

Modos de mostrar

Encuentros con
Lola Salvador

Susana Díaz



cuadernos tecmerin



Título: *Modos de mostrar. Encuentros con Lola Salvador.*

Autor: Susana Díaz

Apoyos:

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

Proyecto I+D+i “*Los medios audiovisuales en la Transición española (1975-1985). Las imágenes del cambio democrático*”. Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España, CSO2009-09291.

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, CSO2011-15708-E.

Edición:

Grupo de Investigación “Televisión-Cine: memoria, representación e industria” (TECMERIN) de la Universidad Carlos III de Madrid, Getafe, noviembre 2012.

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 2012

ISBN: 978-84-695-6722-7

Depósito legal: M-41857-2012

Maquetación e impresión: 2Color, S.L.

Foto de portada: Marivi 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

2

Modos de mostrar

Encuentros con Lola Salvador

SUSANA DÍAZ

Índice

	<i>Págs.</i>
<i>Cuadernos Tecmerin, por M. Palacio</i>	9
<i>Presentación, por E. Urbizu.....</i>	11
<i>Nota liminar, por S. Díaz</i>	13
<i>Modos de mostrar. Encuentros con Lola Salvador</i>	15
<i>Trabajos y obras de Lola Salvador, por M. Casado</i>	125

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 y en áreas tan diversas 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, que cuenta así con su propio espacio editorial para la publicación de los resultados de las diferentes líneas de investigación desarrolladas. 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. Creemos con ello mantener (y restituir) la memoria y la identidad audiovisual de nuestro país a través de las fuentes y testimonios orales.

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

PRESENTACIÓN

Enrique Urbizu

En 1999 un grupo de cineastas, guionistas y directores, nos convocaron a algunos colegas y a mí a una comida con sabores clandestinos. Se disponían a fundar una nueva sociedad de gestión, algo inaudito y muy osado, que se ocupara única y exclusivamente de los intereses de los autores audiovisuales y se proponían hacerlo desde la más estricta transparencia. Así, impulsada por estos veteranos y exigentes autores, nació DAMA (Derechos de Autor de Medios Audiovisuales). Lola Salvador estaba entre aquellos pioneros convocantes. Como siempre, ella en las mejores trincheras.

Hoy, un montón de años después, escribo estas líneas como presidente de DAMA, una sociedad de gestión en pleno funcionamiento. Pero el camino para llegar hasta aquí ha sido duro, lleno de obstáculos y zancadillas. Recorrerlo nos ha hecho a todos más fuertes y, creo, más honestos.

He tenido el honor de trabajar con Lola Salvador muy de cerca todos estos años y también he compartido con ella labores en la Junta Directiva de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Puedo decir que es revoltosa, inquieta, curiosa y, por encima de todo, vital y muy divertida. Inesperada siempre, Lola sorprende por su osadía y sus ideas únicas.

Es de justicia aprovechar esta ocasión, la publicación del volumen de *Cuadernos Tecmerin* dedicado a la figura de Lola Salvador, para agradecerle en nombre de todos los socios de DAMA, presentes y futuros, todo su empuje, fortaleza y sabiduría.

E. Urbizu es director y guionista de cine y Presidente de DAMA

NOTA LIMINAR

Susana Díaz

Decía Borges que uno escribe para sí mismo, para los amigos y para olvidar el paso del tiempo. Este libro no es una excepción. Su historia empieza a mediados de junio pasado, cuando el director del grupo de investigación TECMERIN de la Universidad Carlos III de Madrid, el profesor Manuel Palacio, me encargó que preparase un volumen de conversaciones con Lola Salvador para la colección de cuadernos de Historia oral que había decidido poner en pie. El volumen formaría parte, además, del homenaje que a inicios de noviembre se preparaba a la trayectoria de Lola, en el marco del Congreso Internacional *Hispanic Cinemas: En Transición*.

Con un calor de mil demonios y el país que parecía empezaba a despertar de un pútrido letargo, Lola y yo estuvimos encontrándonos con regularidad en los locales de su productora Brothers&Sisters durante el verano. La mayor parte de las veces lo hacíamos en el plató, un gigantesco espacio blanco desde el que se ven árboles, tierra, cielo. Campo abierto, en definitiva, allí donde termina San Sebastián de los Reyes. En otras ocasiones conversamos en «Las Aulas», también espacio de la productora y que Lola quiere dedicar a la formación de todas aquellas gentes del audiovisual interesadas en contar con imágenes o, si lo prefieren, en mostrar con palabras, de qué va esto de estar vivos.

