

La pistola y el corazón

Conversaciones con
Agustín Díaz Yanes

Rubén Romero Santos



cuadernos tecmerin

6

6

Título: *La pistola y el corazón*. Conversaciones con Agustín Díaz Yanes.

Autor: Rubén Romero Santos

Apoyos:

Sociedad de Derechos de Autor de Medios Audiovisuales (DAMA).

Proyecto I+D+i “*El cine y la televisión en la España de la post-Transición (1979-1992)*”. Ministerio de Economía y Competitividad de España, Gobierno de España, CSO2012-31895.

Edición:

Grupo de Investigación “Televisión-Cine: memoria, representación e industria” (TECMERIN) de la Universidad Carlos III de Madrid, Getafe, octubre de 2014.
www.uc3m.es/tecmerin

Director de la colección: Manuel Palacio

Coordinación editorial: 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 2014

ISBN: 978-84-697-1835-3

Depósito legal: M-33741-2014

Maquetación e impresión: 2Color, S.L.

Foto de portada: Mariví Ibarrola



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

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

cuadernos tecmerin

6

La pistola y el corazón

Conversaciones con Agustín Díaz Yanes

RUBÉN ROMERO SANTOS

Índice

	<i>Págs.</i>
<i>Cuadernos Tecmerin, Manuel Palacio</i>	9
Presentación, <i>Borja Cobeaga</i>	11
Introducción: <i>De un mundo raro, Rubén Romero Santos</i>	13
El niño que quería ser espía	15
Madrid, años 80: los orígenes como guionista	29
Díaz Yanes, director	49
<i>Alatriste</i> : la aventura del cine popular	67
Echar la vista atrás	91

CUADERNOS TECMERIN

Manuel Palacio

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 forma dual, siendo editada en papel y como libro electrónico disponible en la página web del grupo (www.uc3m.es/tecmerin).

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 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. Queremos con ello mantener (y restituir) la memoria y la identidad audiovisual de nuestro país a través de las fuentes y testimonios orales.

Manuel Palacio es catedrático de Comunicación Audiovisual e Investigador Principal del Grupo TECMERIN.

PRESENTACIÓN:

Borja Cobeaga

Como cualquier aspirante a cineasta en la época de la universidad, yo era un joven bastante “airado”. Todos lo éramos y todos los que estudian cine lo son. Es sano y es natural. Creíamos que nuestros mayores no tenían ni idea de hacer películas y que llegaríamos nosotros para revolucionar el panorama audiovisual. Así que no hay nada como un “zas en toda la boca” a un chaval arrogante que ha hecho dos cortos del montón.

Ese “zas” fue para mí *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*. Cuando la vi, comprobé que derribaba un montón de prejuicios contra el cine español. El primero, que no era posible retratar dignamente el ambiente del hampa en una peli de aquí. Y ahí estaba al comienzo de la peli: una escena con gánsteres dirigida por un español y violenta, creíble, desgarradora. El segundo prejuicio anulado fue que los referentes temáticos españoles no casaban bien con una peli de género. Quedaban mejor los clichés americanos, pero ¿referencias a los toros en un *thriller*? ¿Y que eso tuviese sentido y fuera potente? Pues ahí también tuve que tragarme mis ideas preconcebidas.

Ver *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* fue comprobar cómo una sucesión de tópicos se desmontaban en mi cabeza. La manera de escribir y dirigir la acción o la forma en que se integraba el discurso político y social me dejaron pasmado como espectador y como director me mostraron que aquello era posible.

Agustín Díaz Yanes ya había hecho demostraciones de todo esto antes de debutar como director con esta película. También lo demostró después y aun le queda mucho que contar. Aquellos que hacemos cine, los que aspiran a ello o simplemente los interesados en uno de los nombres fundamentales del cine español reciente somos unos privilegiados por tener este Cuaderno Tecmerin entre las manos.

*Borja Cobeaga es guionista, director de cine
y Presidente de DAMA*

INTRODUCCIÓN: DE UN MUNDO RARO

Rubén Romero Santos

*“Ya las lágrimas se están secando / con mi pistola y mi corazón
/ Y aquí siempre paso la vida / con la pistola y el corazón”.*
(Los Lobos, ‘La pistola y el corazón’)

A mediados de los 90, en pleno auge de la digitalización galopante que hoy nos asola, se puso de moda el análisis lingüístico computacional de las canciones pop. Así, se aplicaba un programa al repertorio completo de los Rolling Stones o los Beatles, por citar dos grupos que son del agrado de nuestro entrevistado. De haber hecho lo mismo con la serie de conversaciones que han llevado a la redacción de este cuaderno, sin duda alguna la palabra más repetida por Agustín Díaz Yanes (Madrid, 1950) sería “raro”, término de escasa validez académica pero que, convendremos, a menudo es el único posible para definir el país en el que se ha desarrollado la carrera cinematográfica de Díaz Yanes durante los últimos 30 años. Para salvar las trabas del lenguaje, digamos que más que rara, atípica es la formación de este director, autodidacta como su amigo Pedro Almodóvar, que soñaba con escribir aventuras de espías y acabó rodando *Alatriste*, una de las películas más costosas de la historia del cine español; singular es su carrera, con una especial querencia por el *thriller*, género a menudo ninguneado, cuando no directamente ignorado, en la historia audiovisual española, a pesar de contar con obras maestras como su *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*; insólita es su habilidad para introducir en su trabajo referentes estéticos de su otra gran pasión, la tauromaquia; desacostumbrado su amor por el solitario ejercicio de la escritura por encima de la realización y, en definitiva, extraordinaria su memoria de unos años cruciales en el cine español. La carrera de Agustín Díaz Yanes,

La pistola y el corazón

nacida en el crisol de la Movida, atraviesa los años gloriosos de la llamada “Ley Miró” y desemboca, con igual fortuna, en un presente dominado por los intereses de las cadenas de televisión. Gran conversador, a menudo los encuentros que aquí se resumen han derivado en los más variopintos sujetos que, debido al propósito de este cuaderno, nos hemos visto obligados a dejar fuera. Más allá de la privilegiada visión historicista de un director y guionista clave en los últimos treinta años del cine español, este cuaderno también tiene un vocación claramente pedagógica. Es, en suma, una descripción de cómo y por qué realizar cine en la España del siglo XXI, un país que sigue siendo tan peculiar como cuando Agustín Díaz Yanes iniciara su labor profesional en unos años 80 que se nos presentan ya tan alejados en el tiempo y que, sin embargo, siguen siendo fundamentales para entender nuestra industria a día de hoy. Historia, lecciones prácticas... más un poco de duende y mucho tronío.

Getafe, noviembre 2014

EL NIÑO QUE QUERÍA SER ESPÍA

¿En qué año y dónde naciste?

En 1950, en la calle, Fernán González 37, en el barrio de Ibiza de Madrid.

¿A qué se dedicaban tus padres?

Mi madre estudió Comercio y trabajaba como secretaria en La Alcoholar, el monopolio de alcoholes de España. Después le ofrecieron ser escenógrafa (las actuales taquígrafas) del Congreso, pero se negó a jurar las Leyes Fundamentales y Principios del Movimiento Nacional. Mi padre era Agustín Díaz, conocido en el mundo de los toros como “Michelín”. Tomó la alternativa con Manolete y siempre fueron grandes amigos. De hecho, en mi casa no se podía hablar del “pobre Manolo”, como decía él, sin que se le saltaran las lágrimas.

¿Cómo se conocieron?

Por lo visto, en una terraza. Es uno de los matrimonios más raros que he conocido. Un auténtico “amour fou”. Mi madre tuvo que venirse a Madrid porque en Zaragoza, de donde era, estaba muy amenazada por haber apoyado a la República, incluso la detuvieron durante la guerra. Tenía una inteligencia bestial. Escribió poemas y conoció a Vicente Aleixandre. Mi padre era un tipo muy simpático y muy fardón, como buen torero, claro. Pero venían de mundos distintos.

Lo primero que destaca de ti es tu formación, totalmente atípica y con unos inicios en el mundo del cine tardíos para lo que se acostumbra. ¿Cómo fue tu niñez?

En realidad, en mi juventud no tenía una vocación cinematográfica. Nunca pensé en entrar en una escuela de cine y, cuando terminé el bachillerato, me metí en Filosofía y Letras que era lo que me gustaba. Vagamente, como casi todo el mundo a esas edades, pensaba

La pistola y el corazón

en la posibilidad de ser escritor, pero nunca de guiones. De hecho, cuando estuve en la facultad e hice Historia moderna y contemporánea, estuve a punto de trabajar como profesor en la universidad. Si me hubiera quedado no hubiera sido guionista. Dicho esto, como a todos los de mi generación, me gustaba mucho el cine, pero nunca lo pensé, entré un poco por casualidad: porque quería ser escritor, porque no logré ser historiador.

¿Qué fue lo que te hizo cambiar de idea?

Cuando toda mi generación, incluida mi mujer, se puso a hacer oposiciones, descubrí que no era un hombre dotado para hacerlas.

Mucha gente ha sido director de cine por vocación. De hecho, en el Colegio Británico de Madrid, donde entré en 1955, era compañero de clase de Ricardo Franco. Él era un año mayor. Recuerdo que desde que terminó el colegio, él quiso ser y fue director de cine –y muy bueno por cierto–. Éramos muy amigos, pero nunca le comenté nada...

Es curiosa la cantidad de gente relacionada con el cine que ha salido del Colegio Británico: Lola Salvador, Ricardo Franco, tú...

¿Tanto marcaba el estudiar allí?

Para todos los que estuvimos fue muy importante, sobre todo para los que nos dedicamos después a cosas artísticas, porque no era nada memorístico, sino que escribías y leías mucho y te organizaban muy bien. Por ejemplo, Ricardo Franco siempre contaba en las entrevistas que Querejeta lo contrató para su primer trabajo cinematográfico porque vio que hacía las escaletas con colores, como nos obligaban en el colegio. Te daba una mente más artística y organizada. El Británico era muy atípico porque, al no tener la exigencia académica del bachillerato español, era un colegio muy humanista, donde te fomentaban mucho las artes plásticas, el dibujo, la lectura... Además, el inglés te abría un mundo completamente distinto.

En tu caso, te llevó hasta Estados Unidos (EE UU) en 1967 con una beca de la American Field Service. ¿Cómo fue tu año allí?

Te voy a decir la verdad: yo no quería irme. Al ir, perdía un año, lo que hizo que a muchos amigos del Británico no les dejaran ir. Fui porque mi madre, que siempre fue mucho más inteligente que yo, me animó a presentarme. Una vez allí, aquello fue un shock fantástico: si el Británico era un islote en España, imagínate lo que era pasar desde aquí a Norteamérica en 1967. Me tocó Wilton, un pueblo de Connecticut a una hora de Nueva York... y era como ir a la Luna. Ahora un chaval se marcha a Norteamérica y no encuentra una diferencia tan bestial. No cogí ninguna asignatura complicada, porque ya tenía hecho el Preu, y me dediqué a pasarlo bien. Tuve la suerte de que fue el año de la rebelión estudiantil, y me empapé de todas las grandes corrientes cinematográficas, teatrales y musicales que había. El país estaba revolucionado, estaba completamente en ebullición. Fíjate que cuando yo estaba allí mataron a Martin Luther King y a Bobby Kennedy; viví las elecciones demócratas de Eugene McCarthy... Era todo completamente distinto y había una libertad total y absoluta. Mi colegio, en ese sentido, estaba bastante dividido entre alumnos anti y pro Vietnam. Cuando volví de Norteamérica me traje una colección de discos que aquí no había: Jimmi Hendrix, The Doors...

Debió ser duro volver...

España me parecía un mundo terrible... Mi año en EE UU ha sido la experiencia que más me ha cambiado: hice mucha escritura creativa, escribí obras de teatro, jugué al baloncesto... Me lo pasé muy bien. Al llegar, tardabas un poco en entender que todo había sido un sueño.

Tras ese parón te incorporas a la universidad y empiezas tu actividad política...

Entro en la universidad y me afilio al Partido Comunista Internacional, posteriormente Partido del Trabajo de España, que debía-

La pistola y el corazón

mos formar tres o cuatro. Estuve en primero y en segundo de carrera. En 1970, coincidiendo con el Juicio de Burgos, me detuvieron. En la cárcel me pasé al Partido Comunista, gracias a Dios. Y viví toda esa parte final de la carrera dentro del PCE.

¿Cómo fue la cárcel?

Parecerá una majadería, pero no fue mala. Lo más aterrador – aunque, como eres muy joven, tan poco te das mucha cuenta-, fue el paso por la Dirección General de Seguridad (DGS). Nos detuvieron en la calle Larra de Madrid, a 20 o 25, en una coordinadora de estudiantes. Pasas de ser un estudiante rebelde y comprometido a que te metan en la DGS y pensando que te van a machacar a torturas y golpes. Por cierto, me detuvo Billy el Niño (sobrenombre del conocido miembro de la DGS Antonio González Pacheco). Tuvimos mucha suerte porque, al mismo tiempo que nos arrestaban a nosotros, detuvieron a una plataforma de notables entre los que estaba Enrique Tierno Galván. Tenían tal follón que pasaron un poco de nosotros y no nos pegaron. A los tres días nos enviaron a la cárcel. En Carabanchel había una comuna de políticos gigantesca: en una ala estaban los importantes, como Marcelino Camacho, Horacio Fernández Inganzo o Nicolás Sartorius -de hecho yo entré en la cárcel por la misma fila que Sartorius-; luego estábamos unos ciento cincuenta, de los cuales el 80% eran de Comisiones o del Partido y etarras, que fue la primera vez que vi en persona; gente del PCE(m-l), troskistas... y ninguno del Partido Socialista, bueno sí, uno de las Juventudes Socialistas. Pasamos dos o tres meses e hice amistades que todavía conservo y con los que cenó todos los miércoles desde hace 40 años, como Nacho Cestau. Dentro de un orden lo pasamos bastante bien.

No parece que fuera demasiado traumático...

Hubo un momento muy malo, que fue cuando Franco decretó el Estado de Excepción, porque entonces te podían sacar de la cárcel y llevarte otra vez a la Dirección General de Seguridad. A los tres meses, como estaban hartos de nosotros, empezaron a dejarnos salir y a mí,

por intermediación de mi madre, me llevaron, por así decirlo, “exiliado” a casa de mis abuelos en Zaragoza. Ahí pasé cinco o seis meses. Me aburrí un poco, porque no conocía a nadie, no podía salir por la noche, tenía que presentarme todos los días en la comisaría... Leí y aprendí a escribir a máquina... algo que luego me vino muy bien.

¿Qué hiciste cuando regresaste de Zaragoza?

Volví a la Universidad y me volvieron a detener, aunque esta vez menos tiempo. Después me tocó el servicio militar compulsivo este que tanto les gustaba. Me llevaron a un batallón más o menos de castigo, al Alcázar de Toledo 61, en carros de combate.

¿Estabas en la cárcel cuando asesinaron al Almirante Luis Carrero Blanco?

No, estaba en el servicio militar. Ese mismo día nos licenciábamos. Nos habíamos quitado los uniformes y nos habíamos vestido de paisano cuando llegaron dos regimientos... Nos tuvimos que volver a poner el uniforme. Yo pensé que quizás había pasado algo con el proceso 1001¹, y que había estallado una Guerra Civil. Tardamos 8 horas en enterarnos de lo que había pasado. Estuvimos cinco o seis días más en estado de alerta.

¿Qué hiciste después del servicio militar?

Terminé mal que bien la Facultad y empecé otra vida. Toda mi generación ya había terminado. Con el título en la mano, me puse a buscar trabajo y me llamaron para dar clase en las delegaciones españolas de las universidades norteamericanas. Me contrataron a través de Nacho Álvarez Vara, *Barquerito*, que ahora es crítico taurino, lo cual fue una salvación porque pagaban bastante bien y no te ro-

¹ El proceso 1001/72 del Tribunal de Orden Público tuvo lugar en el año 1973. Se saldó con la condena a prisión de toda la dirección del sindicato Comisiones Obreras, detenida en 1972.

baba mucho tiempo. Tenía buena parte del día para poder empezar a escribir.

¿En qué consistían tus clases?

Durante 16 años di un curso monográfico sobre Velázquez y Goya; después, otro de pintores españoles contemporáneos que me vino muy bien para el cine: Picasso, Dalí, Miró, Millares, Pérez Villalta... me hizo mirar los colores de otra forma; el último fue sobre República y Guerra Civil.

A la hora de dirigir siempre saco fotos y cuadros de cosas que creo que pueden estar relacionadas con la película. Los pintores y los fotógrafos, si son buenos, son los que tienen mejor ojo para encuadrar. Te dan composición e ideas. Creo que, los chicos que empiezan, aprenderían mucho de los *making off* de películas como *El Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) o *Los dueelistas* (*The Duellists*, Ridley Scott, 1977).

¿Todavía no pensabas en el cine?

No. Hasta los 27 o 29 años no empecé a ver esa posibilidad.

¿Qué leías y qué escribías? ¿Cuándo descubres que te interesa el género negro?

Desde muy jovencito. Estas cosas te vienen desde la infancia. De muy niño ya leía a Ian Fleming y las aventuras de James Bond, a las que me aficioné por leer en inglés. Todavía tengo esas novelas: no sé por qué extraña razón tenían toda la colección en la Cuesta de Moyano, y las compré por un precio ridículo: seguramente pertenecían a algún inglés o estadounidense que había vendido su biblioteca. También me compré todo Philip Marlowe, el antihéroe de las novelas de Raymond Chandler. A Moyano iba cada domingo, cuando tenía 16 o 17 años. Siempre he sido un fanático del género de espías y policiaco.

¿También del cine?

De la literatura, de forma natural, pasé al cine. Siempre que se estrenaba una película del género iba a verla. En aquella época era fácil porque las películas venían todas; hasta las francesas e italianas se estrenaban en la Gran Vía, aunque ahora la gente se piense que es increíble. Después había autores más antiguos que solo se proyectaban en la Filmoteca, pero eran asequibles con toda tranquilidad. Eso sí, era todo doblado, con malas copias y algunas cortadas, pero en aquella época no te dabas cuenta.

¿Con qué disfrutabas más?

Todo el cine americano. Casi todo el western. Era un espectador de cine: no veía cine para ser director de cine. Acudía sin saber mucho si eran estreno o reestrenos, y tenía una gran mezcolanza. Aun así, esas influencias de actores y escenas se te quedan grabadas. No era un gran erudito: no sabía quién era el cuarto actor de una película de John Ford, pero sabía que Ford era muy bueno. Una de las películas que más me impresionó fue *El silencio de un hombre (Le Samourai)*, de Jean-Pierre Melville, (1967) porque me parecía un cine completamente distinto. Alain Delon se convirtió en uno de mis actores favoritos... Después cogí la *nouvelle vague* y vi *Al final de la escapada (À bout de souffle)*, Godard, (1960) en el cine Jorge Juan... *Los 400 golpes* de Truffaut... En la filmoteca me impresionó mucho el cine de Roberto Rossellini y el neorrealismo italiano, como *Roma, ciudad abierta (Roma, città aperta)*, (1945) que es una de mis películas favoritas.

¿Y de las españolas?

Me impresionó mucho *Canciones para después de una guerra*, de Basilio Martín Patino (1971). Me encantó también *Nueve cartas a Berta*, del mismo director (1965).

La pistola y el corazón

En una charla de 1998 decías que, para ti, y cito textualmente: “La historia del cine español nace con la Transición”...

Lo que quise decir es que, por motivos personales había visto muy poco cine español hasta entonces. A los grandes maestros españoles, quitando a Berlanga y a Bardem, los había visto muy poco. Tampoco te creas que me entusiasmaba el cine norteamericano hiper vanguardista: a mí lo que me gustaba era James Bond, *Harry, el Sucio* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971), *El Padrino*... No es que tuviera nada en contra de lo que se hacía aquí, pero lo veía muy poco.

La otra gran influencia estética de tu cine, presente en toda tu obra, son los toros...

Es que son una gran escuela de vida. En los toros todo es mucho más rápido y mucho más verdad que en cualquier otra cosa que hagas. Te da una concepción de la vida distinta y, a veces, más real. Te ayuda a gestionar el éxito y el fracaso: lo ves con más distancia. Aprendes que realmente tampoco son muy importantes algunas de las cosas que tú piensas. Me ha servido de mucho y cada vez me sirve más.

Tu padre fue Agustín Díaz, Michelin. Llegó a torear con Manolete y fue un destacado banderillero.

Mi padre empezó en lo que se llamaba “el toro de la República”, el toro que más toreros han matado en una plaza de toros: unos toros brutales y bestiales. Mi padre era un señor que estaba por casa y del que aprendí más de mayor que de pequeño. Yo veía hacer cosas a mi padre en casa que me dejaban muy impresionado: cómo ponía un mantel, por ejemplo: hasta en eso tenía plasticidad.

Como buen torero que era, mi padre era un personaje muy singular. Un hombre fuera del sistema. Muy atractivo. Ya te digo que era un torero antiguo que empezó antes de la guerra, y mató el primer novillo de 250 kilos con 11 años. Intelectualmente, mi padre no me podía aportar nada porque era una persona que se marchó de

casa a los seis años para trabajar de limpiabotas. Sin embargo, me dio otras cosas que son muy difíciles de verbalizar. Él no tenía ni idea de a qué me dedicaba. También recuerdo que, por ejemplo, cuando volvía del colegio y me había peleado con alguien, se reía de mí: no entendía que eso fuera un problema digno de ser considerado como tal, comparado con lo que él había vivido.

¿Qué crees que es lo más importante que aprendiste de tu padre?

Para mí, los toreros son los últimos hombres libres. Son un mundo aparte, no les interesa absolutamente nada que no sea el toro. Una de las mejores cosas del mundo del toro es que, cuando entras de jovencito, tú no hablas, solo escuchas. Es una buena escuela de modestia. Es el mundo que más me ha impresionado, mucho más que el cine, la verdad. Pueden estar 16 horas hablando de toros. Son los últimos profesionales que hay en España. Están todo el día pensando en los toros. Se retiran y siguen pensando en los toros. Hay muchas cosas que me han quedado y luego he volcado en las películas.

En algunas entrevistas² confiesas que, de tu padre, también has heredado ciertas manías...

