

EMPAR FERRER



- Un pequeño recorrido biográfico desde tus comienzos haciendo teatro en el colegio, parroquias, ...

E.F. Las representaciones en el colegio eran porque las monjas te hacían salir, pero yo no me enganché ahí.

Después de eso, en mi barrio, en la Iglesia de San Francisco nos reunimos y empezamos a hacer teatro con una gente que venía de la falla, y que en ese momento empezaron a hacer teatro en la Iglesia. Íbamos integrándonos gente joven. De esto pasamos a que el grupo mío de amigos queríamos hacer teatro por nuestra cuenta. Fue así como nos distanciamos del grupo y empezamos a hacer cosas solos.

En este proceso yo tengo la sensación de que no sé nada y quiero aprender más. Cuando llevo unos dos años haciendo esto, empiezo en el Conservatorio a hacer cursos de interpretación, declamación, vestuario, vocalización, historia del teatro... Estuve tres

años en el Conservatorio y allí conocí gente que después me presentaría a Antonio Díaz Zamora¹.

- ¿No había escuela de arte dramático?

E.F. No. Si querías dedicarte al teatro profesional podías acceder, o bien haciendo los cursos del conservatorio y presentar los justificantes en el Sindicato Vertical, y entonces te daban un carnet, que yo lo tengo, que es de Teatro, Circo y Variedades. Era en el apartado de actriz dramática, pero con el epígrafe Teatro, Circo y Variedades.

Allí conozco a Antonio Díaz Zamora, trabajo en *Las salvajes en Puente San Gil*²...

- Y después de esto, ¿qué diferencias encuentras entre el trabajo de aficionada que habías hecho antes y el trabajo profesional de ese momento?

E.F. La diferencia fundamental era hacer una cosa porque te gustaba o plantearte si eso era el trabajo que tú querías hacer. O sea, pasarte un rato divertido con tus amigos o plantearte que eso es un oficio y es un camino al que yo me quiero dedicar. Y, esta era la diferencia, profesionalidad, seriedad, no sé como decirte.

-¿Encuentras diferencias a la hora de trabajar entre Antonio Díaz Zamora como profesor y como director?

E.F. Yo no llegué a tener a Antonio como profesor. Cuando le conocí, él ni se había planteado dar clases en el Conservatorio. Aquello estaba formado por un grupo muy cerrado con doña Ana Caruana, don Vicente Broseta, y eso era inamovible. Y es doña Conchita Aldas, que también fue profesora mía, la que hizo la transición.

- Aquí conocerías a actrices o actores que ya estaban en la cartelera ...

E.F. Es que en Valencia nadie trabajaba profesionalmente. Quiero decir, en Valencia, en esos momentos no había nadie que pudiera vivir del trabajo del teatro.

- Y fuera de Valencia.

E.F. Yo no salí en aquel momento. Estamos hablando del año 72-73; acabé en el Conservatorio en el 74, y mi primera gira fue en el 81, salida a nivel nacional. Hasta ese momento todo lo que hago lo hago en Valencia. Entonces nadie vivía del teatro. Te

¹ ANTONIO DÍAZ ZAMORA: De familia de empresarios del Teatro Ruzafa, desde muy pequeño estuvo inmerso en el ambiente teatral. A los 19 años dirige su primera obra *Nuevo retablo cervantino* (1962), título que incluye cinco entremeses. En la temporada del 63-64 dirige al Nuevo TEU de Medicina. La importancia de Díaz Zamora en el Teatro universitario valenciano se caracteriza por su papel de enlace entre dos épocas: una en la que el teatro está falto de medios técnicos, con dificultades económicas, sin grandes pretensiones expresivas y estéticas... y una etapa posterior que conduce a un teatro más profesional y más preocupado por la investigación escénica. (*60 Anys de Teatre Universitari*, Valencia, Universitat de València, 1993)

² *Las salvajes en Puente San Gil*: representada por la Compañía *Quart-23* de Valencia en el año 1972.

planteabas hacer teatro, y en *Las salvajes en Puente San Gil*, que la gente te pagara por verte en cartelera, eso ya era considerarte profesional, pero nadie de los que salíamos vivíamos de eso. Yo en ese momento era secretaria de dirección.

- Y cuando empiezas a salir fuera y vas a Madrid, Barcelona u otras ciudades, conoces a gente que sí trabaja profesionalmente, ¿qué personas conoces y cómo te influyeron a la hora de trabajar?

