



FESTIVAL DE CANNES
PREMIO DE INTERPRETACIÓN
FEMENINA 2024



SSIFF
PERLAK



FESTIVAL DE CANNES
PREMIO DEL
JURADO 2024



ZOE
SALDAÑA

KARLA SOFÍA
GASCÓN

SELENA
GOMEZ

EMILIA PÉREZ

UNA PELÍCULA DE
JACQUES AUDIARD

wandavisión **elastica**



FESTIVAL DE CANNES
PREMIO DE INTERPRETACIÓN
FEMENINA 2024



SSIFF
PERLAK



FESTIVAL DE CANNES
PREMIO DEL
JURADO 2024

ZOE
SALDAÑA

KARLA SOFÍA
GASCÓN

SELENA
GOMEZ

EMILIA PÉREZ

UNA PELÍCULA DE
JACQUES AUDIARD

5 DE DICIEMBRE SÓLO EN CINES

SINOPSIS

Sobre cualificada e infravalorada, Rita es abogada de un gran bufete que está más interesado en sacar a los criminales del atolladero que en llevarlos ante la justicia. Un día, se le presenta una salida inesperada, cuando Manitas, el líder de un cártel, la contrata para que le ayude a retirarse de sus negocios y hacer realidad un plan que lleva años preparando en secreto: convertirse en la mujer que siempre ha soñado ser.



ENTREVISTA A JACQUES AUDIARD



¿Cómo se le ocurrió la idea de la película?

Hace seis años leí *Écoute*, la novela de Boris Razon. A mitad del libro, aparece un traficante de drogas transgénero que desea someterse a una cirugía. Como el personaje no estaba demasiado desarrollado en los capítulos posteriores, decidí comenzar mi historia con él.

¿Cómo trabajó en el guion partiendo de esa premisa?

Durante el primer confinamiento escribí rápidamente un tratamiento y me di cuenta sobre la marcha de que se parecía más a un libreto de ópera que a un guion de cine. De hecho, estaba dividido en actos, había pocos decorados y los personajes eran arquetípicos.

¿Hacía tiempo que quería hacer una ópera?

No me entusiasmaba demasiado, pero es cierto que la idea de hacer una ópera me había rondado la cabeza mientras trabajaba en *Un héroe muy discreto*. Alexandre

Desplat y yo habíamos pensado en escribir una ópera verista, algo sin demasiadas pretensiones, como *Nixon en China*, *La ópera de los tres centavos* o la *Carmen* de Peter Brook

Con la idea de una ópera en mente, ¿empezó a buscar un músico?

Así fue. Un amigo productor, que también es un gran amante de la música, me habló de Clément Ducol, así que me reuní con él. Su compañera Camille se nos unió pronto como letrista. Los cuatro, incluido Thomas Bidegain, nos encerramos en una casa en las afueras de París para empezar a trabajar. Esto ocurrió en la primavera de 2020.

¿En qué momento el libreto se convirtió en guion?

Fue cuando empecé a cambiar los personajes de la novela. En el libro, el abogado era un hombre: un tipo cansado, desilusionado y al límite de sus fuerzas. Lo convertí en una mujer. También es abogada, pero joven, ambiciosa, sin escrúpulos, cínica y, con Zoe Saldaña interpretando al

personaje, negra. Resulta un personaje con un gran potencial de desarrollo y muchos giros. Además, me di cuenta de que, al igual que Emilia, el guion podía abarcar varios géneros: cine negro, melodrama, comedia costumbrista, musical, telenovela...

¿Por qué tomó un camino tan sinuoso para terminar escribiendo un guion?

No estoy seguro, pero creo que siempre me ocurre lo mismo. Tengo una intuición, un punto de partida, y aprovecho el tiempo que va pasando para complicar las cosas, para enturbiar las aguas, para esconderme detrás de máscaras... Al final, es decir, durante el proceso de mezclas, la película se acerca más a mi idea original que todas las diferentes versiones intermedias. “¡Qué camino tan largo he tenido que recorrer para encontrarte!”, dice el protagonista al final de *Pickpocket*, la película de Bresson.

La mayoría de sus películas tratan sobre la paternidad y el legado de la violencia. ¿Es consciente de esta premisa mientras escribe el guion?

En realidad, soy bastante ingenuo y nunca hago las cosas de la misma forma. Pero es cierto que los temas recurrentes son precisamente la paternidad y la violencia: ¿cómo te deshaces de la violencia paterna?

Ha sido así desde el principio, tengo que reconocerlo. En realidad, mi primer largometraje se llamaba *Mira a los hombres caer*. Una pista contundente, ¿no es así?

En el caso de Emilia Pérez, plantea su punto de vista de una manera algo diferente al abordar el tema de la masculinidad como subproducto integral de la violencia...

En realidad, se trata de una historia sobre la redención: ¿Cambiar de género te ayuda a ver la violencia masculina desde una perspectiva diferente? Para ser sincero, la verdad es que no lo creo. El personaje de Emilia bien podría asumir esa creencia, pero aun así ella sigue atrapada en la violencia. Lo que es virtuoso en sí mismo es el recorrido vital que la aleja de ese ciclo de violencia. Al final, ya sea muerto o vivo, habrás aprendido algo por el camino.

La mayor parte de la película se rodó en un plató de París. ¿Fue una elección creativa o surgió por necesidad técnica?

Exploramos varias localizaciones en México, pero no cuadraban. Todos los decorados parecían demasiado reales, demasiado sólidos, demasiado pequeños o demasiado complicados. Mi intuición original estaba relacionada con una ópera,

así que ¿por qué no recuperar esa premisa? ¿Por qué no volver a la esencia del ADN del proyecto y rodar en un plató? Esto ilustra perfectamente mi punto anterior sobre el tiempo que suelo perder negando mi intuición original.

¿Cómo trabajaron en la parte visual de la película tanto con su director de fotografía Paul Guilhaume como con su directora de arte Virginie Montel?