Cada vez soy más supersticioso. Procuraba que José María de Cossío, quien casi siempre ha trabajado conmigo en vestuario y que también es taurino, no me pusiera a nadie con colores amarillos. Tampoco me hace gracia que alguien mueva los ceniceros en redondo o que me sirvan vino con la mano al revés. Son cosas que me inculcó mi padre. No es que no lo soporte o me ponga hecho una furia: si lo hacen no digo nada, pero me levanto de la mesa un poco aterrado.

² García, R: “El azar influye en la vida y en el cine más”, en *El País*, 18 de diciembre de 1995.

La pistola y el corazón

Y, sin embargo, a menudo dices en las entrevistas que la militancia en el Partido Comunista es lo más importante que has hecho...

Da un poco de corte decirlo, pero sí, es verdad. El PCE en la ilegalidad era una gran escuela educadora. Siendo muy joven tenías que aprender a guardar secretos, que es algo muy importante, y a una edad muy temprana te daban unas responsabilidades de persona de 30 o 40 años. La camaradería, el sentido de pertenecer a algo me enseñó mucho y me forjó el carácter.

Suena muy Uno de los nuestros (Goodfellas, Martin Scorsese, 1990), que es uno de tus directores más admirados...

Hice muy buenos amigos, que sigo conservando. Hay como una especie de sensación que, si alguna vez estuviera en peligro, sé que mis antiguos camaradas de célula, que todavía tengo, vendrían a ayudarme. Pueden pasar 30 años sin ver a un camarada de aquella época y, si nos volvemos a encontrar, es como si no hubiera pasado el tiempo, porque sigo manteniendo los mismos lazos de amistad y cariño.

Muchos códigos de conducta los he mantenido por mi militancia en el PCE en esa época. No era la postguerra, pero para un jovenzuelo como yo era bastante peligroso. En un juicio me pidieron una condena de siete años. Te asustas un poco, claro. Y luego estaba lo que sentías cada vez que sonaba el ascensor y pensabas que podían venir a detenerte: me ponía los pelos de punta.

Hoy en día, se tiende a relativizar o demonizar la militancia clandestina de aquellos años...

La gente siempre ve estas cosas desde el presente: te preguntan por la Unión Soviética, por ejemplo, y a mí eso me importaba poco. Lo que realmente me preocupaba era Franco. Hablar de esa época da lugar a malentendidos porque hoy no se entiende que en 1973 vivías el presente. No sabías que en 1975 Franco iba a morir, que iba a empezar la Transición, que en el 78 el PCE iba a sacar solo el 11% de los votos...

¿Cómo viviste ese fracaso electoral del Partido Comunista en las primeras elecciones democráticas?

Nos puso los pies en el suelo. De repente me di cuenta que España no era como yo creía, que también es una buena educación.

Has mantenido relaciones con políticos desde entonces. ¿Qué diferencias ves entre el Partido Comunista de entonces y las formaciones actuales?

Lo bueno de aquellos años era que, para ser ambicioso dentro del PCE, tenías que estar loco. Nadie tenía la carrera política en la cabeza porque no existía: se reducía a que en vez de Agustín Díaz Yanes, te llamaban “Camarada Ernesto”, que era mi nombre en la clandestinidad. Había comisarios políticos, claro, pero era otra cosa. Nadie pensaba en ser subsecretario...

¿Cómo influyó el cine italiano de Roberto Rossellini o Bernardo Bertolucci, que en algunos momentos estuvo próximo al Partido Comunista Italiano, en tu formación intelectual?

Empecé a ver cine neorrealista cuando empecé a militar en la izquierda. Me impresionó mucho *La batalla de Argel*, de Gillo Pontecorvo (*La battaglia de Algeri*, 1965), que igual la he visto 20 veces y fue un referente total. No tengo ninguna duda de que es una de las 20 mejores películas de la historia del cine. Después tuve la suerte de conocer al maestro Pontecorvo en Roma, ya muy mayor, y cuando le pregunté por la película me miró un poco cabreado, porque creo que todo el mundo debía de comentarle lo mismo. Con una carrera tan extensa seguro que era algo que le fastidiaba profundamente. Pero es que *La batalla de Argel* sigue siendo increíble: unía dos cosas que son casi imposibles: la revolución y una cinematografía extraordinaria. Lo mismo pasaba con *Roma, ciudad abierta* (Roberto Rossellini, 1945) y *El proceso de Verona (Il processo di Verona)*, Carlo Lizzani, 1963). Recuerdo una proyección en la Escuela de Arquitectura en la que el público estaba tirado por el suelo porque no cabía.

¿Nunca intentaste plasmar tu militancia comunista en el cine?

Siempre he pensado que el PCE no era muy cinematográfico. El nuestro era un partido muy duro. El militante veterano tipo Marcelino Camacho o Simón Sánchez Montero era gente que había sufrido mucho, muy valiente. Nosotros, por nuestra parte, éramos unos estudiantes que no tenían alrededor a los Visconti, Rossellini... Tampoco teníamos a un Enrico Berlinguer, ni un diario como *L'Unità*... El Partido Comunista de aquí era algo más carpetovetónico, más español, en ciertos aspectos muy moscovita, muy complicado y duro. Nunca me pareció que fuera capaz de retratarlo bien. Después, las cosas que he visto sobre el PCE han sido un desastre absoluto: básicamente porque las personas que lo han hecho nunca estuvieron en el PCE.

¿Qué fue lo peor de tu militancia?

Fueron años duros y me separaron de muchas cosas: no tenía pasaporte, no podía viajar, no te podías sacar el carnet de conducir... pero fue una gran escuela de formación que he utilizado en las películas...

¿En qué sentido?

Pues mira, en personajes como el de Pilar Bardem en *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*. También en la descripción de esos “hombres de hierro” del PCE que se parecen bastante a héroes del cine negro, de unas lealtades insobornables que casi nadie es capaz de mantener. Viví una experiencia, que subyace en algunas de mis películas, que me ocurrió en la cárcel cuando se hicieron públicas las condenas del Juicio de Burgos. En ese momento se pensó hacer una huelga de hambre. Algunos grupos minoritarios, como el de ETA, propusieron una huelga indefinida. Cuando te lo dicen, te aseguro que te acojonas. Camacho dijo: “Las huelgas de hambre indefinidas son durísimas y estos chicos son muy jóvenes y no deben caer en esto. Vamos a hacer una huelga de hambre yo en representación del sindicato y Villalta por los estudiantes y los obreros”. Nosotros hicimos huelga dos días... y ellos de un mes. Eso me

impresionó mucho. He intentado siempre sacar en las películas a esas personas mayores que son heroicas pero prudentes, que saben que la vida es muy complicada y muy difícil y que hay sacrificios que unos deben hacer y otros, no.

MADRID, AÑOS 80: LOS INICIOS COMO GUIONISTA

¿Cómo te inicias en el mundo del guion?

Todo viene por Eduardo Calvo, íntimo amigo de la política con el que estuve en el Partido Comunista Internacional, que ahora es novelista, poeta y director del Instituto Cervantes en El Cairo, después de haberlo sido del de Manila. Él sí que era un erudito cinematográfico y lo que más quería en el mundo era escribir guiones “a la americana”. Eduardo conocía el ambiente y alternaba con todo el mundo del cine porque su padre era uno de los grandes actores españoles, Yayo Calvo, y su tío era Rafael Calvo. Cuando teníamos 26 o 27 años se me acercó y me dijo: “a ti que te gusta escribir, ¿por qué no escribimos un guion juntos?”. Le contesté que no tenía ni idea de cómo se hacía y él respondió que era facilísimo. Lo recuerdo perfectamente: quedamos en el madrileño Café Comercial y me explicó eso de “Interior día” y esas cosas. Y nos pusimos manos a la obra. Hicimos tres o cuatro guiones, todos muy malos. En nuestra megalomanía incluso los tradujimos al inglés para enviarlos a Norteamérica.

¿Quiénes fueron tus primeros contactos en el mundo del cine?

Eduardo fue introduciéndome. Gracias a él conocí a Antonio Gasset, y gracias a él a Iván Zulueta... Gracias a Gasset he conocido a muchas personas muy interesantes. Entre ellas destacaría a Jordi Bosch. Escribí un guion que se titulaba *Detrás de la noche*, que era una copia absoluta de *El silencio de un hombre* y se lo pasé a Zulueta. Iván me dijo que lo iba a dirigir con Eusebio Poncela. Nunca llegó a hacerse, pero esa fue mi primera incursión profesional. A través de ellos conocí a Charo López, para la que escribí *Barrios altos* que, por supuesto, no protagonizó ella; Charo me presentó a Mario Camus, que había dirigido una película que a mí me había encan-

tado, como era *Los pájaros de Baden Baden* (1975): era un filme francés, español y americano que tenía un ambiente sofisticado y una chica guapísima como Catherine Spaak. Fue entonces cuando empecé a pensar que podía escribir guiones, porque los guiones absurdos que escribía, que eran muy malos, todo hay que decirlo, tenían cierta aceptación. Al ser muy poco españoles parece que gustaban entre algunos locos. Pensé que no se me daba mal...

¿Cómo era el ambiente cinematográfico del momento?

Era la época esa que llamaron de La Movida en la que yo participé más bien poco, pero sí mucho en las salidas y entradas en las terrazas del Paseo de la Castellana, donde se juntaba mucha gente del cine. Como en verano en Madrid hace un calor insoportable, por las mañanas daba clase a los americanos y por las noches conocía a más y más gente del cine. Pero todavía no me sentía una persona de la industria. Ahí conocí a Pedro Almodóvar, por ejemplo. Entonces Pedro solo era un señor que acababa de llegar de la Mancha y trabajaba en Telefónica y en sus ratos libres hacía cortos.

¿Tan sencillo era?

El círculo cinematográfico era muy pequeñito. Estaban los mayores: Camus, Borau y tal, a los que tenían que presentarte, porque esos no iban a tomar copas; y después estaban los jóvenes más agueridos que pululaban por las terrazas a los que poco a poco los ibas conociendo.

¿Había rivalidad generacional?

Si la había, yo no la vi. Con Mario Camus, por ejemplo, tuve una gran conversación en su casa, a la que me llevó Charo López. No parecía que sintiera una gran envidia de nadie. Era un señor muy tranquilo que, poco después, hizo *Los santos inocentes* (1984), pero ya por aquel entonces era muy conocido y cotizado. José Luis Borau fue un adelantado a su tiempo para los que queríamos hacer películas como las que yo pretendía hacer. Rodaba los filmes que yo quería

escribir como, por ejemplo, *Hay que matar a B.* (1975), y, sobre todo *Río abajo* (1984), que fue la razón por la que yo siempre quise trabajar con Victoria Abril.

Resumiendo, la gente joven lo que quería era entrar en el cine. Cada uno estaba preocupado con lo suyo. Como tampoco estaba muy seguro de lo que estaba haciendo, no tenía mucha envidia.

Pedro Almodóvar y Fabio McNamara eran dos grandes iconoclastas. De aquella época es su interpretación de la canción Voy a ser mamá, en la que Fabio lleva una chaquetilla de torero que es de suponer, a ti te causaría cierto estupor. ¿No había roces entre el sector más radical de la Movida y los demás?

No, porque yo no estaba metido en el núcleo duro de La Movida, además, digan lo que digan, la gente de La Movida era muy simpática. Fabio McNamara, por ejemplo, era muy amable. Todo el mundo estaba pensando en hacer cosas pero no había gente desagradable... esos han llegado después. Fue una buena época. No tengo nada en contra.

Además, no se producía ningún choque porque una de las grandes razones del éxito de Pedro es que es capaz de retomar la tradición, desde su madre a Sara Montiel. Fue muy listo y de los primeros en darse cuenta de que el toreo, precisamente por ser lo más antiguo y más arcaico, es lo más moderno que hay.

¿Te referes desde un punto de vista plástico?

No, también mentalmente. Es producto de una sociedad muy rara el que, en mitad de Madrid, en pleno siglo XX, haya un lugar en el que se sueltan unos animales frente a los que se ponen unos señores vestidos de forma muy rara. La conjunción de esos dos mundos es lo que hace interesantes a las ciudades. Por eso el boxeo es tan cinematográfico y ha dado tantas grandes películas en EE UU. El cine, que es tan visual y tan directo, no se puede apartar mucho de la tradición de cada país. Es muy importante que mantengamos la tradición.

¿La hemos perdido?

En cierta manera, sí. Nosotros teníamos en los 80 fenómenos secretos: por ejemplo, las casetes de gasolinera, de las que yo he sido un gran coleccionista. Ese mundo oculto de los flamencos, de la cannalla española de Bambino o El Príncipe Gitano, era muy divertido y muy moderno. No creo que haya habido muchas personas más modernas que Bambino y, desde luego, estoy seguro de que no ha habido muchas personas más modernas que Camarón. A mí hay dos fotos que me tienen obsesionado: una de Paco Caracol con Manolo Camino, en la que uno le enseña a torear al otro; y una de Camarón y Paco de Lucía, muy jovencitos y fardones, en la que te das cuenta de lo estrellas que eran. Esa parte de España cada uno la puede coger de una forma, pero tienes que cogerla, porque no puedes quitar la esencia. Creo que por una modernidad mal entendida hemos sido muy injustos con nuestros verdaderos modernos.

Has citado a José Luis Borau, ¿tenías otros referentes?

Yo veía *El Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) o *El Cazador* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978) y pensaba que ese era el cine que quería hacer, con todas las imposibilidades que suponía, pero es que me parecía un cine tan bestial y alucinante que no podía resistirme. Y cuando vi *Malas calles* (*Mean Streets*, Martin Scorsese, 1973), ya acabé por convertirme en el fanático de ellos que todavía soy. Ellos fueron los que me cambiaron la vida.

A menudo citas la experiencia transformadora que supuso para ti ver El Padrino...

La vi en un cine en Fernando de los Ríos, el Españolito, que fue de los primeros en caer. Quedé totalmente estupefacto. Me pareció lo mejor que había visto nunca. Al poco salió *El Cazador* que también me dejó descolocado y después ya Scorsese. Y luego *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975), que vi en el Cine Narváez. Decidí que eso era lo que yo quería hacer. El Nuevo Hollywood me dejó *shockeado*. Para mí todavía es el cine más grande que se ha hecho

junto a John Ford, Alfred Hitchcock y Howard Hawks. Con la diferencia que estos eran inalcanzables, era otra generación, eran los maestros. Claro, cuando me enteré que Coppola tenía 33 años cuando hizo *El Padrino* y yo tenía 28 cuando la vi... Supongo que ese fue el momento en el que tomé la decisión de dedicarme al cine. Cuando sentí que estaba viendo algo nuevo hecho por jóvenes.

¿Cómo aprendiste al oficio? ¿Leías guiones de los maestros?

No leí ningún guion. Me tiré a la piscina. Escribiendo muchos guiones fui acomodándome a las circunstancias: escribí uno sobre Vietnam totalmente absurdo y me di cuenta muy tarde que, si quería ser guionista, tenía que ser guionista español: hacer algún guion que se pudiera hacer en España con mis ideas sobre lo que me gustaba del cine. Pero fue un periodo muy largo y tormentoso en el que estuve a punto de dejarlo muchas veces.

Tu nombre aparece por primera vez en los créditos de Barrios altos (José Luis García Berlanga, 1987)...

Yo no sabía nada, estaba en casa dando clases y pensando que no iba a ser nunca guionista cuando me llamó Lola Salvador, a la que no conocía personalmente, y me preguntó si quería aparecer en los títulos de crédito. La verdad es que me incluyó y siempre se lo agradecí, porque podía no haberlo hecho.

Había escrito el guion, que por entonces se titulaba *Algunas veces las mujeres no son tan estúpidas...* ¡El título tenía miga! Se lo pasé a Charo López, y ella dijo que lo hacía encantada. Empezó la larga búsqueda de financiación. El tipo que la iba a producir se arruinó, la película quedó parada y Charo la abandonó. Entonces, no sé por qué extraña razón, llegó el guion a manos de Alfredo Matas, al que le gustó mucho la idea pero no el guion. Como buen joven jactancioso, me cabree, pero Alfredo Matas ejerció una tutela en la sombra sobre mí y no sé enfadó nada. Le pasaron el guion a Lola Salvador, que lo cambió con muy buen criterio. Creo recordar que solo tenía una secuencia que estaba bastante bien: la protagonista entraba en

La pistola y el corazón

un coche y, cuando mira por el retrovisor, ve que hay una serpiente en el asiento trasero. La borraron inmediatamente.

Al final, Barrios altos la protagonizó Victoria Abril...

Fíjate lo que es la vida. Y, sin embargo, fue un título de crédito que sentí, no como una entrada, sino más bien como una salida del cine, porque estaba seguro que no iba a hacer ninguna película más.

Vista hoy, la película tiene muchas cosas de lo que después sería tu cine, como el protagonismo femenino y la pasión por el género policiaco...

Sí, porque Lola dejó muchas de las cosas que me gustaban a mí, pero la historia que rodaron era distinta. Es mucho más de Lola que mía. Es de ella y de *Berlanguita*...

¿Cómo consigues vender el guion de Baton Rouge (Rafael Monleón, 1988)?

Hubo un momento en el que pensé en dejar lo de los guiones y, por estas circunstancias de la vida, fue cuando empecé a mover esa historia, que tenía escrita desde hacía dos o tres años. Se lo pasé a través de mi amigo Ricardo Pérez Fernández a Victoria Abril, y a ella le pareció que estaba muy bien y me animó a seguir... y esa fue mi entrada en el cine profesional.

¿Qué fue lo que le gustó a Victoria de tu trabajo?

Que era un poco diferente a lo que se hacía aquí en España en materia de *thriller*. Estaba muy inspirado en *Fuego en el cuerpo* (*Body Heat*, Lawrence Kasdan, 1981) que, a su vez, estaba muy inspirado en *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944).

Victoria Abril ha sido fundamental en tu carrera: ¿cómo fue vuestro primer encuentro?

Ella ya era un estrellón, y una noche, cenando, la entré sin más. Esas cosas que, como eres joven, pues no las piensas. Antes de esa

cena la conocí en las terrazas, un día que ella llegó con Jaime Chávarri y Alsira García Maroto: estuvo muy simpática, así como es ella, y nos caímos bien. Ahora pienso en la paciencia que tuvo, porque el guion estaba escrito a máquina horriblemente mal, con las páginas sueltas, pero en fin... Victoria, como es bastante liberal, se lo leyó y al mes me dijo que lo hiciéramos. Para mí, Victoria es la mejor actriz española de todos los tiempos, y a la que debo haberme podido dedicar al cine.

Conocerla debió de ser como lo que los neorrealistas sentían cuando conocían a la Magnani...

Efectivamente, de la misma manera que encontrarte con Charo López era como encontrarte con Ava Gardner, pero como a esas edades solo piensas en ti, no sellas en tu cerebro ese momento. También es cierto que todo era bastante más normal en aquella época: decíamos muchas bobadas y el ambiente era muy distendido.

Rafa Monleón, el director de Baton Rouge, era del círculo de Almodóvar: ¿de qué os conocíais?

De las terrazas. Pedro quería hacer *Matador* y quería que Charo López y Antoñete aparecieran en ella. A Antoñete le gustaba mucho la noche de Madrid y se venía a charlar con nosotros bastante a menudo. Pedro quería consejos para la primera escena, cuando Nacho (Martínez) explica cómo se matan los toros. Yo le escribí en un papel dos o tres frases, nada del otro mundo, para darle verosimilitud. A partir de ahí nos hicimos amigos y fue cuando le pasé el guion de *Baton Rouge*.

Entonces Pedro ya había firmado éxitos como ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1984)...

Estoy convencido de que un guion como *Baton Rouge*, cinco años antes, no habría salido, pero ese era el momento idóneo para moverlo porque estaba surgiendo un cine nuevo: Pedro Almodóvar ya había filmado dos o tres películas: Él me ayudó: le gustó el guion y me dijo

La pistola y el corazón

que la podría dirigir su ayudante de dirección, Rafa Monleón. Me comentó que vivía en la Plaza de Olavide y, como éramos vecinos, le llamé al interfono. Así de simple. Tuve suerte. En la vida, aunque te digan lo contrario, siempre hay que tener un poco de suerte.

Rafa Monleón ha sido un director no demasiado bien tratado por la industria...

Sí, así es. Rueda muy bien y tiene mucho gusto. Nadie se explica muy bien por qué le han cerrado las puertas. Sus películas son siempre muy interesantes. Tiene un gran talento. Aprendí de él mucho más de lo que pensé en su momento.

¿Cómo fue la recepción del filme?

Baton Rouge empezó teniendo mala suerte y, después, enderezó el rumbo. Fue un poco duro, porque era mi primera incursión en el cine y en ella era guionista y productor. La produjimos gracias a la Ley Miró, que me permitió hacer cine a mí y a la generación anterior. Al principio yo era muy crítico con Pilar Miró, pero después nos hicimos bastante amigos: cuando estuvimos juntos en la Junta de la Academia le cogí mucho cariño. Era una mujer impulsiva pero que te daba buenos consejos.

Sea como fuere, la película no se levantaba de ninguna forma. El ministerio nos dio 35 millones de pesetas (al cambio, 210.000 euros), pero nadie quería producirla, incluso con ese cartel. Victoria Abril cobró menos, Carmen (Maura) también se portó muy bien y nos hizo precio... Rafa incluso planteó rodarla en blanco y negro para estrenarla en los Alphaville. Hablamos con Eduardo y él con Antonio Llorens, de Lauren Films.

También invirtieron dinero familiares, amigos y amigas. En realidad, la película salió adelante por Edmundo Gil, mi íntimo amigo de la infancia. Fuimos al colegio juntos y nos conocemos desde los cinco años: Edmundo fue el que organizó la parte financiera, además de invertir parte de su dinero. Con él empecé a hacer dinero y se convirtió en mi productor. A pesar de haber trabajado juntos en el

cine seguimos siendo íntimos amigos. Lo considero mi hermano y, sin él, probablemente no habría podido dedicarme a esta profesión.

Baton Rouge fue tu primera película en el Festival de Cine de San Sebastián...

Nos llevaron a Zabaltegi y la mitad del público empezó a patear. Me llevé una gran sorpresa, pero lo encajé.

¿Por qué crees que no gustó en Donosti?

Influyó mucho que fuéramos a San Sebastián con una película que era de “cine joven” pero con Victoria Abril, Carmen Maura y Antonio Banderas. La gente debió de pensar que íbamos allí con una superproducción. Jugó en nuestra contra. Salí de allí pensando que la carrera comercial de la película iba a ser una catástrofe. De repente, a los tres días estrenamos en Barcelona y en Madrid. En Madrid el estreno fue estupendamente. Aunque uno no se puede fiar de esas cosas, veías que la gente salía contenta. En Barcelona a los espectadores les encantó y tuvo unas críticas buenísimas. Y a partir de ahí despegó. Tardó 15 días. En ese sentido era muy ochentera: tuvo que encontrar su público y lo encontró.