Grabamos todas nuestras conversaciones, que luego fueron simultánea y pacientemente transcritas por Érika Goyarrola, sin cuya colaboración este libro no hubiese podido ver la luz tan rápidamente. A medida que avanzaba con el trabajo de transcripción, Érika me enviaba correos electrónicos diciendo: “¡Qué vida la de esta mujer, dan ganas de dejarlo todo y lanzarse a la aventura!” En efecto, el personaje que surgía de aquellas conversaciones era el de alguien

Modos de mostrar

que siempre acababa saliendo adelante, contra viento y marea, sin perder un ápice de independencia ni someterse a nada ni a nadie. Alguien que no tenía miedo. Era también el de una mujer tremendamente divertida y con una pasión absoluta por imaginar, por contar, por mostrar; una mujer autodidacta, con una inagotable curiosidad por todo lo que la rodea y que ha vivido la bambalina paso a paso, esa forma de aprender tan cercana a los meritorios de nuestro Siglo de Oro y que ha hecho que Lola se conozca todos los entresijos del buen hacer en televisión, en cine, en radio, en prensa; medios en los que se ha atrevido casi a todo con un entusiasmo que ojalá este librito sea capaz de transmitir a todos los estudiantes de Comunicación Audiovisual que se acerquen a él.

Cuando dimos por terminadas las grabaciones, las transcripciones ocupaban más de quinientas páginas, y el texto que yo tenía que componer –son normas de la colección– no debía sobrepasar las cien páginas impresas. Lola ha hecho muchas cosas en la vida y, en consecuencia, el trabajo de síntesis ha sido mayor de lo esperado, aunque confío en que todos los aspectos de su variada trayectoria profesional estén debidamente representados. En cualquier caso, como colofón del volumen, se ofrece al lector una bibliografía completa de y sobre Lola Salvador, que ha sido elaborada minuciosamente por María Casado, la asistente de Lola, a la que quiero agradecer su valiosa ayuda.

Una vez más, Borges tenía razón. Ahora, acabado el trabajo, sé que he escrito este libro para mí y para todos aquellos amigos que comparten con Lola Salvador su voluntad de resistir, de no rendirse nunca. Quizás, también, lo haya escrito para olvidar el paso del tiempo, pero eso es algo que resulta particularmente fácil cuando se tiene la suerte de conocer a alguien como Lola, alguien capaz de ser a un tiempo *árbol antiguo, y rama verde, y pájaro cantor*.

Getafe, 14 de octubre de 2012

MODOS DE MOSTRAR

Encuentros con Lola Salvador

Aunque tu infancia transcurrirá en Madrid, naces en Barcelona el 22 de septiembre de 1938. Siete meses antes, más o menos, de que triunfe el golpe de Estado y Franco gane la guerra. En noviembre de ese mismo año empezará la ofensiva sobre Cataluña. Tu familia era del bando republicano y vivía en Madrid, ¿Por qué estaban tus padres en Barcelona?, ¿cuándo volvéis a Madrid?

Todo lo que he llegado a saber sobre nosotros en aquel tiempo está envuelto por una especie de nebulosa. Fragmentos rescatados con los años, aquí y allá, de una historia hecha básicamente de silencios. Cuando era pequeña en casa nunca se hablaba de la guerra, nunca, era tabú, hablar de eso nos hacía correr peligro. No sé exactamente cuando volvemos a Madrid, creo que debía de tener pocos meses, pero sé que cuando yo nazco, mi madre estaba sola en Barcelona con mi hermano Antonio, que tenía tres años. Al parecer se fue a Barcelona siguiendo a mi padre, que estaba en el frente. Todo ocurre a causa de los movimientos de la maldita guerra. En Barcelona creo que vivían unos parientes... por eso nazco yo allí. Mis padres se habían casado en el 34. Al año siguiente nació mi hermano Antonio en Madrid. Después mi madre se irá a Valencia no sé por qué, aunque en ocasiones oí contar que mi padre estuvo en la cárcel allí. Hay muchas veces que me he dicho: tendría que investigar eso, qué presos republicanos están en zona republicana durante la guerra y por qué motivos. Orwell en *Homenaje a Cataluña* toca ese tema. Cuenta todas las batallas entre la izquierda. También se decía que fue en Valencia donde una bomba cayó muy cerca de donde pasaba mi madre, provocándole una lesión permanente de corazón que acabaría matándola. Después de Valencia es cuando se van a Barcelona y ahí ya nazco yo, bajo las bombas.