Cuando se rueda en un plató, por mucho que suene a cliché, estás ante una página en blanco y tienes que crearlo todo: la iluminación, la escala, los colores... la vida. Debes pensar en lo que estará en primer plano y cómo reproducir la profundidad de campo. Por ejemplo, había pensado que el primer tercio de la película, centrado en el personaje de Manitas, se desarrollaría de noche o al menos en *la oscuridad*. Esto ayudaría a reducir el coste del diseño y le daría a la narrativa una identidad visual muy potente. Junto con Virginie Montel, también pensamos que, en ciertos momentos, los extras y su dimensión física servirían como decorados. Por ejemplo, en la secuencia de apertura del mercado, una suerte de ecuación de cuerpos, los decorados juegan un papel. Pero insisto, siempre hay una posibilidad de que la película se vuelva estática cuando se filma en un plató, así que siempre tuvimos en

mente que necesitábamos dinamismo, ya sea en los primeros planos o usando la profundidad de campo. En lo que se refiere a la dicotomía primer plano-fondo nos basamos en lo que habíamos aprendido en *Un profeta*.

¿A qué se refiere?

Antes de *Un profeta*, cuando tenía que rodar, por ejemplo, una escena en la calle, colocaba a los actores en primer plano, ajustaba sus actuaciones y luego preparaba lo que sucedería en el fondo: transeúntes, coches... Pero en *Un profeta* eso no funcionaba en absoluto. Si ajustaba el primer plano (los personajes principales) y luego me ocupaba del fondo (los extras), esto último carecía de vida. Fue entonces cuando me di cuenta de que primero tenía que ocuparme del fondo, los extras (es decir, la prisión), y cuando eso empezaba a funcionar, añadía a los actores, es decir, les daba vida.

El hecho de ambientar la película en México significaba que iba a tener que volver a trabajar en una lengua extranjera. Después de *Dheepan* (2015), cuyo personaje principal hablaba en tamil, y *Los hermanos Sisters* (2018), rodada íntegramente en inglés, ¿por qué ha querido volver a trabajar en una lengua que no es la suya?

En francés, tiendo a centrarme en la sintaxis, la elección de las palabras, la puntuación... Todo tipo de detalles que no son de mucha utilidad. En cambio, cuando trabajo en un idioma que no hablo bien o casi nada, mi conexión con el diálogo de la película se vuelve exclusivamente musical.

¿La traducción cambió la musicalidad de los diálogos que había escrito en francés?

Sí, por supuesto, y ese era precisamente el objetivo: escribir una ópera en español, que es una lengua muy potente, muy física, muy acentuada.

***Emilia Pérez* es su décima película. ¿Qué ha aprendido desde su primera cinta como director en 1993?**

Con mis tres primeras películas aprendí cosas muy concretas. Desde

entonces, he utilizado y aplicado todo lo aprendido, pero al mismo tiempo he ido descubriendo cosas nuevas. Gracias a la experiencia, puedes llevar a los actores al siguiente nivel, rodar el tipo de imágenes que tienes en mente con más facilidad, compartir mejor en el set lo que quieres hacer con las personas que necesitan saberlo, es decir con el equipo. Con la confianza, he ganado libertad. Sé hacia dónde voy, aunque no demasiado.

¿Pudo ensayar con las actrices protagonistas antes del rodaje?

Por lo general, ensayar es un lujo que impones a la gente, pero en este proyecto, con la coreografía, las canciones y los momentos cómicos, fue una necesidad absoluta. Damien Jalet diseñó la coreografía y se encargó de los ensayos. Clément Ducol y Camille escribieron la música, las letras, grabaron las maquetas y se las presentaron a las actrices... Cada día teníamos tres o cuatro asuntos que cubrir. Fue agotador, aunque muy emocionante.

Cuéntenos cómo fue el proceso de casting.

Conocí a Selena Gomez una mañana en Nueva York. Recordaba haberla visto en la película *Spring Breakers* de Harmony Korine (2013), pero no sabía casi nada de ella. En diez minutos supe que sería ella. Fue lo que le dije, pero no se lo creyó. Cuando la llamamos un año después para decirle que

la película tenía luz verde, ¡pensó que me había olvidado de ella!

¿Y en el caso de Zoe Saldaña?

Zoe cumplía todos los requisitos: podía cantar y bailar como bailarina principal; además, su interpretación es sorprendentemente carismática. Zoe quería hacer la película, pero estaba ocupada. Así que la esperamos un año.

¿Y Karla Sofía?

Encontrar una actriz para hacer su papel fue lo más difícil. Me reuní con muchas actrices transgénero en Ciudad de México, pero no lograba encontrar a la persona adecuada. Creo que lo que me generaba problemas cada vez que las entrevistaba era que su transición era lo más importante de sus vidas. Desde luego, reconozco que es un hecho trascendental, pero cuando ocupa un lugar central, se vuelve intrusivo. Karla Sofía era actor antes de convertirse en actriz, pero la coherencia de su trayectoria resolvió el problema. Es muy ingeniosa, inventiva, tiene una mente aguda y un gran sentido del humor.

¿Cómo manejó la barrera del idioma con los actores?

Cuando se volvía demasiado difícil, utilizaba un traductor. Pero con los actores y actrices la comunicación es como el esperanto. Les cogí mucho cariño a todos y disfrutaba trabajando con ellos todos los días.

¿Cómo construiste el personaje de Manitas con los diferentes departamentos?

Tuve largas conversaciones sobre este tema con Virginie Montel. Para su personaje, la cuestión era cómo elaborar a Emilia a partir de Manitas, ¿y hasta qué punto? Virginie hizo muchas pruebas con su equipo (artistas de maquillaje, artistas de efectos visuales, diseñador de vestuario) hasta que logró el aspecto de una bestia suave con voz de ángel. Y yo mismo me dejé engañar. De hecho, cuando vi las primeras fotos de Manitas no reconocí a Karla Sofía.

¿Investigó mucho sobre la identidad transgénero durante la preproducción?

No tengo ningún conocimiento académico sobre el tema transgénero. Fue Karla Sofía quien me lo enseñó todo. Le hacía preguntas por correo electrónico y ella me respondía. Lo que se me ha quedado grabado es su determinación y su coraje (tanto mental como físico). ¡Qué gran coraje necesitó para someterse a la cirugía y cuánto dolor sufrió antes de las operaciones! Había pasado toda una vida atrapada en un cuerpo al que no pertenecía. Y, además, Karla todavía vive con la madre de su hija, que ya debe tener unos 15 años. No sé si se puede decir que esto es un ejemplo de libertad, pero creo que sí que lo es.