En Baton Rouge, el salón de la casa de Carmen Maura, por ejemplo, está presidido por un póster de Kareem Abdul Jabbar de su etapa universitaria, cuando todavía era jugador de UCLA y se le conocía por su nombre de bautismo, Lew Alcindor...

Sí, ese póster fue una de las muchas cosas que me traje de EE UU.

Desde el título, en homenaje a la capital del estado de Luisiana, la película está trufada de guiños a la cultura estadounidense, como los discos de Miles Davis y las citas a Freaks (Tod Browning, 1932), por ejemplo. Esos insertos de películas que admiras serán constantes después en tu cine: ¿aparecen ya en los guiones?

Suelen estarlo. Después igual no te dan los derechos o te piden demasiado dinero, pero es algo que me gusta. En el caso al que te refieres, la cita a *Freaks* fue cosa de Rafa Monleón.

La pistola y el corazón

La escena en la que Antonio Banderas se hace con el cheque de Carmen Maura me recuerda mucho a cuando Jack Gittes va al registro municipal en Chinatown (Roman Polanski, 1974)...

Eso fue cosa de Rafa aunque, para serte sincero, *Chinatown* es una película que ha sobrevolado mi trabajo constantemente. De hecho, *En Nadie hablará...* hay un plano de Daniel Giménez Cacho, cuando le están limpiando los zapatos, que está directamente sacado de esa película.

¿Participaste en el rodaje?

Desde que empecé en el cine, tomé la decisión de acudir a los rodajes todo lo que podía y mis obligaciones como profesor me permitían. Me gustaba estar allí por si había que ayudar al director o necesitaba cambiar algo del guion.

Baton rouge tiene mucha querencia por la sentencia. Sobre todo en la escena en la que Ángel de Andrés le cuenta la anécdota de Manolete y la espectadora sin bragas a Antonio Banderas y le espeta eso de “No es bueno reírse de las mujeres, ni siquiera siendo Manolete, con que imagínate siendo un mierda como tú”.

Supongo que querría impresionar, pero es que tengo esa tendencia, que me viene del cine americano: ellos escriben esas frases mejor y suenan mucho mejor que en nuestro idioma. Pero se me ha ido quitando con la edad... O, al menos, eso creo.

Si buscas Baton Rouge en google, lo que salen son vídeos eróticos de Victoria en webs porno...

No lo sabía. Hace veintitantos años que no la he visto. Mi referente era *Fuego en el cuerpo*, ya te digo, que era una película muy erótica y muy explícita, al revés que la película en la que se inspiraba, *Perdición*, que era muy erótica pero nada explícita. Yo no sé dónde había leído que los guionistas lo tenían que escribir todo. Escribí la secuencia en la que ella se masturba con el cable de un teléfono y quedó bien. Recuerdo que Victoria me dijo que era un

cachondo y que iba a salir muy bien. Supongo que esa es la escena que corre por internet.

¿Por qué crees que ya no se hacen thrillers eróticos como los de aquellos años?

Con la representación del sexo creo que vamos hacia atrás en vez de hacia adelante. Hay una especie de pudor absurdo. Comprendo que el sexo tipo *El cartero siempre llama dos veces* (Bob Rafelson, 1981) es muy difícil de hacer, pero hay que tener en cuenta siempre a la actriz con la que trabajas. Y saber si es capaz de transmitir esas cosas. Victoria lo era, porque era una actriz superdotada y muy sexy, ¿por qué no aprovecharlas? Ahora ya no ves nada tórrido en el cine. A mí incluso me han criticado por mis últimas películas.

En Baton Rouge colaboraste con el difunto Bernardo Bonizzi, que posteriormente pondría música a Nadie hablará... ¿Cómo era como persona?

Era un tío encantador. Venía por Rafa y Pedro, claro. Tenía las complicaciones que tienen todos los músicos. La música en el cine siempre tiene el mismo problema: el montador y el director acaban por cortar demasiado. Con Bernardo tuvimos una amistad muy grande. Era un gran músico y un tipo muy inteligente. Me sorprendió su muerte y me entristeció.

¿Como surge el proyecto de A solas contigo (Eduardo Campoy, 1990)?

Volviendo en coche del estreno de *Baton Rouge* en Barcelona, Eduardo Campoy, que había sido el productor ejecutivo del filme, nos comentó que le gustaría volver a dirigir una película. Se lo contamos a Pedro Pérez que, por cierto, ha seguido siendo un gran amigo a lo largo de estos años, y nos dijo que adelante con el proyecto. Y escribí *A solas contigo*, que fue un éxito de taquilla.

¿Tenías claro que querías seguir haciendo género?

Sí, sí.

Inicias así una trilogía de thriller exitosa, con tus guiones y la dirección de Eduardo Campoy y que comprende A solas contigo, Demasiado corazón (1992) y Al límite (1997)...

Bueno, en *Al límite* casi no participé. La idea original sí era mía, pero el guion es de Luis Marías. Solo hice algunos desarrollos de personajes.

A solas contigo es un thriller protagonizado por militares... escasos años después del 23F. ¿Hubo alguna complicación?

El ejército no puso ningún problema. Tampoco es que salieran mal parados en la historia: tenían un traidor en sus filas y había que descubrirlo. Que los protagonistas fueran militares fue una primera idea del guion. Me parecía que por qué no podía ponerse a la Inteligencia Naval como centro de la trama. En eso Eduardo es muy valiente. A mí me asustaba un poco la idea de los uniformes en pantalla: que la gente se riera o que les pareciera ridículo, porque en España es raro. A Eduardo le encantó porque queda muy plástico en pantalla. Era innovador para la época.

Tras Baton Rouge, ¿tenías cogida la medida al género?

Fue un guion que funcionaba muy bien en pantalla y que Eduardo rodó muy bien, pero que a mí me costó mucho escribir. No le acababa de encontrar el tono. Me gustaba el punto de partida de una invidente que ve un asesinato y finge no ser ciega, pero me quedaba ahí. Lo recuerdo como una pequeña tortura. *Baton Rouge* era un guion muy largo y, después, Pepe Salcedo lo pulió en la sala de montaje. Por el contrario, *A solas contigo* me quedó un guion muy cortito. Me ayudaron mucho Eduardo Calvo (que escribió algunas frases) y Manolo Matjí (que estuvo todo el rato detrás de la película). Si no es por ellos lo habría dejado.

La película, como después Demasiado corazón, es un tour de force interpretativo de Victoria...

Ni Eduardo ni yo éramos personas muy influyentes en el cine y se trataba de que ella quisiera hacerlo. Le gustaron mucho los dos guiones y nos dio su aprobación inmediatamente. *A solas contigo* no nos costó mucho de producir, porque la Ley Miró ya estaba funcionando bien. No la llevamos a ningún festival y el día del estreno me di cuenta que la película iba a funcionar.

¿Por qué?

Por la reacción del público y porque Eduardo, que siempre ha sido muy polvorilla, rápidamente se pasó por los cines de periferia, para ver qué tal funcionaba. Al público le encantaba.

En aquella época parecía haber dos tipos de cine: el de la Gran Vía y el de barrio...

Las de Eloy de la Iglesia barrían en la periferia. Por cierto, que ahora las estoy viendo todas otra vez y es un director maravilloso. Es el Pasolini español. Había mucho cine de periferia, de barrio, de la Latina, y funcionó muy bien en las ciudades grandes.

La película se inicia con un cuento de Jorge Luis Borges, Los ojos culpables...

Victoria me pidió una cosa que quedara bonita y acudí a un libro sobre las *100 mejores historias fantásticas cortas* que, todavía utilizo para algunas cosas. Quedaba muy bonito... porque lo había escrito Borges.

Hay una escena realmente dura en A solas contigo, como es la de la violación de Victoria Abril por Juan Echanove. ¿Victoria colaboraba en ese tipo de secuencias?

Victoria te da unas mil ideas por minuto. Se involucra mucho y tiene una buena relación con su cuerpo. No tiene problemas de ningún tipo. Era muy fácil rodar con ella.

La pistola y el corazón

Juan Echanove suele aparecer en registros amables o humorísticos dentro del cine español. Aquí, sin embargo, interpreta a un personaje turbio...

Siempre pensé que Echanove era un actor maravilloso. Es un actor genial. Es un actor de una categoría parecida a Philip Seymour Hoffman, pero es que no se han escrito ese tipo de papeles en el cine español. Además, lo bueno que tiene es que puede hacer todo. Me parece uno de los mejores actores del mundo.

Para el cine tienes que tener cierto ojo de casting, sino eres hombre muerto. Sigo al pie de la letra lo que dice Clint Eastwood: “cuando eliges al actor o la actriz eliges el 90% del personaje”. En una industria en la que no tenemos cientos de miles de actores es mejor que elijas bien: el director debe saber a quién da los cinco o seis papeles fundamentales.

En Demasiado corazón sorprende que utilices la voz en off...

En España hay un cierto temor a las voces en *off*. Realmente, cuando escribí *Demasiado corazón* habían salido varias películas americanas muy buenas con esas voces en *off*. Después se ha puesto muy de moda: *Casino* (1995) de Scorsese, por ejemplo.

Cuando entré en el cine en España había algunas leyes raras y rígidas. De hecho, algunas siguen existiendo como, por ejemplo, que los *flashbacks* son malos o peligrosos *per se*. Lo mismo ocurría con la voz en *off*.

La historia del doble en Demasiado corazón recuerda a Inseparables, de David Cronenberg (Dead Ringers, 1988). ¿La habías visto por aquel entonces?

De hecho el técnico que vino fue el de *Inseparables*, Lee Wilson. No escribí el guion hasta que la vi y supe que se podía hacer. Me miré los títulos de crédito y lo llamamos. Siempre hay que mirar los títulos de crédito. Se vino aquí a hacerlo, pero era un proceso muy caro y muy lento de filmar, así que limitamos su uso.

El vestuario en forma de puzle de Victoria Abril y su gemela expresa maravillosamente lo que ocurre en la trama...

Es de José María de Cossío. Casi siempre he trabajado con él. A las mujeres las clava, las deja perfectas.

El desenlace de Demasiado corazón, con Manuel Bandera cantando un tema popularizado por Bambino (Te adoraré) y el convite de bodas recuerda a la utilización de la música popular para solucionar las escenas en paralelo de Coppola...

Sí, pero sobre todo de Scorsese. Nunca comprendí muy bien por qué en España era tan difícil meter 15 o 20 canciones. De hecho, la película se titula *Demasiado corazón* por una canción de Willy DeVille. Vino aquí a dar un concierto, fueron a verle y no los recibió. A mí me gusta mucho el flamenco, así que elegimos todos los temas menos uno. Eduardo negoció sacar el disco, que se vendió muy bien y se agotó. Aunque yo elegí parte de la música, la forma de ponerla era más de Eduardo que mía.

¿También en la escena final?

No, esa escena estaba escrita así: tenía que cantarla Manuel Bandera. A mí siempre me ha gustado mucho poner canciones y música, como en *Solo quiero caminar* con Javi Limón. He intentado poner la *Caballería rústica* de *Toro Salvaje* y *El Padrino III* en varias películas y todavía no lo he conseguido.

Tanto en Baton Rouge como en las posteriores A solas contigo y Demasiado corazón (ambas dirigidas por Eduardo Campoy), había personajes con minusvalías (respectivamente, un sordo, una ciega y un niño con síndrome de Down). ¿Por qué?

Piensa que era mi momento de iniciación en el cine. Una de las cosas que me gustaba del cine norteamericano era que salían todo tipo de personajes y todos podían ser creíbles. Así que los puse. Una de las cosas que ha hecho triunfar al cine norteamericano es que cualquier personaje secundario que sale está muy bien pensado.

Había un problema de verosimilitud entre los espectadores españoles, así que trataba que todo fuera lo más creíble posible.

Yayo Calvo, Conrado San Martín... tu cine esta lleno de secundarios, personajes de edad proecta que aparecen de repente, apenas unos segundos, y cambian de vista el punto de vista del espectador...

Me gustan mucho esos personajes, que me vienen del mundo taurino. Es la última actividad que queda en España en la que los viejos no son solo respetados, sino reverenciados. A los directores de hace 40 años la gente no les hace caso, pero en el toro, el viejo maestro siempre es respetadísimo y lo que dice es ley: si entra en una cafetería todos se levantan. Es muy parecido a las películas de gánsteres.

Todo esto es por mi padre. Una de las imágenes que más me han impresionado es ir a los toros en Málaga y que alguien le saludara tras un cristal: ahí estaba sentado, como si fuera lo que efectivamente era, un emperador del toreo, Pepe Luis Vázquez. Todo el mundo se separó y les dejaron a ellos hablar solos. Me impresionó mucho el respeto que se tiene hacia el gran maestro en el mundo taurino. Me parece que es una gran tradición. Ocurre que ahora a nadie le interesan las personas que tienen más de 50 años...

¿Cómo valoras tu colaboración con Campoy?

Eduardo es un director de cine muy bueno, aunque después derivó hacia productor. Si en vez de en España hubiera nacido en EE UU habría hecho 40 o 50 películas. Rodaba muy bien y muy rápido y cuando me ha producido también ha sido capaz de resolver cualquier problema técnico de rodaje. Tiene un ojo muy bueno. Nunca he entendido por qué decidió ser productor en vez de director. También es cierto que, en aquella época, la crítica lo echaba un poco abajo por no ser un autor personal. Todavía le insisto en que dirija alguna película antes de retirarse. Rueda muy bien, aprovecha mucho los escenarios y mueve muy bien a los actores. Quizás lo que menos le gusta es darles el rollo a los intérpretes. Aprendí mucho de él.

¿Por qué no siguieron otros la senda del thriller en España a pesar de la buena taquilla de vuestras películas?

No lo sé. Aunque hay una buenísima tradición de los años 50 y 60, y los que se hacen, como *Celda 211* (Daniel Monzón, 2009) o *No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu, 2011) funcionan muy bien, tenemos un poco de miedo al *thriller*. Nunca hemos conseguido tener una escuela como la francesa. Cuando escribí *Nadie hablará...* lo intenté revestir de otras cosas porque ya sabía que el *thriller* puro y duro en España era muy difícil de hacer. Hay algo raro con el *thriller* español que todavía no sé lo que es. A todo el mundo le gusta pero cuesta mucho hacerlo.

En Demasiado corazón y Belmonte optas por utilizar el sur como telón de fondo ¿por qué?

El sur ha aparecido muy poco en el cine español. La primera vez que lo vi fue en *Manuela* (1976), de Gonzalo García Pelayo. Nunca lo entendí muy bien: Gonzalo Suárez rodaba en Asturias; los catalanes en Barcelona... pero el sur parecía que no existiera. Fuimos de los primeros en irnos a rodar a otros sitios. Al ser una industria que no maneja mucho dinero, los costos de salirte de Madrid o Barcelona son más altos. Ten en cuenta que en aquella época el 90% de las películas se rodaban en Madrid, con lo cual era un poco cansino. Todavía tengo la obsesión de que no me gusta mucho rodar en Madrid, porque parece que no estás rodando. Tienes la sensación de estar en tu calle. Cádiz es un sitio maravilloso para rodar. Tienes ciudad, arrabales, el Estrecho, blanco, azul... y es mucho más agradable que rodar en otros sitios.

Demasiado corazón la podíamos haber rodado en Madrid, pero el decorado del sur nos parecía mejor. Siempre pienso que en una película española, si el decorado es distinto, el espectador siempre está más agradecido. Todo depende de qué película quieres hacer. Si quieres hacer un *thriller* a lo *Fuego en el cuerpo* el escenario es muy importante. La provincia de Cádiz y el Hotel Huracán de Tarifa te dan la amplitud, la luz y un mundo distinto.

La pistola y el corazón

Sin embargo, Demasiado corazón no obtuvo los resultados en taquilla de A solas contigo...

Demasiado corazón era más grande, pero la historia no caló tanto.

¿Por qué crees que ocurrió eso?

He llegado a la conclusión de que cuando empiezas a escribir el guion la gente ya ha decidido si les interesa la historia o no. No sé por qué funcionan las películas. Hay un momento en el que la gente decide y ya está. No hay que darle más vueltas.

Tras tu colaboración con Campoy escribes Belmonte (Juan Sebastián Bollaín, 1995), la biografía del famoso torero. ¿Cuál fue tu implicación?

Escribí el guion y solo me acerqué al rodaje en Las Ventas nada más que para saludar a Juan Sebastián (Bollaín) y Achero (Mañas) y estuve exactamente una hora. No me metí en nada, entre otras cosas porque, como taurino enloquecido que soy, podía haber sido una pesadilla en el rodaje. Comprendí que no era el lugar que debía ocupar.

¿Cómo surgió el encargo?

Juan Sebastián Bollaín y yo nos conocimos en el estreno sevillano de *A solas contigo*. Me ofreció hacer *Belmonte* porque sabíamos de nuestros respectivos padres: el mío, Michelín, banderillero; el suyo, un apasionado de Belmonte que tenía horas y horas de entrevistas con el maestro. Juan Sebastián vino a Madrid con su hermano y el guion era muy sencillo de escribir: solo había que seguir la biografía novelada de Manuel Chaves Nogales. Es uno de los mejores libros de la literatura española.

¿Así de fácil?

Más o menos. Cuando coges un personaje más grande que la vida como Juan Belmonte tienes que decidir. Eso es lo complicado, por-

que tienes tanto donde elegir que solo te puedes centrar en una parte de su vida... “Juan Belmonte y su época”, “Juan Belmonte y los toros”... Lo ideal hubiera sido hacer una gran serie de televisión. Es un personaje que lo tiene todo: pobreza extrema, inteligencia natural fuera de lo común... es un revolucionario a la altura de Picasso por quien la gente se vuelve completamente loca y fleta trenes y barcos para verle... era un hombre muy raro. Una parte extraordinaria son los años en los que se retira y vuelve ya mayor y le corta el rabo a un toro en Madrid. Y luego está su funeral: el último entierro civil gigantesco que se hizo en España fue el suyo. El problema es que una película de toros es muy difícil de hacer, y Juan Sebastián no tuvo suficiente presupuesto.

Sin embargo, se publicitó como la película andaluza más cara de la historia...

Pero es que ese tipo de películas necesitaría tener una producción como la de *Alatriste*. Era una película gigantesca. Juan le echó mucho valor. Habría necesitado tres veces más dinero.

¿Te afectó el fracaso de la película?

No. Me molestó por Juan Sebastián, que llevaba mucho tiempo luchando por ella. Fue valentísimo e hizo una muy buena película, pero habría necesitado una promoción gigantesca. La gente no sabe quién es Belmonte y, aunque ahora esté muy de moda, pocos habían leído entonces a Manuel Chaves Nogales.

DÍAZ YANES, DIRECTOR

Tras cinco películas, das el salto a la dirección con Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto, en 1995. ¿Por qué?

Yo no la pensaba dirigir. Creo que el guion me salió bastante bien, pero fue Victoria la que dijo que o la hacía yo o ella no rodaba. Tomé una decisión muy importante que fue llamar a José Luis Escolar, al que había conocido en el rodaje de *Átame*, de Almodóvar. Yo estuve en el filme como asistente de Pedro; en realidad, me dedicaba a pajarear por el plató y a aprender.

¿Qué aprendiste de Pedro?

La forma de dirigir Pedro solo la puede hacer Pedro... Pero puedes aprender su capacidad de trabajo bestial con los actores y con él mismo, la dedicación obsesiva... Con Pedro comprendí que en una película tienes que estar al 105%. Hay que ser muy pesado con cosas que parecen nimias. Tiene todos los detalles en la mente... cuida hasta el florero que está encima de la mesilla de noche en el fondo del plano. También me fijé mucho y me hice muy amigo de José Luis Alcaine, con quien aprendí mucho de colocación de cámaras.

¿No aprendiste nada a nivel de dirección de actores?

Dirigir actores, si son buenos, es lo más fácil del mundo. Si has tenido la suerte de elegirlos bien, como en *Nadie hablará...*, en que acertamos a un 99%, es muy sencillo. Solo tienes que contestar a unas cuantas preguntas.

Dicho lo cual, Pedro tiene una forma de dirigir actores única que yo no podría imitar. Es un hombre muy expansivo con los actores y tiene una capacidad innata para la improvisación. Pedro cambia los diálogos y las situaciones constantemente. Yo eso no puedo hacerlo: él tiene una rapidez mental para los diálogos increíble. Hace un tipo de película en la que el actor está muy compenetrado con él. Tiene

La pistola y el corazón

mucha confianza y le sale muy bien, y puede cambiar lo que quiera sin que la estructura del guion se desmorone.

¿Qué importancia tuvo Escolar en Nadie hablará...?

José Luis Escolar trabajó en la película de director de producción y de ayudante de dirección. Puede ser que *Nadie hablará...*, aunque la firme yo, tenga una participación suya del 40 o el 50%. Él me obligó a planificarla entera, lo que fue un *máster* acelerado. También traje de director de fotografía a Paco Femenía, al que yo no conocía, y con el que después he hecho todas mis películas.

¿Tenías miedo de enfrentarte al proyecto?

Yo era amigo del montador Pepe (José) Salcedo, pero no íntimo, como ahora. Aceptó hacerla y como montador, me hizo un estudio de los planos necesarios para filmar la película y me salvó de la quema algunas escenas. Escolar y él me enseñaron mucho. Para mí, hoy, sería casi imposible trabajar sin Paco y sin Pepe. Los muy buenos montadores, como Pepe, tienen un ritmo interior que tú no tienes y que mejora la película. Y los grandes fotógrafos como Femenía encuadran y dan una elegancia a los planos de la que yo no soy capaz.

¿Te costó mucho financiarla?

La levantamos entre Edmundo Gil, José Luis Escolar, Manolo Matji y Javier Ramos. Victoria trajo una coproducción francesa. Enrique González Macho, a través de Ana Amigo, nos ayudó con la distribución y resultó imprescindible en el éxito de la película. Tuvíamos lo suficiente para hacer la película bien. No gastamos mucho, pero tuvimos presupuesto.

¿Cómo fue la preproducción? A fin de cuentas, eras un debutante...

Desde que el guion estuvo terminado hasta que se hizo debió de tardar unos dos años. La historia gustaba mucho, salvo la primera secuencia, con las felaciones y tal, que parecía demasiado fuerte.