E.F. En aquel momento, piensa que estamos hablando del final del franquismo, había toda una renovación. Del teatro que venía a Valencia, a mí me interesaba el que hacía Nuria Espert, Adolfo Marsillach, Joglars, que empezaban a despuntar, aunque era una cosa muy marginal, como una contestación a la situación política que se estaba viviendo en esos momentos.

La actitud nuestra era que había que dejar el teatro tradicional, porque aquello no valía, que era el teatro burgués, el teatro que reflejaba la sociedad que no nos gustaba, ...

A mí todo eso se me desmonta cuando accedo a trabajar con el señor Saza; yo descubro que es un señor muy clásico, que no sabe nada de todas mis teorías; porque yo, a todo esto, me busco la vida leyendo, contactando con gente... desde que acabo con Antonio Díaz Zamora, trabajo en *Jordi Babau*, dirigida y adaptada por Juli Leal en el año 1976. Más tarde formamos El Teatro Estable³, con el que montamos *Los malcasados de Valencia*, dirigida por Casimiro Gandía en el año 1979. El primer planteamiento de vivir del teatro para mí fue con la formación de este grupo.

Después, entré a formar parte de una compañía que inicia Conejero, con Miguel Narros a finales de 1981.

Pero, mi primer enfrentamiento con el teatro de toda la vida fue cuando vi trabajar a mi lado al señor Saza. Él es un señor que no tiene nada que ver conmigo, pero que de teatro se lo sabe todo; y yo decía: "yo esto no lo sé hacer"; y este señor, que es lo que no quiero ser, resulta que sabe todo lo que quiero hacer. En la compañía estaban Queta Claver, Isabel Pallarés, Modesto Blanc,... Era una compañía profesional que viene a Valencia, tienen una baja y me llama; les gusto, y después de estar trabajando un mes en el Principal, me ofrecen hacer una gira de un año. Y es aquí donde yo descubro lo que son las giras, no las que se hacen ahora; irte y estar un día en La Coruña, mañana a

³ TEATRO ESTABLE: Se formó en el año 1979 y desapareció unos años más tarde.

Córdoba, sin perder día; o sea, viajando de noche en un autobús, llegar y actuar; sin ensayar, sin dormir

- A la hora de trabajar, de preparar papeles, ... ¿tú encontraste diferencias entre esta compañía y una más comprometida como Teatro Estable?

E.F. Sí. En esta te exigían resultados; en la otra éramos más amigos, era una cosa de hablar, estar y, si tenías un problema y no sabían como abordar la escena, hablabas con los compañeros. En la comercial no hablabas con nadie. Tenías que salir y hacerlo.

Eso era un poco molesto, pero me enseñó mucho. Fue un curso acelerado.

- ¿Aprendiste mucha técnica?

E.F. No lo sé. Creo que el trabajo del teatro es acumulativo, y que el trabajo que haces en un montaje, en el siguiente implícitamente está, aunque no hagas nada de lo que habías hecho en el anterior. Te da un "saber estar", "saber moverte". Y, después, en lo que son sentimientos, cuando tú has trabajado en una línea de sentimientos, y vuelves a trabajar en ella, es muy fácil recorrerla. Esta es mi experiencia personal.

Yo siempre digo que cada uno tiene una técnica, su forma de hacer; igual lo que yo hago no le sirve a otra persona o lo que hace la otra persona a mí no me sirve.

- ¿Cómo te enfrentas a los papeles que te dan?

E.F. Al principio digo "qué loca estás, para que te metes en este lío".

Primero intento entender la obra en su conjunto. Si tengo un director que es asequible y tengo con él alguna reunión, lo primero que intento es saber qué es lo que él quiere hacer, porque depende de la dirección que él tome, yo puedo hacer unas cosas u otras. Si esa reunión o ese contacto no está y te dicen "aquí tienes el papel. Dentro de un mes, el día tal, papel sabido, ensayo a las cuatro de la tarde" ...

Bueno, pues eso. Primero leo, intento entender la obra, intento entender el personaje, y después me copio mi parte. Después otro trabajo que hago es ver en la obra lo que otros personajes dicen del mío, esto es muy importante para entender cómo ven el personaje.

- Y, esas técnicas de distanciamiento en las que tú te aprendes otro personaje, y otro actor el tuyo para ver qué sienten, cómo actúan, etc. ¿las ponéis en práctica?