ENTREVISTA A ZOE SALDAÑA

¿Por qué piensas que Jacques Audiard te eligió para el papel de Rita nada más conocerte por Zoom?

En un mundo perfecto, o si yo fuera una artista con más confianza en mí misma, diría que le gustó mi voz y el hecho de que tengo experiencia como bailarina... Pero la verdad es que no lo sé con certeza. Lo que sí sé es que cuando me concedieron la entrevista y me enviaron el enlace de Zoom, me esforcé mucho para no estar nerviosa. Es uno de mis directores favoritos y veo películas francesas desde niña.

¿Qué te pareció el guion cuando lo leíste por primera vez?

Que era literalmente extraordinario. No era una trama normal y tampoco eran personas normales. Todos los personajes viven fuera de los esquemas

convencionales. Luego escuché las canciones y me emocioné aún más. A partir de ese momento tuve que reunir el coraje suficiente para creer que podía lograrlo.

Las películas tienen una nacionalidad. En este caso, ¿cuál sería la nacionalidad de Emilia Pérez?

Yo la veo como una película de Jacques Audiard. La historia se desarrolla en una hiperrealidad, pero más allá de ese ámbito, trata de personas que están luchando. *Emilia Pérez* habla de personas atrapadas en situaciones imposibles y que conciben soluciones imposibles.

¿Cómo se refleja esa dimensión tan gigantesca en Rita, tu personaje?

Rita es una inmigrante en un lugar poco convencional y quiere ser algo más en la

vida. Aunque la oferta viene en forma de peligro y cada parte de su cerebro le dice que no es una buena idea, su corazón sí lo desea.

Dices que Rita es una inmigrante... No creo que eso esté en el guion. ¿Es parte de una historia de fondo que creaste mientras estudiabas para el papel?

Sí, es parte de una historia que yo me inventé. Jacques apoyó la idea en todo momento, siempre y cuando me ayudara a dar vida a Rita.

¿Cómo fue para ti actuar en español?

Como mujer latina y caribeña, es el primer idioma que aprendí. Poder crear mi personaje en mi lengua materna fue muy especial. No me dan esa oportunidad todos los días.

¿Esto añadió una capa de representación para ti, como actriz latina en Hollywood?

Dejé de pensar en términos de representación para liberarme de la responsabilidad social. En los primeros años de mi carrera, le daba muchas vueltas a la justicia social y a la responsabilidad que pesaba sobre mis hombros de "representar bien mis orígenes". Pero últimamente he priorizado mi oficio, mi trabajo y lo que me gusta.

Ensayaste mucho antes del rodaje. ¿Qué añadió a tu trabajo?

Crecí bailando y haciendo teatro, así que me resultaba imposible hacerlo bien sin ensayar, preparar, investigar y practicar. Me siento más segura cuando tengo la oportunidad de hacer todo eso. Por supuesto es un sacrificio, porque es mucho

trabajo. Pero una vez que estás en el set, te da total libertad para ser flexible con tu director, de modo que, si él o ella quiere que cambies algo, puedes aprovechar todas esas horas de preparación. También soy muy ansiosa y, además, disléxica, así que me gusta practicar una y otra vez. Es mi manera de meditar.

¿Esa disciplina heredada de tu formación como bailarina la has aplicado siempre a tus interpretaciones?

Siempre lo he aplicado al aspecto físico de mis personajes, pero debido a mi dislexia suelo dedicar muy poco tiempo a memorizar mis líneas. Prefiero centrarme en la investigación, en la construcción de una historia de fondo, en las conversaciones y los correos electrónicos con el director... Mi miedo ha sido siempre sentarme y empezar a memorizar mis diálogos, pero en esta película me puse a ello y lo hice. Contraté a una persona para que repasara los diálogos conmigo, y me puse a practicar mi acento mexicano.

¿Cuál fue la escena más difícil de rodar para ti?

Las escenas con otros actores, especialmente si son muy apasionados y

están decididos a hacer lo que quieren, suelen darme miedo. La escena en el restaurante en la que Emilia se me revela como Emilia fue particularmente complicada en ese sentido. Había muchísimos extras. Sonaba una canción durante toda la escena y también hubo mucha experimentación mientras rodábamos. Jacques tuvo que hacer malabarismos, Karla Sofía tuvo que hacer malabarismos y yo también... Aunque aparentemente parecía muy tranquila, por dentro estaba muerta de miedo.

¿Tuviste mucho tiempo para trabajar con Karla Sofía antes del rodaje?

Conocí a Karla un año antes de empezar a rodar e hicimos muchos ensayos con Jacques, así que me sentí muy cómoda con ella. Karla estaba muy preparada, y como el tema de la película es muy importante para ella, encarnó maravillosamente bien a Emilia y a Manitas. Fue maravilloso verla actuar. El nivel de respeto y admiración que tengo por todos los actores de esta película es inmenso. Selena se adapta a todo, es aventurera y flexible.

¿Durante cuánto tiempo trabajaste en la escena de

la gala, en la que tu trabajo como bailarín, cantante y actor es absolutamente espectacular?

¡Durante meses! Empezamos a trabajar en *El Mal*, la escena de la gala, en enero, y fue una de las últimas escenas que rodamos en junio. Descubrimos el set tres días antes del rodaje, lo que fue bastante estresante para Damien, el coreógrafo. Pero afortunadamente, pudimos ensayar mucho con nuestro operador de Steadicam, Sacha Naceri, porque en realidad, la escena era un baile con él. Fue divertido, increíble, aterrador... ¡Y me dolía todo! Después, estuve poniéndome hielo en la espalda, los codos y el cuello durante días, ¡pero lo conseguí! Me gusta todo de esa escena.

¿Puedes describir tu trabajo en las canciones con Camille y Clément?