Edmundo Gil me dijo que teníamos que ir a México. Allí entramos en contacto con Daniel Jiménez Cacho y los hermanos Bichir. Nos hicieron un recibimiento espectacular. Sin embargo, Escolar y Gil me dijeron que no podíamos rodar allí por presupuesto. Fue mérito de Edmundo convencer a los actores mexicanos a los que habíamos hecho el cásting dos años antes de que vinieran a rodar a España. Escolar llamó a Benjamín Fernández, que estaba de paso tras trabajar con Ridley Scott. *Benja* dijo “¿México? Te lo hago yo sin ningún problema”. Y lo rodamos en una calle de Atocha. Muchos mexicanos todavía piensan que lo rodé en D.F.

En tu debut en la dirección ya es evidente lo que antes se apuntaba: tu obsesión con los personajes femeninos. ¿De dónde proviene?

Me gustan más las actrices que los actores en la pantalla española. Una de las claves de mi pequeño éxito en el cine fue pensar que, en la época en la que yo empezaba, era más interesante una mujer con una escopeta que un hombre con una escopeta. De las mujeres sabíamos muy poco. Pensé que la gente tendría necesidad de ver a mujeres que hicieran cosas diferentes, como robar una peletería. Tal vez porque las mujeres me han marcado muchísimo. Soy lo que soy gracias a mi madre y a mi mujer, porque yo era un poco desastre; la más artista de mi familia fue siempre mi hermana pequeña; mis tías también me han influido; y después, todas mis jefas han sido mujeres. Yo no tuve ningún problema con la incorporación de la mujer al mundo laboral. Hubo otros que sí. Eso que yo había vivido quería trasladarlo a la pantalla. Y entonces llegó Victoria.

A no ser que hagas películas con Viggo Mortensen, Clint Eastwood o con Leonardo DiCaprio, una mujer protagonista, todavía hoy, siempre te da algo más.

¿Y qué hay de tu mujer, Guillermina Garrido Sánchez?

Los toreros dicen que para torear bien tienes que estar enamorado. Es una influencia fundamental, porque yo soy un ser muy peculiar y llevo con ella desde los 17 años. Muchos de mis personajes

La pistola y el corazón

femeninos tienen muchas cosas de ella, en todos los sentidos. Mucho más de lo que ella misma se imagina. Sin ella, los personajes femeninos serían totalmente distintos. Ella no lo sabe, pero muchas veces le pongo a las mujeres rasgos o sentimientos que he sentido estando con ella. Uno no puede ser director de cine si la persona que tienes a tu lado no te da paz. No puedo escribir un personaje femenino que no tenga algo de ella.

La película está dedicada a la memoria de tu madre, Julia... Supongo que el personaje de Pilar Bardem tiene mucho de ella...

Sí, pesó mucho, pero también me ayudó porque me hizo sacar cosas que, a lo mejor, en otras circunstancias, no habría sacado. Además, al estar basado en mi madre, el personaje de Pilar hizo que el guion fuera muy de verdad. La gente lo leía y se emocionaba mucho y eso, para un guion, es muy bueno, claro. Más todavía para *Nadie hablará...* en el que la obsesión era que fuera hiperrealista.

No hemos hablado de la influencia de tu madre en tu formación: ¿cómo era?

La España en la que yo nací era una sociedad cerrada en que las madres eran muy importantes, porque controlaban la familia. Más en el caso de mi madre, porque mi padre siempre estaba fuera toreando. Ella llevó la casa de una forma 20 años adelantada a su tiempo. Era una mujer muy inteligente, no porque lo diga yo, todo el mundo que la conoció así lo reconoce. Y muy culta. Gracias a ella me aficioné a la lectura. Siempre me guió y confió en mí. La verdad, siempre la tengo presente en mis pensamientos.

Mi madre, además, era una gran educadora. Los estudios eran lo más importante que había para ella. Aquí hay que mencionar un hecho sociológicamente muy importante: la primera persona que va a la universidad de mi familia, tanto paterna como materna, fue mi hermano mayor, que hoy es cirujano. Mi hermana pequeña, la artista de la familia junto a mi padre, fue pianista de música clásica. Todo eso se lo debemos a mi madre, así como el cariño que

siempre nos hemos tenido los tres hermanos. Eso es lo más importante.

Mi mujer, además, era profesora de instituto y todos los días volvía a casa contándome cómo se estaba empezando a quebrar la educación pública. Su generación de profesores fue la primera que salió a las calles a protestar contra el Ministro José María Maravall, por la implantación de la escuela concertada. Si te pones a escribir eso directamente te sale un guion de lo más espeso, pero si te pones a escribirlo inconscientemente, el resultado son cosas que a lo mejor están bien.

La salvación de Victoria, de hecho, viene por el graduado escolar...

En el guion original no acababa así, pero a Pepe y a mí no nos gustaba que acabara con Victoria destrozándole el coche a Ramón Langa. Él fue el que remontó esa escena.

La película destila una amargura y un cierto desencanto con la deriva del Felipismo...

No lo sé. Yo he sido muy *gonzalista* en determinados momentos de mi vida. Cuando escribí *Nadie hablará...* había dos millones de parados. ¡Fíjate, dos millones! ¡Ahora tenemos cinco! Yo creo que fue una de las primera películas que los retrató en la gran pantalla. La idea de sacar a esas personas en la película fue porque, paseando por Alonso Martínez, vi un día una cola de parados. Ya empezaba la corrupción, empezaba la caída en picado del Felipismo. Sin querer ser una crítica al gobierno socialista sí que mostraba las pequeñas cosas de esa descomposición que se empezaba a producir en aquella época.

¡Te adelantaste a tu tiempo!

Lo bueno de escribir es que, al pensar tanto lo que estás escribiendo, intuyes cosas que, a lo mejor, ocurren luego. Ves un poco más allá de lo que la gente normal piensa. Yo veía que las cosas no iban bien, que podían derivar en una cierta catástrofe... Lo mismo le pasó a Álex de la Iglesia con *El día de la bestia*: tenías la sensación de que funcionaba todo por arriba, pero que algo no funcionaba por el medio

ni por abajo. La transformación que se había hecho de España, que tenía un mérito innegable, no se veía entre las clases populares.

Ese malestar se ve reflejado en la presencia de la recopilación de artículos Qué estafa, el libro de Eduardo Haro Tecglen que María Asquerino le regala a Pilar Bardem...

Me gustaban las columnas de Haro Tecglen, pero nunca lo conocí. Era normal que Pilar tuviera ese libro. Él era una especie de vocero. Mucha gente lo primero que hacía al abrir el diario era ir a su columna, pero fue una decisión de personaje. Ya te digo que nos empeñamos mucho en que todo fuera hiperrealista.

Ese hiperrealismo del que hablas se ve muy claramente en el torero moribundo, en cómo lo mueven, lo asean...

Eso se lo pregunté a mi hermano, que es médico. A mí me venía de niño, porque cuando salíamos del colegio tenía dos compañeros que iban a la calle Ibiza a toda prisa, porque su padre había tenido un derrame cerebral y estaba en la cama como el protagonista de la película. Eso me impresionó mucho.

El barrio de Fontarrón es un personaje más del filme, o al menos eso afirmabas en las entrevistas de la época...

A veces cuando se dice hiperrealista la gente retrata una pobreza inventada, no como la que había en el Fontarrón. España había pegado un salto muy grande, casi se había acabado con el chabolismo pero, detrás de las fachadas, la gente que habitaba esos barrios era pobre. El Fontarrón fue un actor muy importante porque me quitó la posible falsedad de la película. Ponías la cámara y todo era verdad.

Para mí fue una bendición: yo había visto todo el neorrealismo italiano varias veces. Mi mente estaba en el Pozo del Tío Raimundo y estas cosas. Cuando empezamos a rodar, los ayuntamientos y el gobierno habían hecho barrios nuevos. José Luis (Escolar) fue el que me dijo que el Fontarrón me iba a encantar. Buscábamos una localización que tuviera un bar y pisos de protección oficial. En El Fontarrón ya había mucha gente en paro, había pobreza. Cuando pe-

días una caña en el bar la tapa eran pipas, de ahí se le ocurrió a Victoria la idea de estar todo el rato comiendo pipas. La secuencia en la que come pipas en el transbordo del metro de Diego de León es una de las que la gente todavía más recuerda a día de hoy.

Ese hiperrealismo puede aplicarse a casi todos tus trabajos. ¿Cómo lo definirías?

Siempre lo he visto como una mezcla del neorrealismo italiano y del realismo estadounidense. El neorrealismo italiano, que como todo neorrealismo es falso, es siempre muy bonito, por lo buenos que son los actores, pero también por la forma de encuadrar. Hasta en las fotos de rodaje salen bien. La influencia estadounidense sería lo que hizo Dean Tavoularis en *El Padrino*: lograr crear un ambiente que te hace sentir como si estuvieras en el salón de tu casa. No me interesa el realismo “real”, sino la ficción del realismo: tiene que ser construido por ti. Por ejemplo, en *Nadie hablará...* era muy importante el vestuario de Victoria, y no logramos dar con él hasta que Victoria se fue a El Rastro y se compró un pantalón de chándal, comprado por un euro y medio, que le quedaba muy bien. Otras cosas de su vestuario eran de mi padre, como una cazadora que trajo de sus viajes a México. La manera de vestir de los mafiosos en *El Padrino* es una invención; como los guardapolvos de Sam Peckinpah o Sergio Leone o las combinaciones negras de las actrices italianas. Una película que he visto muchísimo y en el que se suman un poco las influencias del neorrealismo italiano y el realismo americano es *La ley del silencio* (*On the waterfront*, Elia Kazan, 1954). Los planos, los sitios, las azoteas, también Marlon Brando, claro... pero todo es tan bonito de ver... No se trata de poner la cámara y ya está: es un realismo que tú inventas, tú creas y que, por eso, tiene que ser bonito. Ese es el gran reto.

¿Te sientes, pues, identificado con el término “realista”?

Yo, sí. Pero entiendo que hay gente a la que le gusta otra cosa en el cine.

La pistola y el corazón

Siempre te has codeado con numerosos novelistas. Algunos de ellos, precisamente, huyen de esa estética: ¿cómo la defendías?

La novela se presta a todo. El cine, no. Es más limitado, no te deja hacer muchas cosas. Te tienes que creer lo que ocurre. Desde que entras al cine vives en esa suspensión de incredulidad, como la llaman los estadounidenses.

¿Crees que Victoria lo vio como un desquite tras su fallida carrera hollywoodiense con Jimmy Hollywood (Barry Levinson, 1994)?

No, a ella le encantó el personaje. Todavía lo ve como uno de sus dos o tres personajes más queridos. Era el momento más importante de su carrera. Estaba muy emocionada con el personaje, se lo curró, es mucho mejor su personaje en la película que en el guion.

¿Elegiste a Pilar Bardem por su proximidad ideológica a Doña Julia, el personaje que interpreta?

No lo pensé así. Era un personaje que me daba muchos problemas de cásting, porque no lo acababa de ver. Me recomendaron a Pilar y me encantó su cara. Sin mucho más la llamé. Venía de hacer *Todo por la pasta*, de Enrique Urbizu (1991) y apareció en el Café Gijón con minifalda y el pelo rojo. Ella ya había pensado el personaje cuando quedamos, y lo que había pensado me gustó. Pilar vio que podía ser el gran personaje de su carrera cinematográfica.

En la película desarrollas lo que se apuntaba en tus guiones anteriores: la influencia estética de la iconografía taurina...

Es que en otras cinematografías no ocurriría lo que pasa aquí. Si escribes un personaje como el de Victoria, puedes hacer que esté casada con un albañil o un fontanero, pero esa iconografía no es bonita. En España tenemos la suerte de tener una iconografía muy bonita como es la del mundo taurino, sobre todo en lo que respecta a vestidos, cajas de montera y esas cosas. Yo vengo de ahí y me la sé de memoria, de hecho, todo lo que sale en el filme es de mi padre. Pensé que el marido podía ser un banderillero de esos que van de

tercero en una cuadrilla como la de Curro Vázquez, que era íntimo amigo. Le pasaba lo que ocurre muchas veces, que un toro les pega un porrazo y se quedan vegetales, pero ellos siguen conservando sus vestidos de torear perfectos. Es una iconografía realista 100%. Eso los norteamericanos lo tienen muy claro: si puedes poner una cosa bonita, mejor que una fea. Los italianos, como Roberto Rossellini o Luchino Visconti, también.

Eso le daba una profundidad diferente a los personajes de Victoria y Pilar...

Siempre he pensado que los toreros son seres distintos a los demás: visten distinto, viven distinto y, sobre todo, andan distinto a los demás. Tenía muy claro que quería hacer ese plano final en el que salen Antoñete, mi padre, Curro Vázquez... Sabía que eso iba a funcionar: en el extranjero les encantó.

¿Recuerdas ese día de rodaje?

Quedamos en un bar de Madrid llamado El Trébol. Yo no les dije que era un entierro, ¡porque no hubiera venido ni mi padre! Les pedí que se presentaran de traje oscuro, porque era más bonito para las fotos. Cuando los vieron entrar en el bar y empezaron a saludarse con esa jerarquía que tienen, y se empezaron a besar en la mejilla y tal, mi ayudante, Beatriz Siqueira, me dijo: “¡Pero si esto parece Coppola! Es como la mafia pero con toreros”. Cuando los vieron andar, ya acabaron de alucinar.

¿A ellos les gustó la película?

Sobre todo les llamó la atención la escena en la que Victoria se lía el capote de paseo, porque es una de las cosas más difíciles del mundo. Los chavales se pasan días y días delante de un espejo hasta que lo hacen bien. Yo tenía una confianza absoluta en Victoria, pero nunca pensé que fuera a hacerlo tan bien. En principio quise que se lo enseñara mi padre, pero ya era mayor y le temblaban las manos. Así que llamé a Curro Vázquez y también me dijo que eso era muy

La pistola y el corazón

complicado. Victoria, que es muy taurina, le pidió que se lo pusiera él, para ver cómo lo hacía. Acto seguido, cogió el capote y se lo puso ella. Se quedaron perplejos: era la primera vez que habían visto a alguien que nunca se había puesto un capote de paseo aprender a hacerlo en un minuto. Una toma. Casi se me cayeron las lágrimas. Los toreros más jóvenes siempre me preguntaban cómo había aprendido.

La película se abre con una escena violentísima en la que un bolígrafo hace las funciones de estoque...

Soy muy aficionado a leer *thrillers* norteamericanos de agentes de la CIA y demás. Leyendo una cosa sobre el MOSAD me enteré que una de las técnicas que les enseñaban era que no tenían que llevar una pistola, sino que debían aprender a matar y a defenderse con los objetos que estuvieran a su alcance. Me pareció genial. Luppi me dijo: ‘te lo voy a matar bien’ ¡Y pegó una estocada de maestro!

Y luego está la escena del sacacorchos, sin duda una de las más violentas de la historia del cine español: Daniel Giménez Cacho tortura a Victoria Abril clavándole un sacacorchos en la rodilla...

No lo pensé así, de verdad. Creí que no era nada exagerada. Si Pepe me hubiera dicho que quitara algo de esa secuencia, le habría hecho caso. La rodamos, la montamos y fuimos a mezclar sonido a los estudios londinenses de Pinewood. De repente, veo que los mezcladores ingleses se quedan pálidos y dejan de trabajar. Se giran y me preguntan si esa escena se va a poder ver en España, porque en Reino Unido no la habrían permitido. Yo contesté que aquí no iba a pasar nada y me volví tan tranquilo. El primer día que la vi con público en San Sebastián, cuando empecé a ver las reacciones, todos sus gritos y aspavientos, me asusté un poco.

¿Crees que el cine español se considera violento fuera de nuestras fronteras?

A mí me pasó con *Nadie hablará...* que funcionó muy bien fuera y, a pesar de eso, los periodistas siempre me preguntaban por la violencia. He llegado a la conclusión de que nosotros somos más ex-

plícitos. Ellos hacen violencia brutal pero la montan de una manera que no es tan agresiva para el espectador. Si un director estadounidense hubiera filmado la escena del sacacorchos, lo hubiéramos visto entrar y ya está, la cámara se habría centrado en el rostro de Victoria. Nosotros, o mejor dicho yo, debo tener algún gen raro, que hizo que alargásemos la escena y el sufrimiento.

Manolo Matji era productor. Manolo Matji aparece en el filme... con una película. ¿Por qué elegiste La guerra de los locos (1987)?

Porque era una película sobre la Guerra Civil que, probablemente, Pilar Bardem habría querido ver, y Matji fue decisivo para hacer la película. También era un homenaje a él. Y además la película me encanta.

El filme fue un éxito rotundo en el Festival de San Sebastián, con un Concha de Plata a la Mejor Interpretación Femenina para Victoria y el Premio Especial del Jurado... y eso a pesar de que, el tema de los toros podía no ser del agrado del público donostiarra...

La recepción fue buenísima. Nadie sacó ese tema. No había ningún sentimiento anti *Nadie hablará...* porque hubiera iconografía taurina. Lo que son las cosas: nosotros la presentamos a concurso y no la cogieron. Nos fuimos de vacaciones y nos volvieron a llamar porque se les había caído *La ley de la frontera*, de Adolfo Aristarain.

¿Te supo mal que no la cogieran en un primer momento?

Vi la película y me parecía que estaba bien pero, claro, no la había visto con público. Cuando no nos seleccionaron, pues pensé que no era tan buena, por más que Pepe y José Luis me intentaran convencer de lo contrario. Fuimos a San Sebastián como *underdogs*. Después de lo mal que habían recibido *Baton Rouge*, cuando me dijeron de ir a San Sebastián no te creas que lo tenía yo muy claro. Sin embargo, según la pusimos fue como una ola. Probablemente, si no hubiéramos ido al festival, la película no habría sido ni la mitad de importante de lo que fue, no solo por los premios, sino porque la

gente aplaudió durante diez minutos... Hasta la representante del Festival de Sundance quiso llevársela a EE UU, y de hecho, lo hizo.

Si la hubieras visto con público, ¿qué habrías eliminado?

Tal vez la secuencia de Luppi con el cura... no lo sé...

Apenas pasados los títulos de crédito, vemos al personaje de Victoria, prostituta, hacer una felación a un mafioso. Parece que desde el principio quieres dejar claro el tono de lo que se va a ver a continuación...

La felación en el caso de Victoria era muy humillante, reflejaba bien al personaje. También es cierto que rodar escenas de sexo y de cama es una gran pesadilla para la actriz y el director. Por una cosa de vagancia, desde hace cierto tiempo, cuando toca escribirlas, anoto: “felación”. Como he visto que se ha convertido en un tema menor pero trascendental en mi cine, voy a dejar de hacerlo.

El travelling circular de inicio, mientras se discute filosóficamente el sentido circular de la vida me parece que tiene mucho mérito...

En el coloquio de Sundance me lo preguntó mucha gente. Aquí, no. Siempre pienso que en España tenemos cierto déficit en las preguntas técnicas, tal vez porque tenemos poca cultura cinematográfica. Hay poco análisis y mucha opinión. No es exclusivo del cine. Eso hace que no se valore cómo ha cambiado el lenguaje del cine español, o cómo ha evolucionado la interpretación con la generación de Victoria, que ha entendido el oficio de una manera mucho más realista. No entiendo por qué no se habla los aspectos técnicos del cine de Almodóvar, que ha sido un gran innovador en la composición; o de Manolo Gómez Pereira que rueda maravillosamente bien y ha supuesto un salto en cómo se hacen las comedias en España; o de la forma de rodar de Fernando Trueba, aparentemente sencilla, pero tan elegante y envolvente, sin olvidar a Emilio Martínez Lázaro, que cuenta y divierte tan bien.

Como la felación, el butrón también se repetirá en Solo quiero caminar tu (hasta la fecha), última película...

De la misma manera que Wilder decía que siempre es mejor que alguien entre por una ventana que por una puerta, también es mejor que el robo sea un butrón. Supongo que porque me encantan *Rififi* (*Du rififi chez les hommes*, Jules Dassin, 1965) y *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s'est échappé*, Robert Bresson, 1956). Después, dependes del actor o actriz que lo haga. Victoria decidió hacer el butrón de verdad. Ver a una persona tan pequeña con un martillo neumático tan grande quedaba muy bien. Le puso tantas ganas que se cayó por el butrón. No se mató de milagro. Mostrar cómo se hace algo con tus propias manos siempre queda muy bonito.

Junto a la iconografía taurina, el otro gran referente estético es el comunismo, con las fotos de La Pasionaria, las banderas rojas...

Es que ese también era mi mundo. Estaba un poco harto de la dejación que se había hecho en España de los viejos comunistas. Felipe González y Alfonso Guerra decidieron que esos señores no existían. Me parecía injusto: yo conocía a muchos que se mantenían en esa dignidad silenciosa tan difícil de llevar. Me dolía mucho que llegaras a una cena y que pareciera que los comunistas fueran una panda de tarados que no habían hecho nada. Creía que esas personas, que lo habían pasado mal y habían luchado mucho, por lo menos, debían tener un final de vida digno y que se les respetara. Me irritaban mucho esas tonterías de “yo corrí delante de los grises”, porque todos los que habíamos estado en la universidad lo hicimos o eso de “yo estuve en la clandestinidad”, porque ahí estuvieron Jorge Semprún y Simón Sánchez Montero, no muchos más... y eso son palabras mayores. Con la edad ese tipo de cosas me irritan cada vez más. En este país nadie quiere separar la Guerra Civil del Franquismo, y son dos cosas distintas. La represión franquista no hacía falta. Habían ganado.

La pistola y el corazón

Resulta extraño que, para una persona tan poco religiosa como tú, el tema de Dios esté tan presente en el filme...

Lucky Luciano cuenta en sus memorias apócrifas que uno de sus lugartenientes paraba cada día en una capilla para pedirle fuerzas a dios para seguir matando. Esa locura me apasiona. Me interesa mucho la religión, aunque no sea practicante. Me viene por la parte taurina: los toreros, como mi padre, entienden la religión de otra forma. Ellos piensan que la Virgen de Guadalupe los va a proteger y punto. Creen que hay algo por ahí arriba que los salvará de ser corneados. En un país tan católico como es España hay, necesariamente, unos pensamientos hasta cierto punto estrambóticos que son muy cinematográficos. El país está llena de gente que no es católica pero a la que no les puedes tocar su San Fermín, por ejemplo. Hay una manera de vivir la religión extraña, un substrato que afecta a toda la sociedad.