E.F. Es que no hay tiempo. Pero, si en una producción normal tú ensayas un mes. Y en un mes, prácticamente no te da tiempo a nada. Y, para ir bien, tienes que ir el primer día de ensayo con el papel sabido o prácticamente sabido; y si no, no da tiempo. Improvisaciones, todo eso es mentira en el teatro que se está haciendo ahora. Otra cosa es un grupo, que se juntan y dicen "tenemos tres meses para preparar esto", y entonces

se preguntan "¿cómo nos acercamos a este personaje?", que eso yo también lo he hecho. Pero ahora, en estos momentos, el teatro que se me pide, es otra cosa.

- Cuando estáis ensayando todo eso ¿tenéis ya preparada la escenografía, el vestuario...?

E.F. ¡Qué va! ¡Ya nos gustaría! Esa sería la forma de trabajar. Y, podría ser de dos formas; una que fuéramos al ensayo y estuviera todo, vestuario inclusive. Y, otra forma sería que el escenógrafo y el diseñador del vestuario entendieran y vieran lo que tú haces, y a partir de ahí ellos crearan. Pero claro, esto no es así. El señor hace el dibujo en su casa y la señora piensa los vestidos, se los enseñan al director y les dice: "¡qué bonito, eso es lo que se hace!"; y cuando tú has estado ensayando un mes, tres días antes de estrenar te colocan en una escenografía, pues lo normal es que te vuelvas loca.

Resulta que eso te cambia todo; y con la ropa igual. Por eso yo, cuando empiezo a ensayar, hablo con los que van a hacer el vestuario y quedo de acuerdo en unos puntos con el director. Si voy a llevar tacones desde el primer ensayo ya me pongo los tacones, si llevo falda larga, me traigo unas enaguas de mi casa, porque no andas igual con zapato plano que con tacón, o al revés. Bueno que llegas y tres días antes te lo cambian todo.

- Cuando llegas al estreno ¿en qué piensas?

E.F. Ah! Yo me quiero ir, me quiero ir siempre. Me gustaría ser la mujer de la limpieza, o cualquiera menos yo. Una vez que estás allí y empiezas a actuar se te pasa el miedo.

Es un miedo ... y encima cada vez más; cuando era joven era más inconsciente.

Cada vez es más fuerte el miedo. Lo que pasa es que tienes más técnica para disimularla. Estoy en tensión. Pero no solo me pasa el día del estreno.

Es que no sabes si eso que has estado trabajando te va a ir bien, no sabes qué va a pasar. Pero, el momento en que se levanta el telón o que has de salir a escena por primera vez, la sensación yo la tengo igual todos los días, aunque en el estreno más acusada.

- Y cuando acabáis y salís a escena y el público os aplaude, ¿qué sensación tienes?

E.F. Por una parte dices qué bien que guste. De todas maneras, esa cosa de los aplausos, esa cosa mítica que hay siempre, los actores con los aplausos, yo pienso que es un regalo; porque tú haces tu trabajo y nadie te aplaude. Esa sensación de que te aplauden es como autenticar que el trabajo que haces tiene una gratificación. Pero, a mí me importa más el silencio que se produce en un momento determinado de la función, que es cuando notas que tienes al público cogido, para mí eso es más fuerte que el aplauso.

Es que en teatro hay momentos en que esto se produce y tú lo notas; ese momento de silencio es verdad. Eso es auténtico. Después, la gente que aplaude; hay gente a la que le gusta y no tiene costumbre de aplaudir, o también, vienen muchos amigos y te aplauden mucho, esto no quiere decir nada. Quiero decir, no me creo mucho lo del día del estreno. Viene toda la gente que te conoce y hay mucho fervor. Yo prefiero la gente de la calle que la de la casa. Ves que a alguno le cae la lágrima, o está emocionado, o está riéndose, ...y es de verdad la reacción del público.

- Ahora que dices lo de llorar. Cuando tienes que hacer un papel y tienes que llorar ...

E.F. Lloro. Y si tienes que reír, río. Si te crees el personaje, lloras. Si la obra está bien escrita, la situación te lleva al llanto. Es dejarte llevar, por lo menos es lo que hago yo. Y, si hay un día que por lo que sea no lloras, pues no lloras. Si el sentimiento está, la lágrima no importa.

- ¿Qué me cuentas del texto *Les dones diuen*⁴?

E.F. Yo hice la recopilación. Hice una recopilación de textos escritos por mujeres.

- ¿Conocidas o desconocidas?

E.F. Algunas conocidas y otras no. Había un trozo de un texto del *De Vita Christi*, de Sor Isabel de Villena, había una carta apócrifa de Carmelina Sánchez Cutillas, *La maestra cantarana*, había de María Beneyto... Bueno, una recopilación de textos que habían escrito las mujeres, estamos hablando del año 1980. Después han escrito muchas mujeres, pero hasta ese momento no. Yo no escribí nada, sólo hice la recopilación y la dirigió Manolo Molins⁵.