Fue un proceso muy técnico y Jacques se implicó en todo. Tuve el placer de ver a tres maestros en acción: Jacques como narrador y Camille y Clément como músicos. Hubo muchas conversaciones, reuniones y sesiones. Yo quería que se sintieran orgullosos, que su música pareciera sincera y que el personaje de Rita estuviera a la altura de lo que quería Jacques. Crecí en Nueva York haciendo teatro, así que estaba

familiarizada con la idea de un musical. En cierto modo, trabajar con un director, un coreógrafo, directores musicales y unirlo todo para ver cómo cobra vida me recordó mis experiencias en el teatro. Pero nunca había estado tan rodeada de músicos y compositores, y me sorprendían todos los días.

¿Rodar en un plató en París fue una experiencia liberadora o un desafío extra?

Un plató es un entorno controlado, así que siempre me ha parecido liberador. Cuando trabajas en decorados exteriores, casi se convierten en un personaje extra. El clima y la luz cambian constantemente y afectan a tu manera de rodar... Dependes de muchas piezas móviles cuando filmas en localizaciones. Pero cuando estás en un entorno cerrado, entra en juego una forma de manipulación que te da mucha libertad creativa. Soy fan de las pantallas verdes porque tengo mucha imaginación. Lo único que tienes que hacer es investigar lo máximo posible antes de rodar. Pero si el director es partidario de la preparación, la investigación y los ensayos, puedo recrear cualquier cosa con mi imaginación. Me ha encantado.



ENTREVISTA A KARLA SOFÍA GASCÓN

¿Quién es Emilia Pérez?

Con Emilia Pérez es como si la Bella y la Bestia estuvieran encerradas en el mismo cuerpo. Cuando empieza la película, ella es Manitas, una mujer que está encerrada en una vida que no le pertenece. Pero se encuentra en un punto de su vida en el que tiene la oportunidad de dejar esa vida atrás, una vida de la que ya no quiere formar parte. Manitas creció en un mundo en el que los padres preferían que sus hijos fueran delincuentes en lugar de “maricones”. Así es. Por eso está atrapado en ambos aspectos: en la delincuencia y en una masculinidad con la que no se identifica.

Es entonces cuando decide dejarlo todo atrás para ser él mismo...

Sí, es la historia de la humanidad: siempre debemos renunciar a algo para ganar algo más. Pero es su última oportunidad y decide dejar esa vida de una vez por todas, aunque reconsidera su decisión a lo largo de la película e intenta conservar lo que más le importa: sus hijos.

¿Conocías la obra de Jacques Audiard antes de empezar a trabajar con él?

Casi nada, y no quise ver ninguna de sus películas anteriores. Su película *París, Distrito 13* se estrenó cuando ya habíamos empezado a trabajar juntos en *Emilia Pérez* y decidí no verla. No quería dejarme influenciar de ninguna manera. Me gusta demasiado la libertad. Verlo como un dios o un genio habría obstaculizado mi trabajo. En su lugar, desarrollé no una relación amistosa, sino una relación familiar. Una

de las primeras cosas que le pregunté cuando nos conocimos fue: “¿Cómo nos comunicaremos?”. Me dio una respuesta preciosa: “¡por telepatía!”. Y tenía razón: ¡funcionó! Es el mejor director de actores del mundo y lo adoro. Tenemos una pasión común por esta forma de arte.

¿Crees que Jacques Audiard ha capturado la complejidad de México, un país que conoces muy bien porque allí has desarrollado parte de tu carrera?

Lo que él entendió enseguida es el inmenso poder que tienen las mujeres para cambiar el mundo. Y ese es el núcleo de la película. En cuanto a México, es un país que te atrapa, ves cosas muy duras, pero también muy bonitas. Hay algo suave y acogedor

en su gente, y es un país donde he disfrutado de momentos realmente felices. Allí he desarrollado relaciones profundas y entrañables con amigos muy queridos.

¿Cuando leíste el guion, ¿te sentiste comprendida como mujer y también como mujer trans?

Por supuesto. Jacques llevaba mucho tiempo dándole vueltas a este proyecto y se hacía muchas preguntas. Evitó errores muy comunes, como por ejemplo los errores de los pronombres.

¿Fue muy difícil, tanto en el plano emocional como técnico, representar las escenas de Manitas?

Por regla general, me gusta interpretar

personajes lo más alejados posible de mí, y Manitas no tiene nada que ver conmigo... Pero como es natural, había cosas con las que me identificaba, sobre todo su profundo deseo de cambiar y su amor por sus hijos. Lo amo porque es libre mientras que Emilia es más sumisa. Digan lo que digan, las normas sociales presionan a las mujeres, aunque en realidad están más liberadas interiormente, y durante el rodaje, interpretar a Emilia fue un desafío considerable. Tuve que usar un corsé que limitaba mis movimientos, llevar una peluca que se sujeta a mi cabeza con fuerza y, además, tacones altos... Con Manitas, después de que me maquillaran y me colocaran las prótesis en la cara, era libre de moverme como quisiera.

¿Cómo trabajaste tu voz para conseguir la voz muy grave de Manitas, y la de Emilia, que es mucho más aguda?

Mi propia voz está a medio camino entre la de Manitas y la de Emilia, pero me apasiona el doblaje. Incluso en la vida real, siempre me divierto inventando voces para la gente. En el caso de Manitas, pensé en John Rambo, a quien vi en televisión durante mi infancia con mi hermano. En lo que se refiere a Emilia, que tiene un tono de voz más ligero

porque necesita enfatizar su suavidad, me inspiré en la voz de la cantante británica Samantha Fox.

¿Cómo abordaste las partes cantadas?

Enseguida le dije a Jacques y al resto del equipo que no soy ni cantante ni bailarina. Por suerte, soy muy trabajadora y tuvimos mucho tiempo para prepararnos: más de un año antes del rodaje. Con el coreógrafo Damien Jalet, nos centramos en los movimientos de las manos de Manitas y Emilia. El trabajo con los compositores Camille y Clément fue un reto, sobre todo en las canciones de Emilia que tienen una tesitura alta. Pero Jacques es lo suficientemente inteligente como para aceptar las habilidades y limitaciones de todos.