El día 27 de enero de 1996, en la X edición de los Premios Goya, el filme arrasó con ocho estatuillas de las 10 a las que estaba nominada, incluidas todas las grandes: Mejor Película y Guion. ¿Lo esperabas?

No fuimos los más nominados, honor que correspondió a *El día de la bestia* de Álex de la Iglesia, así que fue algo sorpresivo. Dicho lo cual, la película arrancó bien en taquilla pero, según González Macho, mucha gente no quería entrar porque habían oído que era muy violenta. Un día antes de los Goya se disparó la asistencia y con los Goya se confirmó que estábamos ante un éxito.

Tardaste seis años en hacer Sin noticias de Dios...

Estuve todo un año promocionando la película por todo el mundo y cuando acabé no tenía ganas de seguir ese registro. El éxito, que es maravilloso, y está mucho mejor que el fracaso, también pasa a pesarte sin que te des cuenta. Me eché un poco para atrás. Pensé que nunca en mi vida había querido ser director de cine y sí escritor y me puse a escribir. Inicié un guion que todavía no he logrado rodar

nunca, que se llama *Madrid Sur*, una película de ciencia ficción. Entonces me puse con *Sin noticias de Dios*...

¿Y qué hay de tu proyecto de película sobre la Guerra Civil del que hablabas durante la promoción de Nadie hablará...?

Tenía un guion sobre el Frente de Madrid, titulado *La capital del mundo*, pero nadie lo quería hacer como yo quería. Es decir: de verdad, con las brutalidades que se cometieron de uno y otro lado. Lógicamente era algo más favorable a los republicanos por mi manera de pensar. Me encontré con el típico problema de “es que ya se han hecho muchas películas sobre la Guerra Civil”. No es verdad y, además, las que se han hecho han funcionado razonablemente bien.

Sin noticias de Dios es una de las películas más extrañas de la filmografía española. ¿De dónde surge el argumento?

Esa película me saldría mucho mejor si la hubiera hecho ahora. La idea vino de pensar en qué ocurriría si existieran el cielo y el infierno y fueran más o menos justos: que el presidente del FMI fuera al infierno y su castigo fuera ser mileurista, por ejemplo. También porque para mí el cielo y el infierno reflejaban bastante bien mi pasión por la Guerra Fría y las historias de espías. La idea no estaba mal, de hecho en EE UU me la compraron para adaptarla a un musical que nunca se ha llegado a representar.

Entonces, ¿dónde estuvo el problema?

Digamos que *Sin noticias de Dios* la compliqué yo. El guion era mucho más sencillo. Me amontoné un poco. Se me iban ocurriendo cosas y las fui incluyendo. Había que haberla hecho mucho más sencilla de lo que yo la hice.

La pistola y el corazón

Tienes cinco minutos de steadycam nada más empezar muy bonitos, toques de Toro Salvaje, hasta algo de New York New York en las escenas musicales... En mi opinión, es tu película más Scorsese...

Una idea inicial buena, dos actrices maravillosas... Tal vez la tendría que haber hecho un director un poco más concreto que yo, que me fui por las ramas. Tiene 10 o 15 secuencias que creo que son muy interesantes. Me encantan las secuencias de Penélope en la discoteca y las de Victoria Abril cantando... Ya te digo que me amon-toné un poco y la película no acaba de funcionar por completo.

Tuvo que ser una película cara...

Sí, pero después de *Nadie hablará...* eso no era un problema. Además, era un momento en el que había dinero en la industria cinematográfica.

¡Si hasta hubo presupuesto para contratar a Fanny Ardant!

Es que Fanny Ardant no era nada cara. Yo siempre la quise porque estaba empeñado en tener a un gran mito del cine europeo. Me consiguieron el teléfono de su agente y le envíe el guion. Un día, al venir del mercado cargado de frutas y hortalizas, en el portal de mi casa, me suena el móvil: era Fanny para decirme que el guion era precioso. Casi me pongo de rodillas. Me dijo que fuera a verla a París, a su casa, al lado de la Torre Eiffel. Cuando la vi bajar, tan guapa y elegante y nos subimos al taxi... ¡pues imagínate! El taxista no nos cobró porque era un admirador suyo; entramos en un restaurante y todo el mundo se puso de pie para aplaudirla. Estaba acobardado, claro. Le pedí que, habiendo rodado con los mejores, no me tuviera en cuenta si le decía alguna sandez... nada, fue lo mejor del mundo. Es una mujer inteligentísima. Una señora en todos los sentidos.

¿Por qué la rodaste en varios idiomas?

Tenía muy claro que el infierno tenía que ser en inglés. Dudaba si el cielo tenía que ser en francés o italiano, y también si los jefes del cielo y del infierno debían hablar en latín.

¿Y el uso del blanco y negro?

Me gusta más que el color. Quería rodar en blanco y negro porque creo que todo queda mejor. Me pasa un poco con los filmes sobre la Guerra Civil o la Segunda Guerra Mundial: me cuesta entrar si es en color.

Victoria ya era una habitual tuya. ¿Cómo fue la elección de Penélope Cruz?

A Penélope la conocí a través de Luis Alegre. Ella acababa de estrenar *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998). A la salida del estreno hablamos 10 o 15 minutos. Le envié el guion y me dijo que aceptaba si podía hacer el ángel malo. A partir de ahí empezó su carrera americana y comenzó a salir en todas las portadas. Pensé que no lo haría y, aunque no teníamos nada firmado, mantuvo su palabra al cien por cien. Es una actriz maravillosa: nuestra Sofía Loren.

Fue muy osado por su parte que, convirtiéndose como se estaba convirtiendo en un mito sexual femenino, Penélope Cruz aceptase un papel tan masculino y poco glamouroso: en los momentos finales confiesa que antes ha sido un hombre...

Eso fue idea de ella. Cambió su forma de andar y de hablar: cambió el personaje para bien.

¿Aceptó Victoria hacer de ángel bueno sin más?

A Victoria lo que más le gustaba del papel era que cantaba y bailaba. De hecho, creo que ya tenía decidido lo que iba a hacer después del filme, cuando inició su carrera como cantante.

Poco después, Victoria Abril publicó Putcheros do Brasil (2005), un recopilatorio de temas de bossa nova...

¡En Francia vendió mucho! Estaba encantada.

La pistola y el corazón

En aquel momento, el jefe del infierno, Gael García Bernal, era un actor desconocido: ¿cómo lo descubriste?

Yo quería que el jefe del infierno fuera Michael Caine, pero la representante de actores Alsira García Maroto me comentó que había un nuevo actor mexicano jovencito que me iba a gustar, y que iba a estrenar una película que se llamaba *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000). Todavía tengo la cinta guardada por ahí: la vi dos minutos y me di cuenta que era la bomba. No hice ni cásting ni nada. Tenía una fuerza tremenda. A través de él conocí a Diego Luna.

¿Por qué te gustan tanto los actores mexicanos?

Porque tienen una mezcla de escuela latina y estadounidense. Me encanta su acento, además. Hay idiomas que están hechos para el cine y otros no, igual que la música pop. Los acentos latinoamericanos son muy buenos para el cine español. Son muy suaves, no parecen enfadados aunque en la escena te vayan a matar. También es porque creo que una de las oportunidades que hemos perdido es habernos unido todos. Nunca he entendido por qué los americanos y los ingleses o los franceses sí que lo hacen y nosotros no. Mira por ejemplo *Círculo rojo*, de Jean-Pierre Melville (1970): Alain Delon, Yves Montand y Gian Maria Volonté... Hemos levantado una barrera que limita un poco nuestro cine.

Vuelves a los Goya, esta vez con 11 nominaciones... Pero no te llevas ninguno y sí una polémica tremenda por haber realizado un estreno limitado para optar a los premios...

Mi opinión era que no debíamos presentarnos a los Goya, porque estando *Los otros* de Alejandro Amenábar, no veía que fuéramos a tener posibilidades. Ese era su año, porque tiene un talentazo. En fin, que se hizo. Algunos dijeron que estaba mal, y tenían razón. El problema es que después lo han hecho ellos con sus películas... y ahí dejas de tener razón. No lo he comentado con ellos a posteriori, pero en ese momento me supo mal. En fin, que no fue la única polémica de aquel año: también hubo movida con el hecho de que *Los otros* fuera en inglés...

ALATRISTE: LA AVENTURA DEL CINE POPULAR

Y entonces, recibes el encargo de Alatraste, la segunda película más cara de la historia del cine español hasta ese momento, con casi 25 millones de euros de presupuesto...

Yendo a la prehistoria, yo estaba en Italia y me leí *La reina del sur*. Llamé a Antonio Cardenal, el productor de Arturo Pérez Reverte y le propuse escribir el guion. Arturo es un hombre muy generoso y cariñoso, con el que sigo conservando una gran amistad. Se lo pensó poquísimos y lo escribí. A Arturo le gustó, pero la cosa se complicó porque quisieron hacer una película norteamericana y el proyecto se quedó ahí. Creo que el guion me quedó bastante bien, pero bueno... la novela tenía una gran película, de esas que no puedes hacer con cinco millones de euros. Un día me llamó Cardenal y quedamos para comer con Arturo e Íñigo Marco, que a la postre sería el productor ejecutivo de la película. Entre bocado y bocado me suelta: "Oye, ¿a ti te gustaría hacer *Alatraste*?". Dije que sí en cuestión de segundos, ¿cómo no me iba a apetecer? Pensé que estaban locos, eso sí. Me puse a trabajar en el guion al momento.

¿Cómo fue tu relación con Arturo Pérez Reverte?

Lo conocía, pero no como ahora, no éramos tan amigos. Es un hombre muy exigente, cosa que comprendo, y tiene su carácter, pero conmigo no ha tenido ningún problema. Además de lo que te he comentado, he trabajado en un guion para Antena 3 con un cuento original de Pérez Reverte sobre la conquista de América. Siempre he pensado que, si vas a pasar a guion la novela de un escritor, a no ser que él te diga directamente que no quiere saber nada, tienes que consultarle y hacer que él esté a gusto. En el caso de *Alatraste*, más todavía, porque creo que es su personaje favorito. Tuvo detalles muy buenos, porque me pasó cosas de la quinta novela (*El caballero del*

jubón amarillo), que estaba escribiendo en esos momentos; también le pedí desarrollar el personaje de Ariadna Gil, que era una línea en sus cuatro primeras novelas, y me dijo que hiciera lo que me viniera en gana. Intimamos porque somos bastante parecidos. Al acabar el guion me dijo: tú has entendido muy bien esto porque vienes de un padre torero.

¿A qué se refería?

A esa cosa de la vida y la muerte, de la gente rara que también hay en el mundo de los toros y que, un poco, son el espejo en el que se mira Alatríste.

Tomaste una opción arriesgada: no adaptar una novela, ni una película de aventuras al uso, sino una serie de cuadros de capítulos aislados de su vida...

Ahí tenía un problema: podía coger una de las cuatro novelas y hacerla. Si no recuerdo mal, nunca estuvo en la mente de nadie hacer una franquicia: era demasiado caro y, por otra parte, no creo que Viggo (Mortensen) hubiera querido. La segunda opción, que no recuerdo si fue una idea de Arturo o mía, era realizar la biografía de Alatríste, por así decirlo. Teníamos el final, que Arturo ya había adelantado en una de las novelas: muere en Rocroi. Había que pensar, pues, dónde empezábamos: como Viggo tenía entonces 45 años, buscamos al Alatríste que ya estaba de vuelta, menos jovencito. Leí a fondo las cuatro novelas y fui cogiendo episodios que fueran entrelazándose en el tiempo.

¿Cómo seleccionaste esos episodios?

Tenía una lista para una película de siete horas. Utilicé una técnica de Paul Schrader: si veía un episodio que me parecía interesante lo ponía en rojo; otro menos interesante, en azul; y otro que podía ser una frase, en verde. De uno de estos últimos salió el personaje de Ariadna Gil.

Todo el filme destila un carácter sombrío muy alejado de la habitual “película de aventuras”...

Lo que te voy a decir es un poco cursi: lo que quise fue hacer “un western crepuscular”. El triángulo Arturo, Viggo y yo funcionó muy bien para hacer lo que buscaba. Era algo que mantenía en secreto, porque sabía que la película me iba a quedar sombría. Se lo ocultaba a todos menos a Arturo, que es más listo que todo el mundo: sabía que yo no iba a hacer una película de unos espadachines al uso. Siempre es bueno trabajar con gente inteligente, lo difícil es trabajar con torpes. Y hablando de trabajar con gente inteligente, en *Alatriste* tuve la suerte de tener a mi lado a Belén Atienza, que después ha tenido una inmejorable carrera como productora. Aun así, pensaba que no iba a tener ningún éxito en taquilla. Me equivoqué, en parte gracias a Telecinco, que hizo una campaña publicitaria extraordinaria, y a la distribuidora Fox, que se volcó con la película. La vida suele ser injusta, pero no siempre.

¿Había en ese pesimismo, como en Nadie hablará... un diálogo con la España actual?

No, no fue mi intención. No lo hice visto desde el presente. Alguna vez Javier Cámara me preguntó por el Conde Duque Olivares y yo siempre le puse como referente a Charles De Gaulle, que producía tanto temor entre sus colaboradores como Olivares, cuando tal vez lo más evidente hubiera sido poner como ejemplo lo más cercano, que era José María Aznar; A Ariadna Gil le pasé vídeos de María Callas, por la forma de levantarse y de moverse en escena. Siempre es mejor que los actores tengan una referencia que contarles una sarta de tonterías.

Como apasionado de la historia que eres, ¿te interesaba el periodo?

Tuve dos o tres profesores extraordinarios en la universidad. Uno de ellos, José María Jover Zamora, decía que la Guerra de Flandes fue para España lo que la Guerra del Vietnam para EE UU. Cuando yo estudiaba, el XVII era el siglo al que se dedicaba más tiempo en

los estudios superiores. De hecho el 90% de los libros que releí para *Alatriste* eran libros de la facultad. El XVII era un siglo muy interesante porque era muy parecido a lo que ha sido el final del XX en España: un imperio en decadencia, el barroco español, la idea de que todo se acababa...

Era una sociedad crepuscular, llena de problemas, con tipos de lo más extravagantes en la que los más listos veían que se estaba descomponiendo a toda velocidad mientras los otros intentaban sobrevivir. A mí me interesaba mucho más hacer esa película que la de un señor con una espada, porque para eso podían escoger a otro director. Gustándome la película, no me interesaba hacer una copia mala de *Braveheart* (Mel Gibson, 1995), que era la tentación que tenían muchos de los productores que se acercaban al proyecto. Había unos franceses que querían entrar que buscaban que hiciéramos algo como *El pacto de los lobos* (*Le pacte des loups*, Christophe Gans, 2001). Los extranjeros siempre tenían una idea a la que yo me oponía por completo, que era hacer una película en la que el Bien fuera *Alatriste* y el Mal fuera *Malatesta*. En las novelas de Arturo Pérez Reverte, *Malatesta* aparece y desaparece, pero la vida de *Alatriste* no es la de su enfrentamiento. Yo les trataba con educación pero no les hacía ni caso. Mi jefe era Arturo, era él ante quien debía rendir cuentas.

*Como guionista, ¿qué fue lo que te costó más de *Alatriste*?*

El tema del lenguaje. Me fijé en cómo lo hacían los ingleses y me di cuenta de que tienen un truco que consiste en meter una introducción con palabras del siglo en cuestión, y después ya prosiguen con normalidad. Tuve la suerte de que todo el elenco español mantenía un tono de voz bajísimo y creo que salvamos la posibilidad de caer en el engolamiento típico del género de época. A partir de ahí, había que mantener el tono literario del XVII en los términos claves y los tratamientos, e ir buscando vocablos que sonaran al XVII. Me compré el *Coromines*: en el guion tal vez hubiera 20 o 30 palabras que no se utilizaban en el XVII, pero el resto son términos

que se utilizan ahora y se utilizaban entonces. Arturo ya había hecho ese trabajo previo, así que ya tenía algo ganado. La única palabra con la que le pedí permiso fue con el personaje de Ariadna Gil, porque en aquella época a las actrices las llamaban “representantes” y yo no quería que pensarán que el papel de Ariadna era el de una Katrina Bayonas, la representante de actores, del siglo XVII. También procuré, no sé si lo logré, no “enredarme en las cortinas”, como dice Fernando Trueba.

¿Tuviste una comunicación constante con Arturo Pérez Reverte?

Cada vez que avanzaba en el guion se lo enviaba a Arturo, y si veía alguna cosa que le chirriaba la cambiaba. Pero más que de eso, el grueso del trabajo fue de preparación visual de la película.

Alatriste era una saga tremendamente popular: ¿temiste no estar a la altura de las expectativas?

Había un problema muy serio, que eran los *alatrístianos*. En aquella época, iba al mercado a comprar. Los vendedores no tenían ni idea de lo que había hecho antes, pero cuando les dije que iba a hacer *Alatriste* me llevé una gran sorpresa porque todo el mundo en el mercado sabía quién era *Alatriste*, e incluso muchos habían leído alguna de sus novelas. De todas las películas que he hecho, si es gente sofisticada, me dicen que se emocionaron mucho con *Nadie hablará...* si es gente normal, que es la que más me para, son todos de *Alatriste*.

En cierta manera, eso tuvo que suponer un orgullo: habías conseguido hacer ese cine popular por el que tanto habías peleado.

Todavía hoy, de repente me cruzo con personas por la calle que me dicen que se han emocionado con ella. Me contaron que el público se levantaba en los cines para aplaudir al final. Era una película en la que tienes que tomar una decisión y ser un poco kamikaze.

Dices que gran parte del mérito de la película es de Viggo Mortensen: ¿cómo fue el proceso de cásting?

Al principio pensamos en un actor español, pero yo veía que era muy difícil levantar la película que quería hacer de esa manera. Pensé en un actor que hablara español perfectamente y surgió Viggo. Pero llegar a Viggo era complicado, porque justo estaba haciendo promoción de *El señor de los anillos*. Yo ya lo había intentado contratar con anterioridad para que en *Sin noticias de Dios* hiciera el papel del director del supermercado. Por entonces Alsira García Maroto me dijo que estaba rodando con Peter Jackson en Nueva Zelanda. Entre una película y otra, Viggo se había convertido en una estrella mundial. Como sabía que Ray Loriga era íntimo amigo de Viggo, y yo soy íntimo amigo de Ray, le pedí si me podía hacer el favor de hacerle llegar el guion. Ray es un tipo de un talento universal, renacentista. Por eso, por cariño, y por llevarme hasta Viggo, le dediqué la película. Con esa cosa que tiene Viggo, llamó a Ray y le dijo que me pusiera en contacto con él, que quería hablar conmigo. Fuimos los dos a Berlín y ahí quedamos para hablar. Él aceptó con dos condiciones: que fuera en español y que le diera tiempo para preparar el personaje.

Es un proceder muy de actor de Hollywood, famosos por la meticulosidad con la que se preparan los papeles...

Estuvo dos o tres meses metido en ello. Después de leerse todas las crónicas que pudo del XVII, las de Alonso de Contreras y otros, decidió que Alatraste había nacido en León. No me preguntes por qué. Alquiló un coche, en medio de una tempestad de nieve espantosa y se fue a una aldea de León, llamada Valdelugueros. Un sitio precioso. Es un pueblo de 50 habitantes con un solo bar. Cuando llegó allí, Viggo debía estar ya tan metido en el personaje que cuando pidió un vaso de vino, al tabernero le pareció un mendigo. Entonces salió su hija y le dijo: “¡Papá, es El señor de los anillos!” y el dueño del bar le contestó: “¿Qué anillos? Yo no veo que tenga ningún anillo”. Hoy, en Valdelugueros, tiene una plaza y todo.

Esa seriedad, ese hieratismo. ¿Pediste a Viggo que se comportara como un personaje de cine negro?

De natural, Viggo habla en un tono muy bajo. Aquí lo forzaba un poco más porque él pensaba, y creo que tiene razón, que Alatríste era un personaje de pocas palabras y voz baja, lo cual daba casi el tono de la película. Creo que en el cine moderno todo el mundo habla muy bajito, algo que es positivo, porque evitas los gritos. Las bondades de hablar en un tono bajo fueron algo que me enseñó Victoria Abril. Como en España todo el mundo está acostumbrado al doblaje, el espectador está habituado a que haya un punto o dos de volumen más que en el resto del mundo. Si ves las películas en la tele y la cambias de versión original a la doblada, verás que en el doblaje siempre gritan más.

¿Cómo fue tu relación con él durante el rodaje?

Alatríste, en el 90% bueno que tenga, es Viggo, porque se puso, no solo a mi disposición, sino también a la de los técnicos y el resto de actores. Como me dijo Juan Echanove cuando rodó con él: “Ahora entiendo lo que es una estrella de Hollywood”. Él ayudó mucho a los intérpretes con papeles pequeños. Los trató a todos como si fueran uno más. Cuando rodamos el duelo de Alatríste y Malatesta en el claustro de la Colegiata de Sta M^a de los Reales Alcázares de Baeza, la secuencia estaba pensada de otra manera, pero se me ocurrió que tal vez estuviera bien que Ariadna se arrodillara ante él y después se fuera, así que le preguntamos si le importaba quedarse tumbado durante diez minutos en un charco de sangre sin moverse. Y no dio ningún problema. ¡Era una estrella de Hollywood! Cualquiera otro se habría negado a cambiar la planificación del rodaje.

Además, Viggo tiene una cosa genial: es muy fácil trabajar con él y tiene alma de director y de montador sin que se note. Los consejos que da siempre son buenísimos.

¿Por ejemplo?

El sombrero primero que diseñamos para el personaje, a él no le gustaba... y a mí tampoco. Como todavía nos estábamos conociendo, no me atrevía a decírselo. Cuando lo insinuó, rápidamente le di la razón, porque yo también estaba deseando cambiarlo.

¿El sombrero, al final, era el protagonista de la promoción y la cartería de Telecinco! ¿En qué más se notaba ese alma de director?

En que te ayudaba siempre. También es cierto que había que ser muy tonto para no escuchar a Viggo en las escenas de acción, por ejemplo, teniendo en cuenta que es uno de los mejores actores de acción del mundo. Además de que físicamente es espectacular, tiene una coordinación que nunca falla. Él fue, por ejemplo, el que trajo al maestro de armas Bob Anderson, que a la postre sería decisivo en el filme.

¿En qué sentido influyó Bob Anderson en la película?