Cuando acaba la guerra, mi padre está intentando pasar a Francia. Al parecer, estuvo condenado a muerte. Nunca he sabido cuándo consiguió pasar ni cuándo regresó exactamente, ni tampoco cómo se libró de todo aquello. Pero en mis primeros recuerdos en Madrid está la imagen de mi padre. Hay un momento de todo ese periodo del que sí he podido fijar el rastro, gracias a una postal que tiene mi hermano Antonio y a un librito de madera que tengo yo. Mi padre estuvo en la cárcel de Alcalá de Henares y en ese librito, escrito sobre la madera, hay un poema a mi madre, a mi hermano y a mí¹. En la postal de mi hermano, que es una felicitación por su cumpleaños, están dibujados el caballo de Troya y unos soldaditos pintados de rojo, como si fueran hormiguitas, saliendo del caballo y bajando la escalera.

Pero de todo esto no se hablaba jamás. No se hablaba para nada. Creo que vivíamos un poco como si estuviéramos escondidos en la casa aquella de Anna Frank. De alguna manera éramos gente que vivía escondida en territorio enemigo, gente que esperaba poder salir del país cuanto antes. Por eso había que estar calladitos y andar con mucho cuidado. Mi forma de entender todo aquello siendo tan niña era que nos perseguía alguien. Recuerdo un viaje que hicimos a la playa, a Castelldefels. Yo iba con mis padres por Las Ramblas y me pareció oír algo de un guardia. De pronto, mi padre se había marchado y estábamos en medio de la calle. Y yo pensé que alguien nos perseguía, que había que tener mucho cuidado, que qué pasaba con eso del guardia. Y es que mi padre se había ido a comprar *La Vanguardia*... Recuerdo ser consciente del equívoco, de que yo me había sentido atemorizada mirando alrededor, preguntándome por qué mi madre y yo nos habíamos quedado paradas en ese sitio y que

¹ Lola me enseña el librito; el poema dice así: “A ti, Rosi. Mientras el día, llégame, venturoso, de revivir tus sentimientos, soñar y amar como en la primera vez; dadme vosotros, los tres, el latir momentáneo que haya de me calmar”. Fechado Complutum-3-1940. Candi.” [N. de la A.]

qué era lo que estaba pasando... Creo que gestionaba todo aquello en mi cabeza como si fuese un poco una aventura: nosotros somos los buenos, los malos nos persiguen, nos vamos a marchar porque aquí hay mucho asesino suelto y mucha gentuza que nos quiere hacer daño. Hay que irse porque este es un país lleno de gente que nos amenaza. Mi infancia la recuerdo como un “no somos de aquí, de aquí hay que marcharse”; y al mismo tiempo como un periodo de enorme felicidad. De un pasarlo pipa. Yo siempre tengo el recuerdo de los demás hacia mí diciendo “que niña tan feliz, muerta de risa, con esos hoyuelos”.

Estudias en el Colegio Británico desde 1942 hasta 1952, el año en el que tus padres deciden abandonar España y proyectan trasladarse a Sidney. ¿Había alguna razón especial para elegir el Colegio Británico? El Liceo Francés también estaba al margen de lo que era la “educación nacional” y en aquellos tiempos la “lengua de cultura” era todavía el francés.