¿Cómo ha sido trabajar con Zoe Saldaña y Selena Gomez?

Si hace veinte años me hubieran dicho que actuaría en una película de Jacques Audiard junto a Zoe Saldaña y Selena Gomez, ¡jamás lo habría creído! Mi truco para no dejarme intimidar por la situación es considerarlas como hermanas y como sus personajes. Debí parecer una loca

porque estaba tan inmersa en la película que a veces se desdibujaba la línea entre realidad y ficción: cuando vi las escenas de Selena con Edgar Ramírez interpretando a su amante, llegué a sentir los celos de Emilia.

¿Qué escenas fueron las más difíciles de interpretar?

La escena del hospital en la que Emilia se despierta después de su operación. Fue una de las primeras escenas que rodamos y fue especialmente complicada en el plano emocional. Y también la escena de Emilia con su hijo, en la habitación del niño. Me ayudó mucho a darme cuenta de lo profundo que era el papel. Mientras estaba acostada, mirando las luces del techo, supe que necesitaría algún tipo de exorcismo al final de la sesión porque lo que estaba experimentando era realmente intenso. Soy una madre y solía ser un padre. Para mí, ese aspecto de la película fue extremadamente intenso emocionalmente, pero también más fácil de comprender.

Cuando la película se estrene, te convertirás en la voz de la “causa” transgénero y de la lucha por los derechos de

las personas trans. ¿Qué se siente?

Lo primero y más importante, creo que antes que ser una defensora de las comunidades trans y LGBTQI+, me veo principalmente como alguien que luchó para hacer realidad sus propios sueños. Miles de actores en todo el mundo luchan por trabajar y actúan en escenarios de teatro casi vacíos. Personalmente, ya he actuado sólo para una persona en el público. Es un trabajo muy difícil. Así que, antes que nada, me gustaría ser la voz del coraje, del deseo, de la fuerza... de todo lo que te ayuda a alcanzar tus sueños. En cuanto a las personas trans, desearía que dejaran de ser descartadas, categorizadas y encasilladas. Desearía que dejaran de ser objeto de burlas, insultadas y odiadas. Yo tuve bastante suerte. Gracias a mi esposa y a mi familia, pude seguir adelante con mi transición y con mi vida. Pero debemos pensar en todas esas mujeres trans que necesitan prostituirse porque pierden su trabajo y su medio de vida. Desearía que todos pudiéramos vivir a plena luz del día y, lo más importante, tener una vida normal.



ENTREVISTA A SELENA GOMEZ

¿Qué sabías sobre el trabajo de Audiard cuando lo conociste por primera vez en Nueva York?

La primera película que vi de él fue *De óxido y hueso* y me enamoré instantáneamente de su estilo cinematográfico. Estaba deseando conocerlo, pero también estaba nerviosa porque sabía que el papel iba a ser un auténtico desafío para mí.

Él dice que no le creíste cuando te dijo, a los 10 minutos de conversación, que el papel era tuyo...

Cuando hice el casting para él, juro que me desmayé porque era una escena tan apasionante que me perdí en ella. Cuando dijo que el papel era mío me pareció que estaba soñando.

Jacques Audiard dice que no sabía mucho sobre ti cuando os conocisteis. ¿Crees que su relativo desconocimiento de tu fama y tu personalidad pública tuvo algún efecto en vuestra relación laboral?

Me encantó que no supiera realmente quién era yo, y creo que en todo caso me benefició. Él me veía únicamente como una actriz. No se daba nada por supuesto y por esa razón sentí que me había ganado el papel por mí misma.

Siempre has bailado, cantado y actuado. ¿En tu caso, en qué medida están interrelacionados todos estos campos artísticos?

Lo cierto es que cuando canto, actúo, porque me pierdo en las letras y siento como si estuviera interpretando un personaje. No me considero muy buena

bailarina, pero me encanta sentir esa liberación a través de la música y cómo puedes representar cualquier historia. Triste, feliz, solitaria, empoderada... Todo está conectado entre sí. En esta película era una parte crucial del personaje y un estilo de baile que nunca había practicado. Era muy elaborado y a la vez precioso.

La película está ambientada en México, el país de origen de tu padre. Como has crecido en Texas, ¿qué relación tenías con México y, en términos más generales, con la cultura mexicana?

Mi abuela llegó a Estados Unidos desde México en 1973 en la parte trasera de un camión y se convirtió en ciudadana norteamericana 18 años después. No fue fácil para ella, ya que dejó a gran parte de su familia en México. Mi padre

se esforzó mucho para que yo siguiera conectada con mis raíces. Todo tenía importancia, desde las tradiciones y la comida hasta la cultura. Y para nosotros, México estaba solo a un viaje en coche.

¿Cómo abordaste el hecho de actuar en español, algo que nunca habías hecho antes?

He grabado música en español, pero me ponía muy nerviosa tener que hablar español en la película. Mi personaje es mexicano-estadounidense y eso me ayudó a soportar parte del estrés porque quería que todo sonara perfecto.

Los derechos de las personas trans están siendo atacados en todo Estados Unidos, y particularmente en Texas, tu Estado natal. ¿Te parece que Emilia Pérez es una película política? ¿Qué importancia tuvo para ti participar en esta historia singular, en este momento particular de la política estadounidense?

Cuando leí el guion por primera vez, quise asegurarme de que el papel de Emilia lo interpretara alguien que había experimentado esa vida. Para mí era importante que una mujer trans tuviera la

oportunidad de hacer el papel, porque la visibilidad es muy importante.

Tu personaje en Emilia Pérez es una mujer muy fuerte, que lucha por su libertad para amar a quien quiera. En cierto sentido, ella también está en transición.

¿Es algo con lo que te puedes identificar?

Desde luego. Ahora que tengo más de 30 años, estoy pasando por muchos autodescubrimientos. Puede ser complicado y extraño, pero me ha resultado muy gratificante y todo ha ido mejorando con el tiempo. Siento que soy más sabia y mucho más consciente de mí misma.

¿Qué fue lo que más te conmovió de ella?

Entiendo la intensidad con la que ve todo. Ya fuera pasión o ira, era divertido interpretarla porque nunca había un punto en el que fuera estable.