Uno tiene que ser humilde o avisado: yo no había dirigido grandes secuencias de acción porque en España no se hacen. Lo mejor en estos casos es rodearte de los mejores: Viggo tuvo sus santos... de traernos a Bob Anderson, que es el mejor maestro con espadas que ha habido nunca, con el que aprendimos Paco Femenía y yo todo sobre la acción. Estaba muy mayor, tenía 82 años y un cáncer de próstata y tenía que dormir en una cama especial. A pesar de su salud, era espectacular ver cómo hacía las cosas. Gran inteligencia, un caballero... tenía a todas las mujeres enamoradas de él: era un genio. Cuando me enteré que había muerto³, fue una de las pocas veces que se me han saltado las lágrimas. Nos explicó que hacer las cosas rápido es muy malo, que hay que hacerlo todo muy lento, que las cosas ya se aceleran en montaje. También aprendí de él lo que ya intuía: es más importante lo previo al golpe que el golpe; es más

³ Anderson falleció el 1 de enero de 2012 en Sussex (Inglaterra).

importante cómo miras al sacar la pistola que cuando aprietas el gatillo. El miedo viene “antes de”... Nos enseñó tanto que al final le preguntábamos directamente dónde poner la cámara.

Supongo que el storyboard de Alatríste te debió llevar mucho tiempo...

Es mejor coreografiar y ensayar las escenas de acción que plasmarlas en un *storyboard*. No dibujo muy bien y mis *storyboards* no son muy buenos.

El inicio de la película, como el de casi todos tus filmes, es muy potente... y muy sangriento, con el Tercio de Alatríste atacando un campamento a sangre y fuego...

La guerra entonces era así: puedes optar por una cosa tipo *Braveheart*, en la que un tipo pintado de azul hace cosas muy raras con las espadas, o puedes hacerlo como se supone que era entonces, con toda esa sordidez y esa cosa jodida que es matar a alguien, porque en el cine nosotros lo aligeramos, pero acabar con otra persona es muy complicado. Para preparar *Alatríste* me vi todas las películas de acción que me gustaban, desde *Braveheart* o *Cromwell* (Kenneth Graham Hughes, 1970). Ahí descubrí que el cine de acción ha cambiado mucho. Ahora puedes hacer una cosa *gore* o hacer *Los duelistas* (Ridley Scott, 1977), que sea más de verdad, lo más realista posible. No tengo nada contra la primera opción, pero quería hacer lo segundo.

Me informé con Julio Albi y demás especialistas en el siglo XVII que me recomendó Arturo Pérez Reverte, para ampliar el realismo del filme. Ten en cuenta que las escenas de espadas no son muy violentas, sobre todo en la esgrima española, que era muy rápida.

En el final, como en Nadie hablará de nosotras... hay mucho de retrato de la dignidad de los perdedores...

Rocroi es el desastre bonito del Imperio Español. Mueren muy bien. ¿Te acuerdas de cuando murió Paquirri? Ese momento que recogió la cámara de televisión en el que le dice al doctor: “Tengo dos

cornadas, haga usted lo que sea necesario”. Pues esa dignidad es la que yo quería trasladar a la pantalla.

En el fondo, todo Alatríste es el relato de la derrota de un hombre y de una sociedad...

Sí, lo que pasa es que había que modularlo: es un hombre honrado en una sociedad en descomposición. Hay tres secuencias fundamentales en ese sentido: la traición de Antonio Dechent, la despedida de Ariadna Gil y cuando Eduard Fernández, herido de muerte suplica a Unax Ugalde: “cuenta lo que fuimos”. Por eso metí la música.

Es la única partitura no original de la película: ¿en base a qué la seleccionaste?

En la Semana Santa sevillana hay dos marchas muy emblemáticas: *Amargura* y *Madrugá*. Elegí la segunda: solo algo tan extremadamente popular podía dar esa sensación de derrota que buscaba. Además, el ritmo le venía muy bien a la escena, porque era muy marcial.

La iluminación y la fotografía, remedando la escuela barroca española, son maravillosas...

Eso fue cosa de Paco Femenía. En una película de época puedes tirar por un lado o por otro: prefiero hacer un Velázquez que meter efectos especiales. Fue una decisión muy sencilla: si vas a hacer el siglo XVII español, lo primero que tienes que hacer, a poco que seas un poco espabilado, es irte a El Prado. Encuentras ahí dos cosas: la composición y la iluminación. Paco fue más hacia Rembrandt y Rivera que Velázquez. Trabajó una estética más *caravaggista*. Paco es un genio de la luz.

¿Fue en lo que invertiste más tiempo?

Pensé siempre que la película iba a tener dos cosas que iban a marcar la película. La primera de ellas era el vestuario, que tenía que ser clavado pero *aggiornato*: preparando la película me fui a ver una pe-

lícula de Ermanno Olmi del siglo XVI (*El oficio de las armas*, 2001) y las ropas me parecieron espectaculares. Me apunté el nombre que aparecía en los títulos de crédito: Francesca Sartori. Siempre quise que *Alatriste* fuera una película española pero italianizada: el XVII español era muy sombrío, así que quería que, sobre todo las mujeres, fueran un poco más alegres. Lo segundo que tenía claro era que el fondo era fundamental, por eso me puse muy pelmazo con las localizaciones. Paco Femenía fue decisivo para unir vestuario y fondos. Me molestó mucho que no le concedieran el Premio Goya, porque creo que es un trabajo de un nivel tan bueno que no se hará nunca más.

En Alatriste tenías la dificultad técnica añadida de que aquí se ha hecho muy poco cine de época. ¿Cómo lo solucionaste?

Para mi gusto, quien ha hecho la mejor película de época de todos los tiempos, ha sido Luchino Visconti con *El Gatopardo* (1963). Así que busqué la tradición. Algunas de las cortadoras de camisa me contaban que habían trabajado con *Il maestro Luchino*, como decían ellas.

O sea, que tenías que estar pendiente de sombreros, espadas...

Por eso es tan interesante hacer cine de época: Tu mente tiene que estar constantemente en ebullición, pensando en los pequeños detalles, que son los que marcan la película.

Antes hablabas del poso taurino del filme y, sin embargo, es la primera de tus películas en la que no hay una presencia explícita de ese universo.

Tiene toros, pero ocultos. Cuando Viggo Mortensen llegó a España y aceptó protagonizar el filme, lo primero que me preguntó fue por cosas físicas, por cómo era *Alatriste* andando... ese tipo de detalles que obsesionan a los actores estadounidenses. Tuve la brillantísima idea de llevarlo a los toros. Llamé a Curro Vázquez y nos fuimos a ver una corrida a Las Ventas donde, por cierto, todavía tienen la foto de esa tarde colgada. Mientras salían los toros, yo me daba cuenta de

que Viggo, en lo que más se fijaba, más que en la corrida, era en Curro. Cuando acabó, Curro nos invitó a cenar, con esa educación y ceremonia que tienen los toreros. Según entramos en el restaurante, todo el mundo se levantó a saludar al maestro. De repente, Viggo me dijo: “Ya está. Ya sé cómo se tiene que mover y caminar Alatríste”. Lo pilló en seguida y, además, lo hizo muy bien. Ese paseo que da cuando entra a ver al Conde Duque Olivares es un paseillo en toda regla que Susana Fortes alabó mucho en una columna de *El País*.

Hay otro detalle taurino del que se percataron todos los buenos aficionados: cuando va a ver a Gualterio Malatesta, se coloca el capote a la espalda de la misma manera que Enrique Ponce o Antonio Ordóñez. Lo más obvio es que en su último plano pone el brazo en un escorzo como si fuera a entrar a matar.

Es curioso como, pese a cambiar completamente de género, tus obsesiones siguen muy presentes... La segunda voz en off, alabando la importancia de la educación, empalma directamente con la de Pilar Bardem en Nadie hablará de nosotras...

Los que hacemos películas hoy día ya no estamos en un sistema de estudios. Eso significa que no vamos a hacer 50 o 60 películas en nuestra vida, y por ello casi siempre repetimos el mismo filme para bien y para mal. Tocamos los mismos temas. Alatríste era un personaje muy parecido a los de *Nadie hablará...* estaba lleno de códigos. Ese tipo de códigos a mí me gustan mucho y a Arturo Pérez Reverte más todavía. Los códigos de amistad, de enemistad, de honor... De ese tipo de códigos quedan cada vez menos. Alatríste es un anarquista conservador, aunque suene raro. Son gente que existe y se ven mucho en el mundo del toreo: van por libre pero son conservadores en el fondo de su corazón.

Es tu primera película sin Victoria Abril...

Le ofrecí un papel, pero estaba rodando *Tirante el Blanco* con Vicente Aranda (2006). Su papel, el del Inquisidor Fray Emilio Bocanegra, lo acabó haciendo Blanca Portillo.

¿Cómo decidisteis que tenía que ser una mujer la que interpretara ese personaje masculino?

Fue una idea mía y de Luis San Narciso, que me puso un vídeo de Blanca. Ella ya había hecho de hombre en teatro. Quería a alguien que fuera un poquito raro. ¿Te acuerdas de *El año que vivimos peligrosamente* (Peter Weir, 1982), cuando se descubre el verdadero sexo de Linda Hunt? Esa escena la tenía en la cabeza. Lo que no quería era “un inquisidor” con ojos de fuego y voz grave. Una muy buena actriz es capaz de darle ese toque afeminado/no afeminado, masculino/femenino que da miedo. ¡Hasta a Viggo le dio repelús! Yo no lo sabía, pero antes de llegar al rodaje, ella se había rapado el cabello por su cuenta. Fue muy buena idea. De hecho, fuera de España, los que no conocían a Blanca Portillo, me preguntaban por ese actor “tan ambiguo”.

Pasados lo años, ¿cómo valoras tu trabajo en Alatriste?

Es la película que más me ha gustado hacer, dentro de la responsabilidad que tenía. Si pudiera volver a rodarla, lo volvería a hacer, porque es una película en la que todo salió bien. Personalmente, tenía terror a la reacción de los anglosajones y, sin embargo, les gustaron mucho las escenas de acción. Cuando en el Festival de Toronto le contabas a los directores y los distribuidores cuánto había costado *Alatriste* pensaban que les mentíamos. Por otra parte, creo que le tenían que haber dado el Goya a Viggo Mortensen, que es una estrella mundial y había hecho un esfuerzo tremendo en interpretar su personaje. ¡Encima vino a la gala y todo! Es una película que le gusta tanto que la va enseñando por todas partes y ahora quiere que hagamos la versión extendida.

¿En qué mejoraría al filme que se estrenó comercialmente en salas?

No sé si mejoraría, pero Pepe Salcedo y yo queríamos haberla dejado en 210 minutos, que es la versión que más nos gustaba porque se evitaban saltos temporales y se mejoraban secuencias. Me gustaría que saliera en dvd esa idea que teníamos nosotros y con la que Viggo también está de acuerdo.

La pistola y el corazón

En Asia funcionó muy bien...

Claro, por dos razones, primero porque allí Viggo es capitán general y, segundo, porque ellos vieron en seguida esa cosa del samurái. Pensaban en Alatriste como un samurái. De hecho, hay una secuencia que no sale, porque no quedamos contentos con el maestro de armas chino, que está basada en un hecho real, pero trasladada unos pocos años, sobre un samurái que vino a España acompañando a un embajador japonés en la época de Felipe IV y el Conde Duque Olivares y hacía exhibición de espadas⁴.

Con la buena taquilla que tuvo Alatriste en España y en el extranjero: ¿por qué no se producen más películas de época en España?

No me preguntes porque no lo sé. Nosotros deberíamos tener cada año dos o tres películas históricas. Es un género que ha gustado mucho, ha funcionado bien y tenemos la historia para hacerlo. Tal vez la industria sea un poco alicorta. Deberíamos hacerlo porque los italianos lo han hecho, los franceses lo han hecho... y cuando vas en el metro, la mayor parte de las personas leen novela histórica. Si el concepto de *Juego de tronos* te lo llevas al siglo XI y a las luchas de moros y cristianos te funcionaría genial, por ejemplo.

Como Licenciado en Filosofía y Letras: ¿no crees que en este país hay un desprecio por el pasado?

Creo que la historia está estigmatizada. No hay grandes películas biográficas, ni de Felipe II ni de Manuel Azaña, por ejemplo. Yo propuse a TVE una serie de telefilmes de una hora y media sobre grandes personajes de la historia contemporánea, de Azaña a José Antonio Primo de Rivera... y me miraron raro. España es un país ahistórico que, teniendo una historia riquísima, parece que no interesa a nadie, en parte porque nadie la conoce. El cine es un producto de eso. Creo que se debe a la Dictadura: creó tal división en el país que todavía es muy pronto para que la gente se reconcilie con su pa-

⁴ El nombre del personaje histórico que visitó España es Hasekura Tsunenaga.

sado. Hay una reconciliación entre las personas, pero a nivel institucional es todavía imposible. Yo lo he intentado y nada. Por ejemplo, los estadounidenses, cuando llega el último derrumbe económico, te hacen siete películas que te cuentan todo con pelos y señales. Aquí pasa lo mismo y no ocurre nada y nadie hace nada.

¿Por eso escribiste tu novela Simpatía por el diablo?

Sí, porque estaba harto de que no me dejaran hacer una película sobre la influencia del dinero. Hay una oligarquía financiero-política que te impide filmar ese tipo de películas. No hay censura... pero la hay, ya me entiendes. Lo que no han comprendido es que la libertad viene acompañada de dinero: cuando hay libertad, hay más dinero. A HBO les dejan criticar a los banqueros porque hacen dinero con ello, y pasan. Somos un país atrasado culturalmente porque estos neoliberales que ni son neo, ni liberales, ni son nada, no han entendido que las sociedades capitalistas avanzadas lo bueno que tienen es que puedes hacer lo que tú quieras, siempre que sea rentable.

El día del estreno de Alatraste acudió el entonces presidente del Gobierno, José Luis Rodríguez Zapatero...

Por amistad personal de toda la vida, a mis estrenos siempre han venido Arturo Pérez Rubalcaba y Jaime Lissavetzsky con sus mujeres, Pilar Goya y Pilar Tijeras. Para la *première* de *Alatraste*, invitamos al presidente del Gobierno y al líder de la oposición. Cuando el presidente del Gobierno confirmó su presencia, se montó el lío, porque a partir de ese instante todo el mundo quería venir.

Supongo que te ganaste unas buenas críticas por parte de la prensa conservadora...

Claro. Por la presencia de Zapatero me pusieron a parir, cosa que me encantó. Nos hicimos una foto con él como me la hubiera hecho con José María Aznar, porque hay que ser sensatos. Ocurre que en España todo es muy complicado y la foto me convirtió en una espe-

cie de apestado para ciertos sectores de la derecha. Yo creo que las autoridades españolas tienen que tener un poco más de patriotismo cinematográfico, aunque no les guste demasiado. Va en el sueldo, igual que ir a según qué partidos del Mundial de Fútbol.

Tras Alatriste, Solo quiero caminar es una película con la que regresas al género...

Después de una película tan grande como *Alatriste* quería hacer una película pequeña, que después no resultó pequeña, todo hay que decirlo. La idea era no pasarme siete u ocho años sin rodar. Quería escribir en un par de años un guion que se pudiera filmar fácilmente. Una vez escrito el guion, supongo que por el éxito de *Alatriste*, la película se fue hinchando. Sobre todo desde el momento en el que el productor, José Manuel Lorenzo, una persona importantísima en mi vida, que siempre me ha ayudado, y con el que tengo una gran penetración en cuestiones artísticas, me dijo que esta película no se podía hacer en Madrid y eligió México D.F. A mí me pareció muy bien, porque ya te he comentado que prefiero no rodar en casa. La verdad es que sin Lorenzo la película hubiera sido muy distinta. Más vulgar.

Supongo que era un momento en el que el cine español se lo podía permitir...

Lo que yo había pensando, una producción a lo *Nadie hablará...* no se produjo. Como siempre ocurre, no seguí el consejo de John Ford que decía que, después de un éxito, tienes que hacer una película “muy rápida, muy pequeña y muy barata”. Lo intenté pero no lo logré. Estrené la película la semana siguiente a la caída de Lehman Brothers. La producción fue antes de la crisis cuando todo el mundo tiraba por encima.

El filme se presenta como una lucha de sexos entre cuatro mujeres españolas y dos gánsteres mexicanos. ¿Era una película coral desde el guion?

Sí, fue uno de esos guiones que te salen rápido. Siempre la pensé para cuatro mujeres. Al principio los gánsteres tenían menos recorrido, pero al ser mexicanos y participar Diego Luna, y Diego traer a Chema Yazpik, su papel se amplió muchísimo. Se convirtió en un guion diferente al primero.

Como ocurría en Nadie hablará... el paisaje urbano en el que se desarrolla la acción es fundamental. ¿Cómo fue el rodaje en México?

Los equipos técnicos mexicanos son más que de primera categoría. Tienen un sistema de trabajo muy estadounidense, lo cual es muy beneficioso. Mis localizadores y mi director de producción eran espectaculares. Además, yo quería trabajar con “Parrita” (Salvador Parra), un genio del diseño de producción y de D.F.: se lo conoce todo. Vino aquí para trabajar con Fernando Trueba (en *El embrujo de Shangai*, 2002) y después lo llamó Almodóvar (*Volver*, 2006).

Y luego estaba D.F., claro... Quiero decir, hay ciudades muy cinematográficas: Nueva York, Londres, París, Hong Kong... D.F. es un plató gigantesco: tiene interiores y exteriores extraordinarios; tiene pobreza y riqueza; tiene paisaje urbano; tiene colores; tiene extras... todo lo que tú quieras. Pones la cámara y te sobra el sitio. Para decirte la verdad, llegué un momento en que me dije que tenía que dejar de localizar porque me estaba volviendo loco. Quería rodar en todas partes.

Desde ese punto de vista, ¿Madrid juega en otra liga?

Sí. Creo que es poco cinematográfica.

La pistola y el corazón

Cuando dices que los mexicanos tenían un sistema de trabajo “muy estadounidense”, ¿a qué te refieres?

Pues, por ejemplo, a que mi director de producción, Rafa Cuervo, había trabajado con James Cameron en *Titanic* (James Cameron, 1997) y en *Master & Commander: al otro lado del mundo* (Peter Weir, 2003). Gracias a esa experiencia profesional tienen un sistema muy especializado. Todo es posible y nadie te da problemas. Son equipos muy jóvenes que se mueven mucho. Cámara, efectos especiales, *steadycams*... son muy buenos porque han trabajado mucho con una industria tan exigente como la hollywoodiense. También hay que decir que, por la propia idiosincrasia de la sociedad mexicana, aunque los equipos sean grandes, todo son facilidades para el director. Si te gusta una calle, no te dan problemas con los permisos: lo hacen y punto. No hay discusión, no te explican sus problemas: los resuelven y listo. No me expliques cómo, pero lo hacen. Nunca los notas enfadados por nada. Incluso rodamos en sitios que yo pensaba que iban a ser muy complicados como la Plaza de las Tres Culturas.

En el filme, el retrato de los mexicanos es poco amable: son los antagonistas de las españolas. ¿Te causó problemas ese tratamiento?

No les importó. Diego Luna dijo que sí en seguida. En el cine universal el mexicano siempre sale “como el malo”. Por eso traté de que los personajes fueran un poco estilizados.

De hecho, como en el caso de Nadie hablará... los mafiosos son los personajes más complejos y dubitativos...

Sí, yo creo que eso fue lo que más le gustó a Diego Luna. Por eso no tuve problemas con la crítica mexicana. En ese tema me dejé guiar por Diego.

¿Ambicionabas hacer una película latina y transnacional?

No es que lo tuviera en mente, pero me gustaba el poder plasmar esa idea que siempre había defendido y que era rodar con gente de

habla hispana de diferentes países como si no hubiera ningún problema: porque no había ningún problema. Si unas chicas quieren robar en México cogen el avión y listo; si quieren robar en Barcelona cogen el AVE; y si van a robar a Guadalajara se montan en el autobús. Lo intenté, pero no puse una pica en Flandes.

Ya hemos comentado que uno de los errores que hemos cometido es que no hemos logrado aunar el talento hispano en una comunidad fílmica. Hemos sido incapaces de hacer lo que han hecho los estadounidenses y juntar el talento británico, australiano o sudafricano.

¿A qué crees que es debido?

No lo sé. Tal vez a nuestras picajosidades con el acento. Sin embargo, cuando uno aterriza en México, tiene la sensación de que todo es familiar. Se parece mucho más a España que Francia, que está mucho más cerca.

¿Crees que algún día se podrán superar esas trabas idiomáticas?

El público ya no está acostumbrado a otros acentos latinos. Cuando yo era niño, las películas que aquí pegaban eran las de Cantinflas. Mi padre era un gran fan, porque lo conocía personalmente, y las veía todas. Aunque se te escapara algún chiste, la gente se reía igual.

¿Funcionó la película en México?

Si te digo la verdad, no lo sé. Creo que sí, porque la estrenaron en muchos cines y Diego Luna es allí una estrella, pero puedo estar equivocado... Me he encontrado a muchos mexicanos no cinéfilos que la han visto. Hay muchas virtudes en México, pero uno de sus problemas es que nunca te enteras de estas cosas.

¿Cómo era la relación de Diego Luna con los mexicanos? ¿Era profeta en su tierra?

Me pareció una estrella muy querida, tal vez un poco agobiado por los *paparazzi* y aun así muy suelto, se movía muy tranquilo por

la ciudad. Llevaba guardaespaldas, claro, porque en D.F. todo el mundo los lleva, pero no me pareció especialmente preocupado.

Un tópico recurrente sobre D.F. es la inseguridad de sus calles. ¿Tuviste esa sensación?

No. Alguna vez me dijeron que era mejor no rodar en tal o cual sitio, pero nada fuera de lo normal. Tampoco es que mi experiencia sea la más válida en ese sentido: ten en cuenta que me movía por la ciudad con un centenar de personas.

Hay que reconocer que tuviste arrestos para juntar a tanta estrella femenina: ¿hubo situaciones de tensión entre Victoria Abril, Ariadna Gil, Pilar López de Ayala y Elena Anaya?

Te lo contestaré diplomáticamente: no es fácil. Pero no tuve ningún problema importante.

¿Te sirvió la experiencia previa de haber tenido un elenco tan numeroso en Alatríste?