- ¿La interpretaste tú sola?

E.F. Sí, de hablar yo sola. Había una soprano que cantaba, M^a Àngels Peters, Olga Poliakov hizo una coreografía, y Pep Doménech al piano me acompañaba.

- ¿Y qué diferencias encuentras a la hora de plantear un trabajo en el que estás tú sola en escena y un trabajo con más actores?

E.F. Aquí no estuve sola del todo. Cuando estuve sola fue en *Madres*⁶. Cuatro personajes, cuatro madres completamente diferentes y estás sola, para bien y para mal. Yo prefiero estar acompañada.

⁴ *Les dones diuen*: se estrenó en octubre de 1980 en el Teatro Principal.

⁵ Manolo Molins: dramaturgo valenciano.

⁶ *Madres*: se estrenó en 1995 en la Sala Moratín.



Empar Ferrer en *Les dones diuen*.

- ¿Y cómo te enfrentaste a este trabajo?

E.F. Pues... que tenía que pasar por mí. Y... un poco porque la historia del col.loquier a mí siempre me ha interesado mucho. Porque yo siempre digo que estoy haciendo teatro porque en mi calle había una señora que en verano juntaba a la gente y nos contaba historias. No era un col.loquier, pero era una señora que contaba historias y te hacía vivir lo que había pasado. Muchas cosas no eran cuentos, eran cosas de su pueblo, o cosas que habían pasado y ella contaba, cuentos tradicionales también. Y esa cosa de perder tu mundo de vista y embarcarte en una historia que alguien te está contando y te lleva no se sabe dónde... Siempre pienso que el germen de que yo esté haciendo teatro está ahí. Por eso la historia de los col.loquier que hacen todos los personajes, a mí me gustaba. Lo que pasa es que el trabajo que yo hice no tenía nada que ver con un col.loquier; no sé, igual en algún momento me lo replanteo.

- Después de todo el trabajo que has hecho con directores, más o menos comprometidos, y con directores comerciales ¿qué destacarías?

E.F. Yo siempre digo que, la gente que nos dedicamos a esto, trabajamos la mayoría de las veces en cosas que no nos interesan, que no nos motivan. En muy pocas ocasiones dices "esto es lo que yo quería hacer". Pero de lo que te das cuenta es que la profesionalidad es hacer, con el mismo interés y con la misma implicación, lo que te gusta y lo que no te gusta. Eso es la profesionalidad, eso es ser profesional. Pero, la mayoría de las veces, te llega un texto y lo haces porque es tu trabajo.

- Pero en cine sí que trabajas con directores jóvenes, más comprometidos... ¿a qué se ha debido?

E.F. He llegado a esta gente porque me han buscado. De alguna manera les ha interesado mi trabajo. Tanto con Salvador García Ruiz como con Miguel Albaladejo, lo que me pidan. Lo último que hice con Salvador García Ruiz, que fue *Las voces de la noche*⁷, que hacía una aparición de nada, ... Yo, Salva, lo que me pida, porque me lo creo, porque es la gente que hay que apoyar. Y haces un papel, por pequeño que sea lo ha de hacer un buen actor o una buena actriz, porque es el que él cree que debes hacer, y lo haces encantada. Lo que pasa es que el cine es otra historia.

- Pero en teatro también hay gente joven que está empezando a trabajar ¿no os buscan?

E.F. Hay una historia. Hay gente que ha trabajado siempre o que han sido compañeros de carrera o de la Escuela de Arte Dramático, y se han formado como grupo. Pero, la gente que estamos por encima de ellos en edad, esos papeles no les interesan. Son cosas muy puntuales y no te llegas a involucrar de la misma manera que ellos que están siempre juntos. Y la gente del cine es otro rollo.

- ¿Cómo empezaste a hacer cine?

E.F. Yo empecé con Carles Mira⁸ en una figuración. Y, cuando aquí ni se hacía cine, ni teatro ni nada que se le pareciera, hizo una película que se titulaba *Con el culo al aire*⁹. Yo estaba en ese momento en el Teatro Estable, y nos dijeron "se va a hacer una película" y fui. Y Carles Mira ni me conocía ni yo lo había visto nunca. Me cogieron para hacer figuración, de una monja, como diez más que habían ahí. Bueno, y el primer día pasó un incidente... porque es que la gente que no ha hecho nunca teatro ni cine y creen que las cosas son muy fáciles. Tú pones una cámara delante y le dices "coge un vaso" y la gente hace cosas rarísimas. Pues una de las monjas tenía que coger a una persona por el brazo y no había manera. Y yo fui, la cogí y la llevé; y, a partir de ahí hice todas las figuraciones.