Hubo varias razones para acabar en el Británico. Para empezar, mi madre había estudiado inglés. Era una señorita de Madrid que había estudiado inglés y pintura. Además, su padre, Antonio Maldonado, había sido anglófilo y masón. Yo no conocí al abuelo Papanonio, como se le llamaba en casa, pero por lo que se contaba de él debió de ser un gran tipo. Tuvo una fábrica de muebles, hizo dinero, viajó mucho, una persona con una gran curiosidad por el mundo, fue el primero en implantar en Madrid la jornada laboral de ocho horas. Creo que mi madre había heredado del abuelo esa especie de respeto por la cultura anglosajona, por la modernidad. Ella hubiese querido ser marinero. Era alguien que te hacía sentir libre, sin miedo, una de esas personas que parecen decirte “que nadie te tumbes, puedes hacer lo que quieras, no hay límites, inténtalo, a por ello”. Esa capacidad de ser libre me la enseñó mi madre... y siempre me ha acompañado. Pero creo que, sobre todo, lo más importante fue que mis padres siempre tuvieron en la cabeza irse a Estados Unidos. En principio la idea no era intentar irse a Sidney, sino a

EEUU. Eso es algo que siempre estuvo claro: nos vamos de aquí. Estamos en territorio enemigo. Nosotros somos liberales, ateos, odiamos a Franco. Franco es un asesino, eso estaba clarísimo. Van a por nosotros, vamos a estar aquí quietecitos, disimulando, y los niños que aprendan inglés porque nos vamos. El inglés viene de ahí.

La formación que recibes allí implica, además de otra lengua, una cultura distinta, otros puntos de referencia: era un colegio mixto y, si no completamente laico, al menos de orientación aconfesional. ¿Cómo vivías esas diferencias cuando mirabas el mundo que, más allá del Colegio Británico, tu hermano y tus padres, te rodeaba?

Estudiar en el British fue una suerte inmensa. Era un colegio muy pequeño con un jardín muy grande. El primero estaba por Alfonso XII, al lado del Museo del Ejército, en esa placita. Lo monta en 1940 Walter Starkie, un novelista maravilloso. Tiene libros de viajes por España, con los gitanos, tocando el violín. Era un tipo muy especial, un gordete genial que le tenía un gran cariño a mi madre. La gente del Británico era gente que se veía un poco rara, se decía que estaba en el mundo de los servicios secretos ingleses, que era algo así como... aquí estamos, en la II Guerra Mundial, con los aliados. Y ahí fui a parar yo, que era una niña muy fantasiosa y que estaba bastante sola, que no tenía casi amigos. Mi percepción del mundo era la de una niña del Británico, la de alguien que se viste con pantalón corto y que no va a clase de religión, que piensa que si una mujer quiere ser marinero pues qué rabia que no lo sea. Yo vivía como diciendo “este país tan atrasado, pobres...; el mundo es nuestro y la razón está de nuestra parte”, lo demás era la injusticia. Los ricos y los pobres. Arriba y abajo. Entonces pensaba: a los pobres hay que darles el dinero de estos ricos, y yo soy como Robin Hood, y se lo voy a quitar todo a los ricos para dárselo a los pobres. Era todo muy fantasioso, muy del mundo de los elefantes, de la literatura, de Starkie que iba con su violín recorriendo los caminos. La educación del Británico era la del mundo de la aventura, los viajeros, la colonia, la India. Me pasé la infancia leyendo. Recuerdo algunos de mis pri-

meros libros como hitos de mi vida: *Black Beauty*, las historias del pirata Drake, libros de historia, *The March of Times*. Libros de historia muy estupendos, con los barcos ingleses surcando los mares... Había siempre esa visión tan utópica de que aquello no era un imperio asqueroso como el de los españoles que habían ido por ahí matando a todo el mundo. Los ingleses se habían quedado con todos aquellos países pero eran maravillosos, supercultos y adoraban a sus sirvientes, sus sirvientes les adoraban a ellos, llevaban esos turbantes...

Sí, siguen así, adorando a sus sirvientes. Vas a Londres y los barrereros, los conductores de autobús, los que limpian los váteres... suelen ser casi todos indios.