No, porque en *Alatríste* solo había una estrella, que era Viggo Mortensen. También debo decirte, pasado el tiempo, que a lo mejor en gran medida los pequeños problemas que hubo fueron un poco por mi culpa. Hay veces que no estás listo y tomas decisiones o cambias parte del guion... En ese sentido, he de reconocer que hice algo que nunca se debe de hacer: alargué bastante el guion. El primer montaje me salieron dos horas y cuarto, y me asusté un poco.

¿Y qué hiciste? ¿Cómo solucionaste ese problema de metraje?

Metí tijeras que, por más que digan lo contrario, siempre es malo. Mi experiencia es que cada película tiene un tamaño que es el que has diseñado al principio en el guion y no es bueno que, en mitad del rodaje, te vayas muy allá. Es diferente que hayas rodado miles de planos de la misma escena, algo que acostumbran a hacer mucho en Hollywood. Si te equivocas en el metraje y cortas, siempre hay algo de salto. Más de cinco minutos son un error tuyo y todo sufre.

Es extraño, porque uno tiene la sensación de que se te da muy bien controlar a los actores...

A veces no estás listo, ya te digo. Esta película era complicada porque tenías que manejar los tiempos de cada uno... y teníamos seis estrellas del mismo nivel. Es más fácil trabajar con una o dos estrellas...

De nuevo, la película tiene una primera escena apabullante, con el robo por butrón montado en paralelo con el taconeo de una escuela de flamenco...

Esa localización nos costó mucho. Yo la quería por una foto que había visto. No sé por qué extraña razón -supongo que porque les costó mucho conseguir la localización-, no acabábamos de rodarla. Hasta que lo hicimos. Era el mismo sitio, todo igual.

La moribunda, el butrón, la felación... Es evidente que hay un diálogo entre Solo quiero caminar y Nadie hablara de nosotras cuando hayamos muerto...

La idea de *Solo quiero caminar* me vino de *Rififi* (Jules Dassin, 1955) y de *La evasión* (Jacques Becker, 1960), porque me gustan mucho los agujeros y los butrones en el cine.

No quisiera dejar de pasar la oportunidad de preguntarte por la presencia de la música en tu cine y en tu creación. Has titulado dos películas con sendos títulos de canciones, como Solo quiero caminar, de Paco de Lucía, y Demasiado corazón, de Willy DeVille...

La música ha tenido mucha importancia en mi vida, cosa que ahora detesto porque casi no escucho música. No sé muy por qué. Como diría Clint Eastwood: "me ha llegado el viejo a casa".

Siempre he escrito los guiones con música de fondo, aunque después no la haya podido usar. Crecí en una época muy musical. Había muy buenos músicos y nos cogió el rebufo de los músicos de los 60 y 70. Cada vez llegaba más gente y mejores. *La edad de oro* de Paloma Chamorro trajo a cantidad de ellos, a gente como Johnny Thunders, por ejemplo.

La pistola y el corazón

Dentro de tu amor por el pop, destaca tu insistencia en el flamenco...

Como siempre me gustó mucho el flamenco, siempre usaba a los Bambino, Camarón, Paco de Lucía para las escenas... Quería ponerlos en las películas, pero nunca me dejaban. Les daba las cintas a los músicos y les decía: “con esto es con lo que he estado escribiendo y, ahora, vosotros haced lo que queráis”. Por ejemplo, la primera idea para la banda sonora de *Nadie hablará...* era, o bien que todo fuera Paco de Lucía, o bien que Paco nos hiciera la banda sonora. Como no salió, Bernardo (Bonezzi), que era un chico muy inteligente introdujo la música taurina y le dieron el Goya, el único que tiene, inmerecidamente, en mi opinión.

¿Dónde encontrabas esa música flamenca? En los 80, por ejemplo, estaba muy desprestigiada...

Cuando bajaba hacia Rota, me paraba en las gasolineras y me lo compraba todo. Por ejemplo, la rumba de El Pelos en *Sin noticias de Dios* la compré en una gasolinera en Jerez. Nos costó encontrar los derechos un montón.

En *Alatriste*, Viggo Mortensen se presentó con el compositor de *El señor de los anillos*, Howard Shore, que ya tenía dos oscars. Era un tipo encantador, pero por problemas personales no pudo trabajar con nosotros.

En Solo quiero caminar por fin, consumes tu amor por la música de Paco de Lucía dedicándole el título a uno de sus temas...

Sí, conseguimos poner el título y dos canciones: *Buana buana King Kong* y *Solo quiero caminar*. Las elegimos entre Javi Limón, mi hijo, que también se llama Javi, y yo. Javi Limón me hizo los arreglos entre canción y canción. Al igual que me pasa con Paco Femenía y Pepe Salcedo, si puedo no haré jamás una película sin Javi Limón.

¿Llegaste a conocer a Paco de Lucía?

No. Estuve a punto 20 veces, pero me daba un poco de corte. Paco era un genio tan grande que tenía miedo de meter la pata. Así como con los toreros geniales me siento a gusto, porque es mi mundo, los músicos me asustan un poco. Aun así, cada cinco o seis meses sigo escuchando todo Paco de Lucía.

Pasados los años, ¿cómo valoras Solo quiero caminar?

Como es la última, tengo una serie de sentimientos encontrados. Creo que hay cosas que están muy bien y cosas en las que me amontoné... Hay muchas cosas en las que debería haber sido más sucinto. Me dejé llevar por la grandiosidad de D.F. y sacrifiqué a veces la historia que yo quería contar por contarla en algún sitio concreto. Creo que es una película que desequilibré un poco. Pero esas cosas pasan... El 99% de las películas, incluso las muy buenas, están desequilibradas.

¿Crees que ese desequilibrio se produjo, en buena medida, por el elevado presupuesto que manejabas?

No, porque también te pasa sin dinero. Seguramente el principio del desequilibrio está en el guion. Yo viví toda la película engañado, porque pensé que la película era súper equilibrada. Creía que había hecho un peliculón, pero cuando Pepe Salcedo juntó las escenas, me asusté un poco. Me pasa como con *Sin noticias de Dios*: siendo dos películas que me parece que están muy bien, por alguna extraña razón, hay un cierto desequilibrio en ambas. Esas cosas para el espectador siempre son raras.

ECHAR LA VISTA ATRÁS

Tras Solo quiero caminar, desapareces de la industria. ¿Qué ocurrió?

Pues tuve que hacer una gran reconversión. Todos somos humildes a posteriori. Cuando Pepe Salcedo logró equilibrar con su magia bastantes de mis desequilibrios, yo pensé que teníamos una gran película al 80%. Me parecía muy atractiva de ver. Estrenamos y no funcionó.

No era la primera vez que te pasaba, tampoco Demasiado corazón estuvo a la altura de lo que esperabas de ella...

Sí, pero esta me dejó mal cuerpo. Era una película pensada para tener éxito, con cuatro estrellas españolas y dos mexicanas. Al principio busqué alguna justificación interior del tipo “es la crisis”, porque no es que no estuviera a la altura de mis expectativas, sino que tampoco estuvo a la altura de las de Fox, la distribuidora. En Fox estaban convencidos de que tenía un recorrido muy importante. Ellos se llevaron el mismo corte que yo. Empecé a pensar que tal vez tenía que parar, hacer otras cosas y volver. Pero es que al año resultó que el teléfono no sonaba y pensé que, tal vez, mi tiempo había acabado y que llegaba otra nueva generación, como había ocurrido con nosotros cuando empezamos a despuntar en los 80. Así que me tiré dos o tres años entre Pinto y Valdemoro escribiendo la novela.

La película obtuvo, sin embargo, el Premio del Jurado del Festival de Beaune, en Francia...

Es uno de los premios que más ilusión me ha hecho, sobre todo por la calidad del jurado, que estaba formado por William Friedkin, Claude Lelouch y Bertrand Tavernier. Tuvo mucho éxito sobre todo entre las actrices: todas querían trabajar conmigo después de ver que

La pistola y el corazón

le había dado el papel protagonista a cuatro mujeres. Me sentó muy bien después de que la película no hubiera funcionado en España.

Hasta entonces no habías dejado de trabajar en el cine. Ese parón, ¿fue muy duro?

No. Por familia y tradición taurina, aunque tenga bajones, ya sabía cuando tuve éxito que en algún momento dado iba a ocurrir. Me cogió en una edad más proveya, con lo cual eres más tranquilo. Me asustó la parte de no volver a ganar dinero rodando, pero...

Tu novela Simpatía por el diablo, ¿te la planteaste como algo filmable?

No. Llevaba mucho tiempo queriendo escribir una novela. Como no me siento capacitado para escribir “la gran novela española”, mi ambición era escribir un buen *thriller*. Lo que ocurría a mi alrededor era la crisis, y veía como esos cabrones nos estaban robando. Una amiga, Olga Deva, editora de Espasa, me dijo si tenía algo para publicar. Le di 10 o 12 páginas y fue ella la que me animó a continuar. En un principio, lo que tenía entre manos era el embrión de una serie de televisión. La verdad es que me puse y, sea buena, mala o regular, me salió fluidamente. Me pasé un año y pico escribiéndola a trozos.

Acostumbrado a trabajar en equipo, ¿cómo fue la experiencia de trabajar frente al ordenador? ¿Te resulto extraña? ¿Gratificante?

Una gozada. Creo que Manolo Gutiérrez Aragón también ha dicho algo parecido. Después de veintitantos años haciendo películas complicadas, ya fueran pequeñas o grandes, la idea de que tú te sientas a escribir y no cuesta nada más que el papel... es que no te lo puedes imaginar... eres libre.

Simpatía por el diablo *aparece a casi simultáneamente a la segunda novela de Gutiérrez Aragón* (Gloría mía, Anagrama, 2012), *pero es que por entonces también publicaron Julio Medem* (Aspasia. Amante de Atenas, Espasa, 2012), *o Fernando León de Aranoa* (Aquí yacen dragones, Seix Barral, 2013)... *¿Era el síntoma de que el cine español empezaba a tener problemas de financiación?*

Creo que tuvimos todos el mismo sentimiento. Aunque no sé: quizás mi caso es especial porque, al no venir del cine, lo que más me gusta en la vida no es rodar. Hay otras cosas que me gustan más, porque hacerlo es muy cansado, tienes mucha responsabilidad, tienes que enfadarte, te asustas... Dirigir, por más que seas tranquilo y amable, te cambia el carácter, porque mandas mucho. Una vez que entras en un rodaje importante, todo depende de ti: mandas constantemente sobre 100 personas. Al principio me gustaba, pero al final me aburría un poco. Todos decimos en las entrevistas que el cine es un trabajo en equipo, pero al final, lo bueno, lo malo o lo regular es para ti. Durante mi carrera he visto como las películas han ido subiendo de tamaño y, consecuentemente, los tortazos cada vez son más grandes, y te asusta que tu productor pierda dinero. El cine es un oficio muy público, la novela es mucho más clandestina.

Entonces, ¿qué es lo que te gusta más que rodar?

Lo que más me gusta, porque así empecé, es escribir. La diferencia entre escribir una novela y un guion es que, cuando te pones con un guion, lo haces para moverlo. Eso condiciona la escritura, los personajes, el tema que eliges... Es más libre escribir una novela que un guion... aunque también es verdad que ganas menos dinero (risas). Dirigir me gusta porque siempre trabajo con el mismo equipo, pero cada vez que dirijo me preocupó mucho. Encima tienes que ocultar tu miedo e inseguridades constantemente. Tienes que dar la sensación de que sabes lo que haces, cuando, habitualmente, no lo sabes.

La pistola y el corazón

Cuando te sientas a escribir a una novela, ¿sí sabes lo que haces?

Claro: el reto era escribir 250 páginas en las que no pusiera “interior noche”. A mí siempre me lo decían mis amigos escritores, como Javier Marías. Es verdad que es muy solitario, pero es más tranquilo.

¿A estas alturas, sabes ya de dónde te viene la inspiración? ¿Qué te impulsa a escribir una historia?

A veces son detalles de una película o una serie... A veces frases que leo... También ocurre que te vienen recuerdos almacenados que no has logrado nunca borrar... Antes también me inspiraba mucho lo que veía por la calle; ahora ya no, de alguna manera, me he oxidado. Estoy más cerrado.

También las conversaciones son inspiradoras. Tengo un amigo, Javier Cerame, que ha influido mucho en mi cine. Tiene un gusto exquisito y en las conversaciones me ha abierto muchos caminos. Me pasa igual con mi hijo, Javier, que es arquitecto y diseñador gráfico, y con el que mantengo largas charlas muy beneficiosas para mí. Al igual que me pasa con Javier Cerame, a los dos les vampirizo todo lo que puedo.

Eres muy aficionado a las tertulias. Imagino que también salen cosas de tus encuentros con amigos y escritores como Javier Marías o Arturo Pérez Reverte...

Acudo a una tertulia desde hace 40 años, todos los miércoles. Somos viejos amigos de la política y la facultad. Su influencia en mí es imposible de cuantificar. Muchos de mis personajes llevan sus nombres o sus apellidos. Durante todos estos años hemos hablado de lo divino y de lo humano. Mi cine está lleno de referencias a ellos, o de ellos. Son también mi familia y, dado que todos ellos tienen una formación intelectual más sólida que la mía, me he beneficiado mucho de sus conocimientos. Pero, dicho esto, su influencia va mucho más allá. Algunos de sus nombres ya han aparecido en nuestras conversaciones, como José María de Cossío, Edmundo Gil, Nacho Cestau o Eduardo Calvo; los demás son Guillermo Uña,

Ramón Ramos, Fernando Sequeira, Jorge Lozano, Ricardo Pérez Fernández, Alejandro Pizarroso y Javier Ramos, y fallecido.

Con Javier Marías ocurre lo mismo. No es solo un íntimo amigo desde hace cuarenta años. Es mucho más. Me ha ayudado, como Arturo Pérez Reverte, cuando lo he necesitado. Y también como Arturo procurando que no se note. Dada su inteligencia descomunal, de él he sacado miles de cosas. La gente tiende a pensar que hablamos mucho de literatura o de cine, pero no es así. Con los años hablamos mucho más de la vida en general, como suele ocurrir entre amigos. A las cenas también acude Antonio Gasset, otro amigo de siempre y verdaderamente inteligente. Así que no me puedo quejar. Tanto Javier como Antonio forman parte de mi vida. Con ellos, como con mis amigos de la tertulia, me encuentro en casa. Eso es lo mejor.

¿Tienes un método de trabajo específico?

El método es siempre el mismo. Trabajo de 8 a 12h30 o 13h. Después salgo. Si escribes dos páginas buenas al día, al mes son 50 o 60 páginas, que en escenas son las tres cuartas partes de la película. Después por la tarde relees y corriges. Cuando el guion está muy avanzado escribo mañana y tarde. Antes era lentísimo, porque hago miles de escaletas y tenía mucha inseguridad. Ahora releo lo que escribo a los 10 días, pero soy más rápido, puedo tardar cinco o seis meses. Desde que surge la idea inicial hasta llegar al momento en el que me siento ante el ordenador puede pasar un mes o un mes y medio.

¿Tienes manías del tipo necesitar una silla determinada, una foto, un entorno?

No. Tuve una profesora en el Británico, Miss Lancaster, que nos contaba que hizo la carrera durante el bombardeo alemán de Londres y tenía que escribir sus *essays* debajo de una escalera o en un refugio... Además, cuando empecé, los pisos eran pequeños y aprendí a escribir en cualquier sitio. Ahora me molestan más los ruidos, pero he escrito en la cocina, cuando mi hijo era un bebé... Me acostumbré. Soy maniático para todo menos para eso.

¿Fumas delante del ordenador?

Constantemente.

Has escrito historias propias, adaptaciones y encargos: ¿te sientes cómodo en todos los registros?

Si la historia me gusta, no me importa escribir por encargo. Me salen más rápido. Lo que he aprendido es que cuando escribes una idea tuya, tienes que reducir tu primer guion a ochenta páginas. Al fin y al cabo un guion es una cosa muy ascética.

Has sido vocal de la Junta de la Academia de Cine en la categoría de Guion y Presidente de ALMA, la asociación de guionistas, durante dos mandatos. ¿Cómo calificarías tu labor en la institución?

De la Academia, poco te puedo decir: creo que Aitana Sánchez Gijón fue una presidenta muy eficaz, también José Luis Borau, pero bueno, mi participación fue diferente a la que tuve en ALMA.

¿En qué sentido?

Me implicué mucho más. Pensé mucho y curré mucho.

¿Qué crees que fue lo mejor que hiciste al frente de ALMA?

Consolidar el sindicato de guionistas, que fuera una presencia escuchada en determinadas instancias gubernamentales.

¿Y lo peor?

Que no logré que los guionistas fueran respetados en el mundo del cine. Y cuando hablo de respeto me refiero al dinero. La idea que tuvimos en la junta directiva fue que el estatus de guionista había que pagarlo. Me interesa mucho menos la cuestión sindical pura. Guionista puede ser cualquiera, pero el guion hay que pagarlo bien. Eso ha sido una lucha, primero personal y después desde ALMA. La idea original era tener un grupo de presión fuerte para poder negociar los contratos conjuntamente... pero no lo conseguimos. Quizá me engañé a mí mismo pensando que, gracias a mi fa-

miliaridad con gente muy importante de los gobiernos socialistas y populares, lo íbamos a conseguir... Pero nada: solo nos dieron lo que no costaba dinero. El Ministerio llamó a hablar a todo el mundo menos a los guionistas... Entonces comprendí que mi táctica era equivocada. El tener una voz como un lobby no servía, porque había otros intereses creados. Nadie tenía muy claro cómo podíamos hacerlo, así que lo mejor era dejarlo y que compañeros con ideas nuevas tomaran el relevo.

¿Dónde residía el problema?

Hay una idea preestablecida de que el guionista no es importante. Creo, sinceramente, que ese es uno de los problemas más grandes que tiene el cine español: la falta de guionistas dedicados a escribir guiones bien pagados. Porque para que salga un guion bueno, tiene que haber muchos guionistas escribiendo en buenas condiciones. Me di de morros contra un problema endémico de la sociedad española: un hombre o una mujer sentados delante de un ordenador son considerados como algo incomprensible. Pasó con Cervantes o Galdós, que eran mucho más importantes que nosotros.

Una vez di una conferencia en la que lo argumentaba de esta manera: como todo el mundo ha escrito un poema a su novia, o una carta a su madre, o la lista de la compra, se piensan que pueden escribir pero que no tienen tiempo. La gente se reía cuando lo contaba, pero creo que es la verdad. Nadie piensa que es un trabajo duro.

Supongo que todo eso ha ido a peor, claro...

Como estaban acostumbrados a no pagar bien a los guionistas, ¿por qué nos van a pagar mejor cuando empieza la crisis? Dentro del cine, el único apartado que no ha subido su caché en los últimos 20 años es el del guionista. Cobramos por los guiones lo mismo que cuando no había euro. Nuestra depreciación en el mercado ha sido del 75%.

¿Te sientes más feliz de tu labor en DAMA?

Fuera de las películas, es de las pocas cosas que han salido muy bien: conseguimos hacer lo que nos proponíamos: organizar una gestora de derechos audiovisuales. No fue sencillo, porque teníamos que conseguir el permiso de la administración y después hubo que independizarse de la SGAE y tuvimos muchas fricciones. Fíjate que, en mi caso, estuve casi siete años sin recibir el dinero por los derechos de autor por *Sin noticias de Dios*. A eso se le sumó la división dentro del gremio. Yo pensaba que el 100% de la profesión se iba a sumar a DAMA, pero no fue así. En ese sentido, creo que hay que valorar mucho la actuación y paciencia de Emilio Martínez Lázaro, que puso sensatez.

En clave española, ¿qué diferencias ves entre la industria actual y el medio cinematográfico en el que empezaste?

Cuando intentaba vender mis primeros guiones, por más que se diga, el cine español era una industria: los productores eran productores y los directores eran directores. Funcionaba. Además lo hacía con diferentes conceptos: desde el cine de festival de Carlos Saura o Víctor Erice, al más clásico de Mario Camus o José Luis Borau o el cine más popular de José Luis Dibildos... por no hablar del cine de Mariano Ozores.

Poco después, la gente de mi generación ya nos podíamos considerar profesionales y, por lógica biológica, empezamos a retirar a los maestros anteriores. Durante esos años, con la llamada “Ley Miró”⁵, todavía había una industria parecida a la que había antes, quizá con mayor presencia de los directores... De repente, no entiendo por qué razón, la industria ha desaparecido como tal: ha dejado de haber productores de la antigua escuela, que es algo muy importante: Alfredo Matas tenía muy claro qué tipo de cine quería

⁵ Real Decreto 3304/1983, de 28 de diciembre.

hacer; José Luis Dibildos, también; Elías Querejeta, lo mismo; Pedro Masó, *ídem*... Es un poco cómo debe ser una industria.

Supongo que eres consciente de que muchos acusan a la “Ley Miró” de haber sido la causante de la supresión del productor tradicional...

La “Ley Miró” fue muy buena pero, como toda ley, también es responsable de todas las cosas. Sí es verdad que, al permitir a los directores ser a la vez productores, por esa tendencia de los directores a cierta egolatría, desapareció la figura del productor/corrector. Por ejemplo, si José Luis Dibildos llamaba a Antonio Drove para que hiciera *Tocata y fuga de Lolita* (1974), Drove hacía un tipo de película; si le llamaba Andrés Vicente Gómez, para encargarle *La verdad sobre el caso Savolta* (1978), hacía otra.

La parte positiva de la Ley Miró fue que grandes talentos que hubieran estado más dispersos como Trueba o Almodóvar han tenido más libertad. Dicho lo cual, sin que Pilar ni nadie lo supiéramos, la ley escondía una cierta perversión: al potenciar la figura del director/productor había cierta autocomplacencia. De todos modos, fue algo que duró muy poco, porque en seguida llegó la televisión-productora, que es algo que a mí me ha ido muy bien porque me ha permitido hacer *Alatriste*, pero que también ha creado grandes problemas. Se ha desplazado de profesionales del cine como Matas, Dibildos, o Querejeta hacia unos ejecutivos sin nombre que están en las televisiones y que deciden qué tipo de cine tiene que hacerse en España. Ahí está el problema, porque entonces, las dos patas de cine que son el productor y el director, donde se piensa y se hace la película, desaparecen.

También se acusa a la “Ley Miró” de haber acabado con los géneros en el cine español...

Una de las cosas de las que me da mucha envidia de directores como Mario Camus es que ha hecho muchas películas y muy diferentes. Siempre pienso que, quizás, víctima del *entourage*, me he dejado alguna ganadería por torear. También es cierto que yo empecé muy tarde.