Ella también es madre y trata de estar ahí para sus hijos, pero también de vivir libremente como mujer.

¿Dónde encontraste la inspiración para ese aspecto del papel?

Primero, adoro a los niños. No puedo responder a esta pregunta de manera

justa en cuanto a lo de ser madre, ya que no tengo hijos. Pero tengo un inmenso respeto por las mujeres porque podemos hacerlo todo. Miraba a Zoe y veía a una madre increíble además de una actriz fantástica.

¿Qué escena te ponía más nerviosa antes de empezar el rodaje?

Lo que más nerviosa me ponía era el número de baile porque nunca había hecho ese estilo de baile. Era muy intenso y sabía que iba a ser duro para mi cuerpo, pero terminé divirtiéndome mucho haciéndolo, tanto durante los ensayos como durante el rodaje.

¿Qué nos puedes contar del rodaje de la película en París? ¿Cómo influyó en tu interpretación el hecho de rodar casi todo el tiempo en un plató?

Al principio estaba nerviosa, pero hicieron todo tan realista que cuando nos subíamos al escenario nos sentíamos transportados a otro mundo. Aunque hubiera sido maravilloso rodar en México, hicieron un trabajo increíble recreando su atmósfera para que nada me impidiera meterme en la piel del personaje.



ENTREVISTA A CLÉMENT DUCOL Y CAMILLE

Empezasteis a trabajar con Audiard cuando *Emilia Pérez* era todavía un proyecto de ópera. ¿En qué medida influyó esta circunstancia en la fase inicial de desarrollo?

Clément Ducol: Ópera, drama musical... Durante nuestras primeras reuniones con Jacques, no estábamos seguros del medio en el que vería la luz el proyecto. Pero hablamos de música, de baile, de cine, de muchas cosas... Acababa de terminar de trabajar en *Annette*, la película de Leos Carax, donde ejercí de director musical y arreglista. Está claro que resultó muy útil cuando empecé a trabajar como compositor en *Emilia Pérez*, un trabajo más creativo.

Camille: El mundo imaginario de la película, el desarrollo del guion, los personajes extravagantes... todo ha influenciado nuestro trabajo desde el principio. Tuvimos largas conversaciones sobre los actos, y de hecho sigo pensando que la película se divide en actos. Creo que esto también influyó en la

forma en la que abordamos los personajes, como arquetipos. En la primera escena, que denominamos el Alegato, Rita se dirige a su público imaginario, pero también a su gente y a los espectadores, como en la escena inicial de una obra de Shakespeare.

Al final os decidisteis por un “musical”, por muy peculiar que fuera...

Camille: Personalmente, mi vida es como un musical. Siempre estoy cantando y cantar es mi solución para todo. Pero los musicales suelen parecerme artificiales. Quería romper con los tópicos, y Jacques y yo estábamos de acuerdo en esto porque a él, como realizador, le movía el mismo impulso. La continuidad que buscaba, entre el espectáculo y los momentos fuera de pantalla, la ópera y la película, se acerca a lo que siempre busco en mi trabajo entre lo que se habla y lo que se canta. En realidad, se trata de hechizar la realidad.

Clément Ducol: Desde el principio estuvimos de acuerdo en que la película no debía ser solo cantada. Queríamos que las

canciones tuvieran una finalidad narrativa, así que Camille y yo queríamos asimilar lo que se supone que debe suceder en algunas escenas, para luego traducirlo en canciones.

Os reunisteis en la primavera de 2020 para una primera sesión de trabajo. ¿Qué decidisteis en aquel momento?

Clément Ducol: Nos reuníamos por la mañana y me daba la impresión de que estaba asistiendo a una clase magistral de escritura de guiones. Como se suponía que las canciones tenían una finalidad narrativa, era importante que Camille y yo estuviéramos allí, incluso cuando estaban en el proceso de construir la historia. Thomas y Jacques nos pedían nuestra opinión, y la mezcla de nuestras diferentes experiencias cobró sentido cuando nos dimos cuenta de cómo podíamos contar lo mismo, aunque cada uno lo hiciera con su propio lenguaje. Estudiábamos dónde podían encajar las canciones, las transiciones y los coros y luego, por la tarde, nos reuníamos en el estudio con

Camille para trabajar en las maquetas que Jacques y Thomas escucharían al final del día. El proceso fue muy rápido y eso resultó sumamente gratificante.

¿Estabais familiarizados con la cultura mexicana? ¿Hicisteis alguna investigación?

Camille: Lo que me gustó de la premisa de Jacques, que me pareció particularmente audaz, inspiradora y clara desde una perspectiva artística, fue que parecía una compañía de ópera presentando un espectáculo que se desarrollaba primero en Italia, luego en Japón, luego en México... Soy francesa y Clément también, así que no pretendemos ser mexicanos. Lo que le dio la "mexicanidad" a las canciones fue el fraseo y los acentos tónicos del lenguaje, así como las voces de los intérpretes, los coros y los extras.

Clément Ducol: Jacques escogió compositores franceses y nunca se trató de imitar la música mexicana. Sin embargo, es innegable la fuerte influencia de la musicalidad del español, la aspereza de las consonantes, el espectro armónico de las vocales...

¿Cómo trabajasteis en el estudio con Selena Gomez y Zoe Saldaña, que son cantantes más experimentadas?

Camille: Las conocí sin tener ningún prejuicio sobre ellas. De hecho, las conocía muy poco. No quería dejarme influenciar, impresionar o fascinar por sus personajes públicos o por sus carreras. Selena apareció en el estudio con su técnico de audio y él fue de gran ayuda. Es muy trabajadora, muy considerada y humilde. Zoe es igual de agradable y generosa (lo que me gusta mucho de los actores), pero es muy diferente. No está familiarizada con el estudio y enseguida dijo que cantar estaba fuera de su zona de confort. Pero tiene un instinto increíble y un talento musical natural asombroso. Es una gran perfeccionista que, cuando actúa, está totalmente conectada con su corazón mientras controla todas sus miradas y expresiones. Es una atleta.

¿También estuvisteis en el set durante el rodaje?

