yanes

Autor: Rubén Romero Santos

2014

Cuaderno Tecmerin 7

Mujeres en el aire: haciendo televisión.

Lola Álvarez, Carmen Domínguez, Matilde Fernández Jarrín,

Ana Martínez y María José Royo

Autoras: Concepción Cascajosa Virino

y Natalia Martínez Pérez

2015

Cuaderno Tecmerin 8

El pasado es un prólogo.

Conversaciones con Emilio Martínez-Lázaro

Autor: Farshad Zahedi

2015

Cuaderno Tecmerin 9

El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre

Autora: Sonia García López

2016

Cuaderno Tecmerin 10

Joaquín Oristrell. *Necesidad de Contar*

Autores: Vicente Rodríguez Ortega y Paula Iglesias

2016

Cuaderno Tecmerin 11

Pasar la batería. Guion de vida de Emilio Gutiérrez Caba

Autoras: Helena Galán Fajardo y Asier Gil Vázquez

2017

Cuaderno Tecmerin 12

Vivir y rodar. Conversaciones con Alfonso Albacete

Autores: Alejandro Melero y Santiago Lomas

2018

Cuaderno Tecmerin 13

La elección invisible. Encuentros con Luis San Narciso
Autores: Casimiro Torreiro y Ana Mejón
2018

Cuaderno Tecmerin 14

Respirar con la imagen.
Conversaciones sobre montaje con Teresa Font
Autores: Xose Prieto Souto y Gabriel Doménech González
2019

Cuaderno Tecmerin 15

En la frontera. Entrevista a Chus Gutiérrez
Autoras: Sagrario Beceiro y Begoña Herrero
2019

Cuaderno Tecmerin 16

Vive, siente escucha. Un retrato de Alejandro Hernández
Autoras: Irene Gutiérrez y Tamara Moya
2020

Cuaderno Tecmerin 17

Traspasar la pantalla. Una fotografía de Laura del Sol
Autoras: Carmen Ciller y Mercedes Álvarez San Román
2020

Cuaderno Tecmerin 18

Los inicios de Carlos Saura. Dos conversaciones
Autor: Miguel Santesmases
2021

Todos los volúmenes se encuentran en línea en
www.tecmerin.es

Laura del Sol es una actriz española con un bagaje destacado en proyectos internacionales. Formada en el campo de la danza, dará vida a uno de los personajes con mayor carga simbólica en la historia del cine español, la protagonista de *Carmen* (1983) de Carlos Saura. Con sus primeras películas compite en el Festival de Cannes y en los Oscar de Hollywood. Después de treinta años residiendo en Francia, acumula proyectos con grandes figuras de la cinematografía europea y latinoamericana. Fernando Fernán Gómez, Stephen Frears, Mario Monicelli, Giuseppe Tornatore o Valeria Sarmiento la dirigirán en títulos fundamentales que hoy forman parte de una carrera que Laura del Sol ha sabido conjugar con su faceta de embajadora del cine español con el proyecto *Espagnolas* en París.

Carmen Ciller Tenreiro es miembro del grupo de investigación TECMERIN y Profesora Titular en la Universidad Carlos III de Madrid, donde dirige el Máster en Cine y Televisión. Ha publicado junto a Manuel Palacio *Producción y desarrollo de proyectos audiovisuales*.

Mercedes Álvarez San Román es doctora por la Université Paris-Sorbonne y la Universidad de Oviedo. Actualmente, es profesora de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo TECMERIN. Su investigación se centra en el cine español y, especialmente, en el de animación.