La pistola y el corazón

Yo, que conocí a Pilar cuando estaba fuera de la televisión, y ya no era poderosa, puedo decirte que era perfectamente consciente de que había que hacer una revisión de la legislación para evitar esas puertas por las que se colaba todo el mundo. Las industrias tienen que tener una cierta lógica. El éxito no es lo único que vale. Hay gente con mucho talento que tiene que seguir filmando, porque sino no hubieran existido directores importantísimos como Víctor Erice. Pero por la puerta de las leyes se introdujo una especie de gangrena que nos fue cogiendo sin que nos diéramos cuenta.

¿Eras consciente de lo que estaba pasando?

Sí, pero también es cierto que, como yo no tenía problemas para hacer películas, mi visión era más objetiva. No soy un fanático de los éxitos en taquilla, porque así es la vida y yo he tenido fracasos, pero sí que necesitamos un cierto objetivo final.

¿Por qué crees que hubo gente “que se coló”, citando tus propias palabras, en el cine español?

Porque es muy costoso hablar con alguien y decirle: “muchacho, tú no estás dotado para esto”. No hacerlo nos ha llevado a una industria muy rara.

¿En qué sentido?

Cuando empecé como presidente del sindicato de guionistas ALMA me estudié cómo funcionaba en Francia el cine y cuál había sido su evolución. Descubrí que, con leyes muy parecidas a las nuestras, ellos habían conseguido mantener los géneros, e incluso, inventarse alguno nuevo.

¿Por ejemplo?

Pues los franceses producen cine histórico, que nunca han dejado de rodar; también funciona la comedia francesa, que tanto les gusta; el policíaco; el cine adolescente tipo *Taxi* (Gérard Pirès, 1988); acción americanizada; animación; terror... Hace 15 años ya se dieron

cuenta de cómo debían de replantearse las cosas. En nuestro cine, casi el 90% de las películas tienen una temática muy parecida: el drama social. No lo critico, porque yo también lo he hecho, simplemente lo constato. No hemos abierto el abanico a otros cinco o seis géneros. No sé por qué perdimos esa oportunidad y no nos adelantamos en el tiempo.

¿A qué crees que se debe esta circunstancia?

Creo que ha pasado un poco en todo y se debe no solo a lo que consideramos la industria propiamente dicha, sino también al entorno, el *entourage*: los críticos televisivos, los festivales... Todos aquellos que participan en la toma de decisiones acerca de si una película es buena o no es buena. Ocurre en todo el mundo, hasta el punto de que Ben Affleck gana un Óscar con *Argo*. El ejemplo paradigmático es el Festival de Cannes, que lleva años basándose en esa idea de que cualquier tipo que se pone detrás de una cámara es un poeta cósmico. No es que me oponga a ese concepto: Bergman era un poeta cósmico, un filósofo... pero no creo que haya tantos que tengan tantas cosas trascendentes que decir. No creo que haya tantas películas como dicen los críticos que “te revuelvan las tripas” o “hagan cambiar la sociedad”. Hay una frase de Gore Vidal, que no sé si será apócrifa o no, que a mí me parece genial y que dice: “los franceses nunca tienen razón”. Fueron muy inteligentes cuando Truffaut y compañía decidieron que Howard Hawks y Alfred Hitchcock eran unos grandes autores; pero después se fue deteriorando y ahora ya todo el mundo es un autor... Y entonces surgen las complicaciones.

Eso creo que ha hecho mucho daño. A mí, una película que siempre me ha parecido muy grande y que los jóvenes en algún momento tendrán que estudiar y pensar por qué tuvo tanto éxito es *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1988).

Es que Torrente es fundamental para entender no solo el cine, sino la sociedad española. Parece, sin embargo, que hay un cierto desprestigio en el cine popular...

Ahora, cuando lees las entrevistas y las comparas con las entrevistas de los de hace 40 o 50 años, a veces da la sensación de que los directores solo decimos naderías: hablamos de todo menos de cine. Está bien hablar de política, pero... Ya sé que cuando John Ford decía lo de “yo soy un director de cine y solo quiero mi cheque”, era una pose, pero también había un fondo de verdad en esas palabras. Hoy, ese espacio de profesionalidad, lo que ahora se llama los artesanos, lo cumplen los directores de televisión en España.

¿No es un retraso general de la sociedad española?

A nosotros nos tocó una época estupenda. En el cine, lo más importante es tener dinero para llevar a cabo tus proyectos. Ya sé que puedes hacer una película buenísima como *Roma, ciudad abierta*, con cuatro duros: pero para eso necesitas ser Roberto Rossellini y tener a Ana Magnani. Por ejemplo, los grandes escritores que conocí en los 80, como Juan Benet, Juan García Hortelano o Rafael Sánchez Ferlosio eran personas que tenían otra profesión, ya fueran ingenieros, funcionarios y tal... Las ventas de libros eran muy pequeñas exceptuando a José María Gironella o Camilo José Cela. El *boom* económico hizo que los directores de cine pasaran de tener que hacer un montón de películas para ganarse la vida a necesitar dos para encaramarse a una buena situación social. Eso tuvo consecuencias muy buenas como que nos pudiéramos comprar una casa; pero también ha tenido sus cosas malas: cuando ha llegado una crisis brutal, al ser España un país medio, la industria de cine, que no estaba bien asentada, se ha derrumbado como un castillo de naipes. Lo digo por experiencia directa: mi sobrino Álvaro Díaz Lorenzo que es director de cine y guionista (*La despedida*, 2014), muy talentoso, lo está sufriendo en sus propias carnes.

Tú, que eres muy amigo de Javier Marías: ¿crees que la cultura en general ha perdido el contacto con la realidad?

Claro, lo que pasa es que eso lo ves a toro pasado. Editorialmente, por ejemplo, esta época va a ser terrorífica para los novelistas. Van a caer como moscas. El caso de Javier es distinto, es parecido al de Almodóvar, porque son números uno mundiales. Probablemente es el escritor en lengua no inglesa más importante del mundo. Su nicho es tan amplio que le da igual. Los americanos le consideran el Proust del siglo XXI; lo mismo pasa con Pedro o con Arturo: ellos, debido a sus éxitos, tan merecidos, están por encima de cualquier contexto económico.

¿Se debe a una hipertrofia producida por unas industrias culturales que no eran tan buenas como quisimos creer?

Javier Marías, Arturo Pérez Reverte o yo, que soy mucho menos importante que ellos, empezamos muy modestamente porque la vida, por aquel entonces, era muy modesta. No pensábamos ninguno que nos iba a ir tan bien. Nuestros sueños eran escribir una novela que vendería 2.000 ejemplares o una película que vería poca gente. El costo era que vivías una vida diferente. Entonces había trabajo y la diferencia con el resto de tus coetáneos era que ellos estaban colocados y tú pululabas por la noche de Madrid sin mucho prestigio social.

Para el chaval que empieza ahora, que tiene que pensar que eso va a ocurrir porque sino está muerto, es muy duro, porque le deja indefenso ante todos los capítostes horrosos que te van quebrando la moral. Ahora, la caída en picado de la industria española está en manos de unos señores que tienen otros intereses diferentes a hacer buen cine, que son igualmente legítimos y que, básicamente, pasan porque sus cadenas hagan todo el dinero que sea posible. No tienen los mismos intereses que nosotros: no es que piense que somos mejores moralmente, es que pienso que tenemos intereses diferentes. Es algo natural: el interés de Messi va a ser diferente que el interés del F.C. Barcelona. Nosotros tenemos unos objetivos, que son hacer

60 u 80 películas que salgan y que la gente las vea. Las televisiones tienen otros.

También es cierto que las televisiones de aquí no son los grandes estudios norteamericanos, que están destinados a hacer cine bueno o malo. Ellos tardarán mucho más en ser destruidos, porque son un mercado de 400 millones de personas.

En 2007, cuando Mario Camus presentó su última película, El prado de las estrellas, comentó que él creía que toda la culpa del declive del cine español se debía a la permisividad franquista con el doblaje, para ganarse el favor de EE UU... y que ahí empezó la tragedia de nuestra industria. ¿No crees que ahí también se inicia una dinámica perversa, por la cual se empezó a sobre proteger al cine desde todas las instancias, incluida la crítica?

Es curioso: esa es la misma opinión que defiende mi hijo. Puede ser. También creo que todos tenemos un cupo. En industrias bien organizadas, la industria te lo dice. Por ejemplo, Jean-Luc Godard hizo películas revolucionarias, pero se acabó su cupo y entró en otro cupo. Se le sigue dejando hacer cine, porque es Godard, pero ya no está dentro del cine comercial. Es muy difícil que tú te des cuenta de que tu cupo se ha acabado, pero si la industria funciona más o menos bien, es ella la que te va diciendo que se ha terminado. El ejemplo más evidente es Francis Ford Coppola: tuvo su cupo y después ha ido haciendo cosas, pero ya no es lo mismo. Eso es lo que tendríamos que hacer...

Antes comentabas que todo había acabado con las televisiones: ¿a qué te refieres?

A que hoy el productor es un hombre o una mujer con poca decisión posible: lleva un actor, un guion y un director a una televisión, y allí es donde le cambian la película. Antes, nadie le iba a cambiar un actor, un guion o un director a Elías Querejeta o a Alfredo Matas. No se puede cargar mucho las tintas sobre los productores porque no tienen ni el dinero ni la capacidad y, desde luego, las últimas

leyes no se han hecho para ellos. Siempre ha ocurrido en el cine, pero es que ahora no hay una balanza, todo el poder lo tiene la televisión. Pero está pasando un poco en todo...

¿Quieres decir en otros aspectos de la sociedad?

Sí. Es la tiranía de conceptos muy traídos y llevados, sobre todo por parte de la derecha, como el de “la excelencia”. Se piensa que la excelencia es ser registrador de la propiedad.

Otra crítica recurrente es que no se apoya el talento emergente...

Puede ser: los Matas y tal, por lo menos en mi caso, se movían para ver dónde estaba el talento. *Barrios altos* se hizo porque Alfredo Matas había oído que había un guion que no estaba mal. Al cine español le iría bien que la gente se moviera más en busca de nuevos directores. No es tan difícil, pasa en otros ámbitos, como ocurre con los ojeadores del fútbol. En el cine, que es más fácil, eso no sucede. Y ahora que todo el mundo está rodando gracias a las nuevas cámaras... Los estadounidenses, que son más listos, lo tienen claro: buscan y rebuscan en festivales grandes y pequeños.

A nivel particular y más allá de lo que te quede por hacer en el cine español, ¿cómo valoras tu carrera a día de hoy?

Las carreras tienes que mirarlas en retrospectiva. Empecé como guionista y mi ilusión era ser un guionista bueno e importante que pudiera vender su trabajo con cierta facilidad. Eso creo que lo he conseguido. Después, cuando empecé como director, lo que quería era hacer una película buena de la que no me avergonzara: rodé *Nadie hablará de nosotras...* y salió muy bien. Hasta ahora he hecho cuatro películas que están bastante bien y han tenido buena acogida aquí y en el extranjero. En mi opinión, la mejor es *Alatriste*, aunque la gente no piensa lo mismo. *Nadie hablará...* es la más irracionalmente buena y las otras dos son películas con cosas buenas y malas, pero me gustan. No me puedo quejar, me ha ido muy bien y el cine se ha portado muy bien conmigo. Siento que tengo cierto respeto de

la profesión como director. Creo que he aprobado, aunque no haya logrado hacer *El Padrino*, que es lo que uno siempre quiere hacer cuando empieza en esto. Claro que me habría gustado hacer *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, Martin Scorsese, 1990) pero, para lo que uno se puede permitir en el cine español, con *Nadie hablará...* logré hacer una película distinta; lo mismo puede decirse de *Alatriste*; las otras dos son un poco como soy yo: raras pero interesantes.

A lo largo de esta conversación siempre has afirmado que has intentado hacer cosas que no se hacían...

Sí, eso ha sido una constante, pero no porque me lo haya propuesto, sino por mi formación cinematográfica. Las películas que yo veía no las veía nadie: si miras mi colección de dvds verás que el 90% son americanos y, además, de serie B: adaptaciones de Frederick Forsythe y tal. Desde muy pequeño y hasta los 25, cuando ya me interesaba el cine, mi formación es completamente norteamericana con unas gotas de cine italiano y un aroma de cine francés. Cuando yo empecé, no era lo que la gente hacía en España. En aquella época ni Francis Ford Coppola ni Michael Cimino eran una gran institución. *El cazador*, por ejemplo, se consideraba una película idiota y fascista.

Al no haber ido a una escuela de cine, no he tenido contacto con cineastas de mi generación hasta que empecé en el oficio.

Pero una película de Díaz Yanes siempre tiene unos referentes muy españoles, empezando por el toreo y acabando por el flamenco de Paco de Lucía, por ejemplo...

Ya, pero lo que quiero decir es que yo no conocía la temática del cine español cuando empecé en esto. Cuando hicimos *Nadie hablará...* Victoria me dijo que había logrado unir las dos cosas que me gustaban: los gánsteres y los toros. Luego, todo depende del momento en el que surgen las cosas: yo tuve la suerte de que estaba Victoria Abril.

¿Cómo resumirías tu relación con Victoria Abril?

Me ha ayudado más allá de su profesión. Como actriz, por su forma de actuar, me ha dado la oportunidad de hacer cosas con una mujer como las que podía hacer John Cassavetes con Gena Rowlands en *Gloria* (1980), que era muy difícil de conseguir en España. Hubo un momento, antes de empezar a ser director, en que pensé que mis guiones solo eran elucubraciones sobre un alambre. Sin embargo, estando Victoria, te daba la oportunidad de escribir cosas que no podías escribir para nadie más, y que sabías que se podían hacer mucho mejor de como las escribías. Ella tenía entonces 30 años. Es una persona de gran libertad mental: actuaba sin más. Eso te proporciona una libertad absoluta. Tiene la capacidad física de los grandes. Hay un cambio radical en la actuación española con Victoria Abril, que podría hacer cualquier película en cualquier lugar del mundo.

Tus películas son un tipo de thrillers que ya no se hacen, ni aquí ni fuera. Hasta Warren Beatty se ha quejado públicamente de que ese tipo de entretenimiento para adultos ya no se produce...

Es uno de los grandes errores del cine moderno. Ahora Hollywood hace unos *thrillers* pesadísimos y horriblos, cuando antes hacían unas películas extraordinarias. Los argumentos del cine moderno son tan densos que aburren. Hoy te cuesta entrar en sus historias. Lo que me gustaba de ellos en el pasado es que sabían contar lo que querían contar como nadie: con complejidad y simplicidad. Eso, en España, el que lo sabe hacer es Alejandro Amenábar.

Otra de las palabras que ha sobrevolado nuestra conversación es “suerte”...

Tú para hacer algo en la vida tienes que tener suerte. Lo poco o mucho talento que tengas tiene que ir acompañado de la suerte. Cuando yo empecé, éramos más inocentes por razones históricas: se había muerto Franco y la gente quería cosas nuevas en todo. El público también quería cosas nuevas, lo cual era una cosa muy mala para los que estaban antes.

En mi caso, llamo suerte a Victoria Abril, Viggo Mortensen, Penélope Cruz, haber ido a San Sebastián cuando ya nos habían descartado... Y, por ejemplo, haber tenido la oportunidad de trabajar con Ariadna Gil en *Alatriste* y después, en *Solo quiero caminar*: es una actriz extraordinaria, de las que llenan la pantalla; muy trabajadora, muy disciplinada, muy talentosa, con la que puedes escribir y hacer personajes que se salen de la norma. Ari es lo que en el toreo se llama un torero de toreros, como Curro Vázquez. O con Elena Anaya, con la que he trabajado en tres películas, pero a la que todavía no he logrado dar un personaje a la altura de su talento. Y, sin embargo, ella siempre ha estado a mi lado.

Como tardo tanto entre película y película, y por mi edad, siempre tengo la sensación de que ya no tendré la ocasión de trabajar de nuevo con actores y actrices maravillosos como Victoria Abril, Viggo Mortensen, Pilar Bardem, Juan Echanove, Pilar López de Ayala, Federico Luppi, Eduard Fernández, Penélope Cruz, los hermanos Bichir, Diego Luna, Ana Ofelia Murguía, Gael García Bernal, Javier Cámara, Antonio Dechent, Eduardo Noriega... Y eso me entristece. También me apena no haber trabajado nunca con Maribel Verdú: siempre que la veo me arrepiento.

¿Cuál consideras que es tu peor defecto como cineasta?

Después de 30 años en el cine, mi gran defecto es que no sé contar bien. El éxito de los grandes directores es que saben contar muy bien. Howard Hawks, David Fincher... no tienes que hacer un esfuerzo para seguir sus películas. Los muy buenos tienen un dominio de la narración total, que se nota hasta en cosas fáciles, como puede ser el plano de dos personas paseando. Contar debería ser algo muy simple porque todos los seres humanos lo hacemos pero, a lo largo de la historia, se ha demostrado que es muy difícil, por eso hay tan pocos novelistas o directores que hayan pasado el cedazo del tiempo.

Hay una anécdota taurina que lo expresa muy bien: cuando Manolete toreaba le preguntaron a El Choni, que era un torero muy bueno de Valencia al que el maestro le había dado la alternativa, qué

tenía de especial. El Choni contestó que, con el toro bueno, él podría estar a la altura de Manolete; ahora bien, con el toro malo, él pegaba un petardo y Manolete estaba genial. Esa es la diferencia entre Fincher y yo.

Tus palabras parecen destilar cierta amargura hacia la situación actual de la industria...

No es mi intención, pero me parece la tendencia europea, que ha entrado también en EE UU, es la impostación. Lo que importa es el tema. El cine parece haber virado hacia una serie de temáticas anticinematográficas. Ahora hay dos tendencias que ya no se comunican entre sí: una es el cine impostado, en el que lo importante es el tema, pongamos el cine de Michael Haneke, otra es *La red social* (*The Social Network*, David Fincher, 2010) o *Uno de los nuestros*, donde el tema es secundario y, sin embargo, se vuelve importante por lo buena que es la cinematografía.

El cine impostado, además, ha terminado por afectar mucho al actor y a la actriz. Los ha convertido en una gente rara que hace cosas muy raras y ha eliminado su presencia en la pantalla. Michael Caine ya dijo que la diferencia entre los europeos y los estadounidenses es que ellos eran muy físicos. Un ejemplo: Viggo Mortensen puede hacer lo que quiera, pero su virtud más importante es que llena la pantalla cuando entra, y no solo porque es guapo. Viggo “llena plaza”, como dicen en el toreo. Si ves *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) descubres que, Alfred Hitchcock, además de ser un genio, era simpático, porque la historia va de un señor mayor que está liado con la tía más guapa de aquel momento (Grace Kelly) y no quiere estar con ella porque lo que quiere es mirar a los vecinos. Si la hicieran hoy, no habría tiempo para ver lo que pasa en el edificio de enfrente, porque se largarían unas parrafadas tremendas. La tendencia moderna entre la crítica es hablar de actores que son muy buenos pero que aburren. El cine es una cosa de pequeños gestos y física, no mental. Y eso hay que contárselo a los actores. Ahora todo es demasiado intenso.

La pistola y el corazón

¿Crees que es un problema de las escuelas o de las universidades?

No, porque lo único que te forma es el cine.

En tu caso, ¿crees que has dejado algo de escuela y que serás recordado con los años?

No creo. Entre nosotros tenemos muy mal rollo y no contamos nuestras influencias reales. Nuestra tradición es muy poco conocida y nadie quiere admitir que le ha influido otro cineasta. Vivimos un momento histórico en el que hay una gran confusión de todo, básicamente por un problema que no existía en nuestra época: ahora se piensa que nada existe si no es de hace dos años.

Siendo honesto, desde que vi la primera película de Alejandro Amenábar, vi que estaba dando un salto diferente, y desde entonces he sido un gran fan de su obra, porque creo que cuenta muy bien. Pero eso, desgraciadamente, en el *milieu* cinematográfico no se tiene en cuenta: quieren que cuentes cosas muy complejas. Pasados los años puedo decirte que el cine no es muy complejo o, mejor todavía, que no debería ser muy complejo.

¿Serías capaz de resumir tu carrera profesional en una frase?

Te diré lo que dijo Paco Camino cuando le preguntaron por su carrera taurina que, por cierto, es muchísimo más importante como torero que la mía como cineasta: “he llegado a donde he podido”.

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 Arranz. 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

Cuaderno Tecmerin 2

Modos de mostrar. Encuentros con Lola Salvador.
Autora: Susana Díaz

Cuaderno Tecmerin 3

La noche inmensa. La palabra de Gonzalo Goicoechea.
Autor: Alejandro Melero

Cuaderno Tecmerin 4

El mapa de la India. Conversaciones con Manolo Matji.

Autor: Asier Aranzubia

Cuaderno Tecmerin 5

Verdad y Libertad. Escuchando a José Ramón Pérez Ornia .

Autor: Anto J. Benítez

Cuaderno Tecmerin 6

La pistola y el corazón. Conversaciones con Agustín Díaz Yanes

Autor: Rubén Romero Santos

Agustín Díaz Yanes (Madrid, 1950) empezó a trabajar como guionista en el Madrid de La Movida, especializándose en el género del *thriller* en obras como *Baton Rouge* (Rafa Monleón 1988) o *A solas contigo* (Eduardo Campoy, 1990). En 1995 debutó en la dirección con la exitosa *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*, que obtuvo ocho premios en la X edición de los Premios Goya. Tras *Alatriste* (2006), adaptación de las célebres aventuras del soldado de fortuna creado por Arturo Pérez Reverte y su regreso al cine de género con *Sólo quiero caminar* (2008), publicó la novela *Simpatía por el diablo* (Espasa, 2012). Durante toda su carrera ha defendido activamente los derechos de los profesionales del cine, muy especialmente de los guionistas, lo que le ha llevado a formar parte como miembro de la Junta Directiva del Sindicato de guionistas ALMA y la Entidad de gestión de derechos de autores de obras audiovisuales DAMA.

Rubén Romero Santos es profesor de Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación TECMERIN. Licenciado en Ciencias de la Comunicación y en Traducción e Interpretación, previamente a su experiencia docente ha sido redactor jefe de la revista *Cinemanía* y ha colaborado en numerosas publicaciones. Actualmente trabaja en su tesis doctoral sobre las coproducciones televisivas españolas durante la post-Transición.