Sí, claro, tienes razón, pero por aquel entonces todo eso me permitía inventarme un mundo de aventura, sentir qué estupenda e interesante iba a ser la vida. Pasaba una cosa curiosa, yo lo tenía clarísimo, parece un chiste, pero creía firmemente que estaba viviendo el final de una época, que me había tocado vivir un tiempo donde ya no iba a haber mas guerras, que qué interesante vida me iba a tocar: voy a vivir una vida donde se van a acabar las guerras, la pobreza, la injusticia... Fíjate lo equivocada que estaba. Por otra parte siento que tengo que empezar a planificarme: cuando cojamos el barco a Australia voy a cruzar océanos, voy a recorrer no sé cuántos países, y tengo que llevar un diario. Ahí nace esa pasión por contar y por imaginar y por escribir sin escribir... escribiendo en la cabeza. Todo el rato en esa elaboración. Y eso era lo suficientemente divertido para no necesitar nada más.

Un ser rumiante, que decía Nietzsche...

Sí, pero no pensando o filosofando: contando. No sé lo que quiere decir, no sé cómo se explica, pero yo pienso como si escribiera, desde pequeña; cosa que no hago cuando verbalizo algo, entonces me embarullo, pero cuando pienso, pienso con márgenes, pienso rellenando el folio con una *courier 12*, con treinta y tantos renglones

y con interlineado a uno y medio. Y sobre todo pienso contándoselo a alguien, a un interlocutor imaginario.

Es algo que tiene que ver con esa imagen de dónde me coloco yo en los sitios. Si había que jugar con un cubo y una pala en El Retiro yo me ponía siempre un poco apartada, donde pudiera ver. Es eso que haces sin darte cuenta en un restaurante, de ponerte en el sitio donde puedes ver y oír más, lo haces de una forma natural, quieres enterarte de todo, estar atenta, mirar cómo es el roce en el zapato de esa persona que tienes al lado, explicar cómo está rozada la parte izquierda de su bota. Y cómo huele esa persona... lo ves, lo cuentas, lo narras. La idea de radiar todo lo que ves. Saber de qué va esto. Esto de estar vivos.

Y además yo desde siempre quise ser escritora, pero no pensando en hacer literatura, sino en convencer a la gente de cosas, escribiendo, usando la palabra y la razón. Escribir historias para cambiar lo que no funcionaba. Quería escribir al Papa y decirle: “Pero oiga, todo esto de Dios, qué me está usted contando, usted que tiene tanta pasta...” Las cosas más sencillas, más de Robin Hood: yo voy al Papa y le convengo. Ese es el origen del CILP, aquel grupo que armé con mis amigas del colegio para llevar dinero a La Elipa y enseñar a leer a los niños de las chabolas. Lo cuento en la que fue mi segunda novela, *Mamita mía, tirabuzones*. Las siglas significaban Corazón, Integridad, Lealtad, Perseverancia, y además eran las iniciales de nuestros nombres: Carmen, Ica, Lola y Pilar. Yo era bastante chicote y tenía siempre las rodillas con heridas, siempre iba con golpes, me gustaba jugar con los chicos del Británico, pero el CILP lo hice con ellas. Su función era subsanar las injusticias sociales. Llegábamos a la chabola, reuníamos a los niños, les enseñábamos a leer y cuando nos marchábamos les dejábamos una caja de zapatos llena de víveres con una nota firmada por el CILP. Claro, imagínate, cuando nos pillaron solas por ahí se nos cayó el pelo. Hoy sigo siendo una niña rabiosa, realmente muy cabreada con la injusticia y la estupidez. No soy nada “Oooh, más o menos... todo esto tiene sentido...” No, no tiene sentido. Esto hay que cambiarlo ya. Y no me va a consolar el

que sea un poquito mejor. Te entra una irritación... En esto sí que me considero de esta patria, muy bruta, muy de de decir “me cago en todo lo que se mueve”, y ya estoy soltando una burrada que nadie espera y que yo tampoco espero.

En resumidas cuentas lo que quiero decir es que desde que era pequeña, la idea de que la escritura es algo que puede hacer que el mundo sea más decente siempre ha ido unida a ese querer saber más de qué iba esto, como si fuesen una sola cosa. Esto de qué carajo va. Quiero saber de qué va. Somos aquí unos bichos que luego se mueren. Esa cosa marciana, esa curiosidad.