Camille: Sí. Habíamos grabado todos los números musicales con los actores y actrices antes de sus escenas, así que, a primera vista, se trataba solo de ajustes técnicos y sincronización de labios... Pero al final, Jacques quería grabar sus tomas en directo sobre todo para hacer frente a los desafíos que planteaba la interpretación. Después del rodaje, todos los actores volvieron a grabar sus diálogos en ADR para el material. El resultado es que lo que se escucha en la película es una combinación entre el

audio grabado y el ADR, impulsado por el sonido en directo del rodaje.

Clément Ducol: En la industria de la música tenemos mucho menos dinero que en el cine, así que estamos acostumbrados a trabajar muy rápido, sin preocuparnos por el futuro. Pero Jacques se lo cuestiona todo y todo el tiempo. Es realmente fascinante. Así que la canción pop de Selena Gomez se escribió cuando el rodaje ya había comenzado. Quería una canción nueva y más profunda que contara su historia. Sugirió que deberíamos ver el documental de Selena, *My Mind & Me*. Resultó muy útil para *Mi Camino*.

Clément, tú también has escrito la banda sonora de la película. ¿Nos puedes contar algo más sobre eso?

Clément Ducol: Supuso un gran desafío. Ya teníamos una base musical muy potente con las canciones y no se trataba de añadir comentarios. Así que se me ocurrió aportar material vocal para la banda sonora, interpretado por Camille y por mí, y coros que se diferenciaban mucho de las canciones. Desde el diálogo hasta las canciones y los paisajes sonoros, las voces sirven como hilo conductor de la película.

ENTREVISTA A DAMIEN JALET

¿Cuál fue tu primera reacción cuando Jacques Audiard te propuso trabajar con él en la película?

Fue una casualidad increíble, porque cuando recibí la llamada diciéndome que Audiard quería reunirse conmigo, yo estaba en Ciudad de México, una ciudad con la que estoy muy familiarizado porque he trabajado allí a menudo a lo largo de los años. Después de dos experiencias apasionantes con realizadores (la película *Suspiria* de Luca Guadagnino de 2018 y el cortometraje *Anima* de Paul Thomas Anderson de 2019), y debido a las cancelaciones de proyectos por la pandemia, estaba deseando que un gran director me ofreciera un proyecto interesante y además tenía ganas de volver a trabajar en México. ¡La oferta de Jacques llegó justo en el momento adecuado! Él llegó a Ciudad de México dos días después y fue entonces cuando nos conocimos.

¿Qué tipo de coreografía tenías en mente cuando leíste el guion?

El guion me pareció fascinante e intrigante, pero no había referencias a ninguna escena de baile y el elemento musical tampoco era obvio. Estuvo claro desde el principio que mi trabajo con Jacques iba a ser de colaboración y comprendí cuál sería mi función mientras hablábamos sobre su visión de la película.

¿Cómo fuiste avanzando durante el proceso de desarrollo?

Fue una tarea a largo plazo. Desde el momento en que nos conocimos, a finales de 2021, hasta el rodaje, en la primavera de 2023, nos vimos mucho, tuvimos muchas conversaciones, así que estábamos en la misma onda. Como Jacques nunca había trabajado antes con un coreógrafo, inmediatamente le hice saber que tendría

que estar con él durante el rodaje, para que el lenguaje corporal de los actores coincidiera con sus interpretaciones.

¿Qué quieres decir?

Hasta ahora, como coreógrafo de cine, me había centrado en escenas de baile sin diálogos. Pero en *Emilia Pérez* la música, los diálogos y la coreografía van de la mano para contar la historia. El lenguaje corporal no imita los diálogos, no intenta ilustrarlos de forma literal. Así que tuve que encontrar un lenguaje alternativo que sirviera a un propósito real, que dotara a las escenas una sensación de urgencia e intensidad.

La primera escena crea esta dinámica entre las diferentes disciplinas artísticas de la película.

A esa altura de la película, Rita (Zoe Saldaña) no está todavía en su mejor momento. Sigue utilizando un lenguaje brusco y confuso que se deriva de su jerga legal (es abogada y está trabajando en su alegato) y

de sus orígenes de clase baja. Su lenguaje corporal lo refleja. A medida que avanza la película, va adquiriendo más confianza en el trabajo y se vuelve más inteligente. Ha desarrollado su movilidad, sus gestos y su poder al mismo tiempo.

Su poder se revela durante El Mal, la espectacular escena de la gala...

Si, desde luego. En realidad, el tempo musical refleja el de la escena de apertura. En esta coreografía trabajé la letra de la canción palabra por palabra, con mi asistente mexicana Gabriela Cesena, para que cada uno de sus gestos hiciera eco o contradijera lo que está diciendo. Le dije a Jacques que podía desarrollar esta escena como un verdadero solo para Zoe, sabiendo que ella sería capaz de combinar, como muy pocos actores, el virtuosismo coreográfico, la interpretación y el canto. Fue un momento increíble del

rodaje: los extras que no eran bailarines se enteraron ese mismo día de lo que tenían que hacer. No hicieron ningún ensayo para prepararse, lo que aporta una tensión muy auténtica a la escena.

¿Cómo trabajaste con los actores?

Adoptamos un enfoque personalizado, ya que debíamos tener en cuenta con quién estábamos tratando en cada ocasión. En el caso de Karla Sofía, intentar crear algún tipo de coreografía obstaculizaba su actuación. Así que nos quedamos con algo minimalista que encaja a las mil maravillas con Emilia Pérez. Ella tiene el papel protagónico y es una especie de pilar. Por su parte, Zoe Saldaña es bailarina. Ella piensa que, como bailarina, tiene las habilidades necesarias... Le dije enseguida a Jacques que era capaz de hacer cosas maravillosas, lo que me ayudó a establecer un vínculo entre los actores y los bailarines. Nos llevamos muy bien con Selena Gomez desde el primero momento porque es muy receptiva. Nada más empezar, me dijo que prefería aprenderse la coreografía,

así que se concentró muchísimo en estudiar cada gesto, cada ángulo...

¿Trabajaste en estrecha colaboración con Paul Guillaume, el director de fotografía, para coordinar las escenas de baile?