Y, en la segunda película que él hizo, que fue *Que nos quiten lo bailao*¹⁰ me dio una protagonista. Después, como hubo mucho tiempo que aquí no se hacía nada y no salía no hice nada. Pero, después en 1990 trabajé en *Tramontana*¹¹ y de ahí arranqué.

⁷ *Las voces de la noche*: estrenada el 27 de febrero de 2004. Con Laia Marull en el papel de Elisa y Tristán Ulloa en el de Jorge.

⁸ Carles Mirà (1947-1993): director de cine español, fue una de las figuras más controvertidas de finales de la década de 1970.

⁹ *Con el culo al aire*: estrenada en España en 1980.

¹⁰ *Que nos quiten lo bailao*: estrenada en 1982.

¹¹ *Tramontana*: Dirigida por Carlos Pérez Ferré, se estrenó en España en 1991.



Tramuntana



Volaverunt

- ¿Qué diferencias encuentras entre cine y teatro?

E.F. Pues que en teatro la última palabra la tengo yo y en cine no. La diferencia es esta. Además de otra muy importante, en teatro acabas la representación y se acabó, y el cine, para bien o para mal queda para siempre. Si lo haces bien, queda para siempre, y si lo estropeas, también.

- Bueno, ahora en teatro también.

E.F. No, pero eso no tiene la misma dimensión. Lo primero, que cuando ves un teatro filmado no tiene nada que ver con la representación. El teatro es para verlo; lo otro se queda como documento. Es que, además, las sensaciones que a ti te produce el teatro, cuando ves teatro filmado no te las produce.

- Y en cine, cuándo os estáis preparando ¿tampoco tenéis vestuario ni decorados?

E.F. Tampoco. Para las escenas más comprometidas te reúnes un día con el director, y hablas un poco con él, para ver cómo va la historia. Tú dices tu personaje, el otro dice el suyo y poco más. Porque en cine hay una cosa, y es que las cosas se queman. Tú repites una cosa muchas veces y es mentira, porque ya te lo sabes. Y, cuando llegas a rodar, está puesto todo, cables por el suelo, cuando no hay una vía, tienes que pasar por encima de eso. Y, te dicen "estás sentada y te tienes que levantar", y tú te levantas y te dicen "no, no"; te sales del cuadro, la cámara no te puede seguir. Esto es una técnica, saber el encuadre, por dónde viene la cámara, ... En cine lo importante es el busto.

- Y, volviendo al teatro, ¿qué papel te ha gustado hacer más?

E.F. Pues disfruté mucho haciendo la señora Frenkel de *Transterrados*¹², disfruté mucho haciendo doña María en *Comedias Bárbaras*¹³, ... pero, una cosa es que disfrutes después, y otra es que sobre papel eso te apetezca hacerlo o no. Y disfruté mucho en Doña Brígida en el *Don Juan*¹⁴. Además me dijeron cosas muy importantes, que era muy mediterránea, que ahí estaba incluida la Plaerdemavida del *Tirant lo Blanc*; yo no hice una Brígida castellana, ahí habían más cosas, había más intención, era un poco Celestina, ...



Don Juan

- El papel más completo.

¹² *Transterrados*: obra de José Monleón, sobre textos de Max Aub. Fue dirigida por María Ruiz, y se representó en el Teatro Rialto de Valencia en mayo-junio de 2003.

¹³ *Comedias Bárbaras*: Adaptada y dirigida por el cineasta Bigas Luna. Fue representada en Sagunto durante los meses de septiembre y octubre de 2003.

¹⁴ *Don Juan*: la versión y dirección corrió a cargo del director italiano Maurizio Scaparro. Se estrenó el 1 de noviembre de 2002 en el Teatro Juan Bravo de Segovia.

Rosa Sanmartín: “Entrevista a Empar Ferrer (actriz valenciana)”

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

E.F. Sí, eso. Y, en un futuro sé que *La Celestina* me está esperando. Sé que hay tres o cuatro papeles que me esperan, y que no sé si alguna vez haré. Uno es Celestina, otro Madre Coraje, ... Bueno, son papeles que están ahí. A Medea ya no llego por edad, pero podría hacer de la nodriza de Medea...



Comedias Bárbaras (2003)

* FOTOS CEDIDAS POR EMPAR FERRER