Lo que es marciano es una niña como tú en el Madrid de los años cuarenta. Y luego está el ambiente en casa, que también debía de ser bastante peculiar, ¿no? Tu madre, Rosita Maldonado, era propietaria de un taller de modas de alta costura. En un momento de Mamita mía, tirabuzones, a la que antes te referías, mencionas una de las coplas inventadas que le dedicabas siendo niña: «Hay que ver que presumida, qué presumida que es mamiii, se da rímmel en los ojooooos, firma cheques a manojooooos». Tener una madre así en plenos años cuarenta no era, desde luego, lo habitual.

Eso del ambiente en casa... es que no hay una casa. No hay una casa, hay un taller. Hay un sitio donde están cincuenta personas. Vivíamos cerca del Banco de España, en la calle Los Madrazo, en el número 34. Ahora es un edificio de la Comunidad dedicado a cuestiones de inmigración. Era una casa muy grande, con dieciocho habitaciones, tres salones estupendos donde se pasaban las colecciones, donde la mujer de tal o cual embajador venía a probarse cosas. También tenía balcones, balcones donde me asomaba con mi madre y jugábamos a contar calvos. Mi infancia no es una infancia con una casa donde te despiertas por la mañana, mamá hace esto, papá hace aquello y el hermano hace lo de más allá, no.

Había todo eso y un enorme pasillo. A lo largo de todo ese pasillo estaban las habitaciones del taller que daban todas a un patio interior, no había tabiques y en todo aquel espacio gigantesco esta-

ban las mesas: las mesas de fantasía, las de sastre, las de la colección, las de esto y lo otro. Cuarenta o cincuenta personas entre oficiales, ayudantes, costureras y la cortadora que estaba al fondo, con una mesa muy grande. Yo dormía muy cerca del cuarto de las modelos, dormía en el despacho donde se daban los hilos, debajo del taller, en una cama turca. Y cuando volvía del colegio estaba sola todo el rato. Lo que hay es un mundo de estar sola. No me iba a jugar con nadie, no tenía un mundo de niños para comparar, no podía decir “nos vamos a cazar ratones o nos vamos a...”, no me dejaban salir, a mi hermano sí le dejaban bajar al Paseo del Prado. Si quería comprarme un caramelo o ir a no sé dónde, o me acompañaba alguien, o me escapaba porque en ese momento no estaba mi padre. Si no, yo estoy sola, leyendo, metida en una de aquellas cajas gigantescas de patrones, o arriba, en la terraza. “¿Dónde está la niña?”. “En la terraza”. “Pues estará leyendo...”. Y leía todo lo que caía en mis manos, Guillermo Brown, las noveluchas aquellas del FBI, los tebeos, los periódicos, y también a Ortega y Gasset; claro, que de Ortega no entendía nada, imagínate, pero es que no me importaba no entender, lo que me encantaba era la sensación de llenarme de palabras, yo tenía mi propio mundo con las palabras. La primera cosa que escribí fue un cuento que se llamaba *Mar y tablas*. Lo escribí cuando tenía nueve años, durante un verano que pasamos cerca de Adra. Me acuerdo perfectamente de cómo era, aparecían en el mar unas tablas y estas tablas eran los restos de una barquichuela, y esta barquichuela era los restos de un barco donde se habían suicidado dos jóvenes amantes. Esta era la historia. Era una cosa complicada, una narración complicada, con diversos puntos de vista: del periodista que lo vio, el de alguien que contaba lo que vio... Recuerdo que lo envié al *Ya* porque debía haber un concurso de cuentos y que contestaron con una carta dándome las gracias por el envío del original y explicando que no se ajustaba a sus no sé qué...

Lo que cuento en *Mamita* de los cheques era así. Mi madre invirtió la herencia del abuelo Papantonio en aquel negocio. La que