Por supuesto. Jacques entendió enseguida que el trabajo de la cámara formaba parte de la coreografía así que dejó que estuviera en contacto con Sacha Naceri, el operador de Steadicam. El primer día de rodaje trabajamos en la primera escena: la de la canción *Alegato*, cuando Rita está trabajando en su alegato. Era extremadamente técnica y la verdad es que fue un buen comienzo. Jacques pudo comprobar que todo estaba saliendo bien a pesar del gran número de extras en el set, porque todo estaba minuciosamente preparado desde el principio. Pasamos tres semanas haciendo estos primeros tres minutos para que fueran caóticos al tiempo que extremadamente precisos. También sirvió para introducir un lenguaje concreto para la película, un lenguaje en el que los números

de baile se combinan con el lenguaje corporal de los personajes, al igual que las canciones se combinan con los diálogos.

¿Qué nos puedes contar de la escena del hospital?

Es la primera escena en la que trabajé. Pensamos en el decorado cuando visitamos un hospital en México que parecía el Museo Guggenheim de Nueva York: un edificio con rampas en espiral que se elevaban hasta una cúpula central. Así que, al ir subiendo los pisos, te da la impresión de estar en una fábrica. Queríamos reflejar el ambiente industrial de esas clínicas que realizan cirugías en cadena. Se nos ocurrieron gestos muy rápidos para dar una sensación poco convencional, un poco surrealista, casi cómico... Se parece a una gran rueda a plena luz del día donde los hombres se convierten en mujeres, y viceversa. Una vez más, la coreografía fue muy técnica porque tuvimos que jugar con mesas y objetos, pero al mismo tiempo debíamos ser extremadamente precisos en un entorno muy reducido.

Está claro que la coreografía requiere mucha preparación. ¿Cómo te adaptaste al método de trabajo de Jacques Audiard, acostumbrado a hacer cambios en el último momento?

¡Jacques te pone a prueba hasta el último segundo antes de rodar! Así que siempre hay que estar alerta, las cosas cambian mucho y es difícil fijar algo desde el principio. Todo eso genera una tensión añadida y representa un desafío para todos, ya que deben dar lo mejor de sí mismos en cada momento. Pero Jacques también tuvo que aceptar el hecho de que ciertos aspectos relacionados con la coreografía debían ensayarse intensamente desde el principio y que había que ser menos flexible el día del rodaje. Al final, eso le proporcionó puntos de referencia que pudo utilizar como base para avanzar, aunque eso supusiera un cambio en su forma habitual de trabajar.

REPARTO

RITA	Zoe SALDAÑA
EMILIA	Karla Sofia GASCÓN
JESSI	Selena GOMEZ
EPIFANIA	Adriana PAZ
GUSTAVO BRUN	Édgar RAMÍREZ
WASSERMAN	Mark IVANIR
MANITAS	Karla Sofia GASCÓN
BERLINGER	Eduardo ALADRO
GABRIEL MENDOZA	Emiliano Edmundo HASAN JALIL
ANGEL (teen)	Gaël MURGIA-FUR
DIEGO (teen)	Tirso PIETRIGA
CAPELLÁN	Javier ZAGOYA MONTIEL
LA PONCHIS	Magali BRITO
EL FLACO	Sébastien FRUIT

EQUIPO TÉCNICO

UNA PELÍCULA DE GUION	Jacques AUDIARD Jacques AUDIARD <i>Adaptación libre de la novela "Écoute" de Boris Razon</i>
BANDA SONORA Y CANCIONES ORIGINALES	Clément DUCOL and Camille
COREÓGRAFO	Damien JALET
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA	Paul GUILHAUME, AFC
MONTAJE	Juliette WELFLING
DIRECTORA DE ARTE Y DISEÑO DE VESTUARIO	Virginie MONTEL
ESCENOGRAFÍA	Emmanuelle DUPLAY
SONIDISTA	Erwan KERZANET
EDITOR DE SONIDO	Aymeric DEVOLDERE
SUPERVISOR DE SONIDO Y MEZCLAS	Cyril HOLTZ
SUPERVISOR MUSICAL	Pierre-Marie DRU
PRODUCCIÓN MÚSICA ADICIONAL	Maxence DUSSERE
CASTING	Carla HOOL and Christel BARAS
1 ^{er} AYUDANTE DEL DIRECTOR	Jean Baptiste POUILLOUX
CONTINUIDAD	Christel MEAUX
SUPERVISIÓN DE VESTUARIO ARTÍSTICO SAINT LAURENT by	Anthony VACCARELLO
MÚSICA Y PRODUCCIÓN ADICIONAL	Maxence DUSSERE
MAQUILLADORES	Julia FLOCH CARBONEL and Simon LIVET
PELUQUEROS	Jane BRIZARD and Emmanuel JANVIER
PRODUCTORA EJECUTIVA	Pauline LAMY
JEFE DE PRODUCCIÓN	Olivier THERY LAPINEY
DIRECTOR DE PRODUCCIÓN	Jean-François VOISIN
SUPERVISOR DE EFECTOS SFX	Cédric FAYOLLE
MANAGER DE POSPRODUCCIÓN	Eugénie DEPLUS
PRODUCIDA POR	WHY NOT PRODUCTIONS, PAGE 114
COPRODUCIDA POR	SAINT LAURENT BY ANTHONY VACCARELLO, PATHE, FRANCE 2 CINEMA
EN ASOCIACIÓN CON	LIBRARY PICTURES INTERNATIONAL
	Y LOGICAL CONTENT VENTURES, LES FILMS DU FLEUVE, THE VETERANS,
	VIXENS, CASA KAFKA PICTURES, PIMIENTA FILMS
CON EL APOYO DE	CNC y la REGION ILE-DE-FRANCE, CANAL+, CINE+
	y FRANCE TELEVISIONS



COMUNICACIÓN Y PRENSA:

Yolanda Ferrer: yferrer@wanda.es | Ainhoa Pernaute: ainhoa@revolutionary.es | Nadia Lopez: nadia@revolutionary.es

wandavisión **elastica**

www.wanda.es