firmaba en nombre de la empresa era ella. Mi padre no podía trabajar por esa situación política suya, no encontraba trabajo, estaba todavía muy vigilado, en un régimen complicado. Tenía que presentarse en la policía cada equis tiempo, todas las semanas o cada dos semanas. Estaba en un lío muy de no hablar, porque mientras tanto era: nos podemos marchar o no. Yo recuerdo a mi madre sonriendo siempre, siendo la suavidad en persona, llevando el negocio con gente dibujando bajo su dirección, no la recuerdo dibujando. Pero el que gestionaba el dinero era mi padre. Siempre tuve la sensación de que había alguien trapicheando por ahí, de que mi padre estaba haciendo malabarismos para poder sacarnos de allí: pasaportes... había dinero de por medio. Se tardó mucho tiempo. No nos íbamos nunca. Mi padre era una persona muy adusta, muy antipática. Alguien con una rabia que le salía por todas partes, alguien muy cabreado y teniendo que controlar el odio, el cabreo, la frustración. Era muy difícil acercarse a él, o gastarle una broma. Imposible. Se llamaba Cándido Salvador... menudo nombre. Mi hermano y yo adorábamos a mi madre, pero yo hacia mi padre sentía un profundo rechazo, miedo. Me acuerdo de mi padre corriendo detrás de mí alrededor de aquella mesa gigantesca de la cortadora... no me podía coger. Yo era muy pequeña y la mesa muy grande. Era imposible que un adulto cogiese a un niño así. No había manera. Recuerdo el pulso entre los dos alrededor de la mesa, hasta que intervino mi madre. Y una gran bronca: esta niña es una rebelde, llamamos a no sé quién, que se la lleven a un sitio interna... como bronca mala, mal rollo. Yo creo que mi padre conmigo tenía mal rollo y yo con él también.

Tampoco teníamos lo que se dice vida familiar más allá de nosotros cuatro. Sólo veíamos a mis tíos, que estaban en el mismo proceso, estaban intentando irse a México. Eran tíos por parte de madre. Y por parte de padre no veíamos a casi nadie. Los abuelos vivían en la calle Galileo. Gente muy humilde. Él había sido ujier en la Biblioteca Nacional y ella una señora normal y corriente. Recuerdo haber ido alguna Navidad, una o dos. Pero es que no se celebraban tampoco fiestas, éramos alguien de paso que se marchaba, y además

yo estaba metida en el mundo de los elefantes, de dar la vuelta al mundo, de arreglarlo todo, de acabar con los ricos y los pobres...

En 1952 todo va a cambiar. Abandonáis Madrid para ir a vivir a Australia. Mientras estáis en el Hotel Universal de La Línea, semanas antes de coger el barco en Gibraltar rumbo a Sidney, tu madre cae enferma. El viaje se retrasa. Poco después muere. Tú tienes catorce años y tu padre decide dejarte en Algeciras, en el convento de Las Adoratrices. Una decisión un tanto insólita, teniendo en cuenta el esmero antirreligioso con que habías sido educada hasta entonces.

Las Adoratrices aquellas eran unas monjas capullas que lo primero que hicieron fue cambiarme el nombre. Nada más llegar me pusieron María Rosa, por mi madre, para que rezase para que ella se pusiera bien. Iba a quedarme allí solo cuatro o cinco días, mientras mi madre estuviese ingresada en el hospital de Algeciras, pero la realidad es que mi madre murió ese mismo día. Nadie sabía qué hacer conmigo en aquellos momentos, mi padre desde luego no. Estuve allí tres años metida. Tres años de un régimen absolutamente dickensiano y taradísimo. Estoy en ese puto convento hasta que me echan las monjas, hasta que ya no puedo estar más porque ese era un sitio donde ingresaba la gente que no tenía ni familia, ni recursos, o gente recogida por la Guardia Civil, o huérfanas de sabe Dios dónde. Recuerdo que cuando llego allí estoy como paralizada. Era casi de noche. Recuerdo también que inmediatamente me hicieron vestirme como iban las colegialas, con aquellos trajes de mil ochocientos y pico, con las esclavinas esas y sin nada de ropa interior, solo con unas camisolas ásperas, unos refajos tiesos y unos cintajos encima. Vestíamos igual que se habían vestido cuando la Vizcondesa de Jorbalán funda Las Adoratrices para redimir prostitutas. Qué cosa... en 1952 íbamos por la vida como las *arrecogías* de Las Micaelas en *Fortunata y Jacinta*. Al día siguiente aparecieron mi padre y mi hermano con los brazaletes negros en las chaquetas y me dijeron que tenía que quedarme allí. Supongo que cuando murió mi

madre a mi padre se le cayó el mundo entero. Supongo que dejarme allí es aquello de decir “voy a arreglarlo, quédate aquí mientras”. Que aquello no iba a durar ni un mes ni quince días. Que era algo completamente temporal. Luego debió ver que todo se había desmoronado, que ya no se quería ir... o, tal vez, en el fondo, simplemente se desentendió. No lo sé.

¿Y entonces...?

Entonces me vuelvo loca y me hago una Santa Teresa. Mi madre no se ha muerto. Me están mintiendo. Pero no lo niego un ratito, no, la negación es total, absoluta. Aquí no se ha muerto nadie. Y voy y me hago una mística en cuatro clases, me hacen un lavado de cerebro completo en aquel sistema carcelario. Esa gentuza no solo tenía todas las armas para hacerlo sino que además conmigo se esmeraron, porque claro “qué joya de niña, una que sabe leer, que sabe escribir, que sabe inglés, y aquí que no tenemos nada más que unas necias de no sé donde, esta niña, vamos a hacer que...”

Que levite.

Bueno, eso por supuesto. Yo levitaba sin parar. Yo he levitado, pero vamos, sin ningún problema. Santa Teresa me volvía loca. Me acuerdo de *Las Moradas*, aquel mundo, es que eso era... todo pasión, todo ¡puaf!, yo creo que estuve ahí muy tocada de la cabeza. De los catorce a los diecisiete, imagínate, el propio cuerpo, toda la sexualidad... lo cambié por Jesucristo. Misticismo total. Una cosa de pirarse, alcanzaba un estado de estar pirada, todo el día leyendo vidas de santos y de mártires. Era la única que sabía leer de las catorce chicas. Mira, yo entré allí siendo una chica delgadita, mona, vestida divinamente con ropa hecha a medida en el taller y con el anillo de mi madre que antes había sido de mi abuela... y en ese puto colegio no había espejos, pero si cosas que relucían, cualquier cosa servía para intentar verme la cara, y entonces decía ¡Dios! quién es esa, llena de granos, gorda, deforme; claro que con esas porquerías que comíamos... y encima me pasaba todo el día sentada bordando... Joder,

cuando lo pienso me cago en dios veinte veces. Eran unas explotadoras absolutas. Me ponían dos ayudantas, dos taradas de aquellas como yo enhebrando agujas con hilo dorado para que pudiese ir más deprisa. Yo no era de bordar cosas maravillosas pero como se veía que era curranta pues me pusieron a bordar las llaves de Gibraltar. Eran unas llaves de cartón que estaban cortadas con un troquel. La llave esa que llevan todos los soldados en el uniforme.

Las otras chicas que estaban allí metidas ¿eran de tus misma edad?, ¿cómo era tu relación con ellas?

No había relación. Tres años que pasé allí y, fíjate, no tengo el recuerdo de ninguna de aquellas chicas. Yo tenía catorce años, era la más pequeña, las otras trece chicas que había eran mayores, tendrían entre diecinueve y veintitrés. No nos dejaban hablar las unas con las otras, siempre había una monja en medio. Era una prisión. Como si fuera un reformatorio. Un horror. Un espanto de sitio. Además yo dormía sola, en la torre, arriba. Me dejaban vivir en la torre: se fiaban de mí porque pensaban que yo me quería quedar allí para toda la vida, y era verdad, yo también quería. Así era como Las Adoratrices se agenciaban las esclavas: antiguas “colegialas” que se hacían “Hijas de Casa”, y que no eran otra cosa que las criadas de la institución; unas que solamente hacen votos ante las monjas: no están reconocidas ni como religiosas ni nada, son unas pobres desgraciadas, esclavas, son las que cosen, las que van a pedir dinero y en buena medida mantienen a las monjas. Luego están Las Adoratrices legas, que no han pagado dote y que son las que se encargan de las cocinas y las lavanderías. Y, finalmente, están las que mandan, esas que van con tules estupendos y ponen la pasta en los colegios, todas de familias riquísimas. Ahora mismo no sé cómo será, pero durante mucho tiempo ha sido una orden superrrica. En Madrid estaban en la Plaza de los Cubos, toda aquella zona era suya, nada de eso existe ahora, lo vendieron todo por un montón de millones y se fueron a la zona del Paseo de la Habana. Qué capullas, qué hijas de puta... ¿Y si les pidiese daños y perjuicios?

Todo esto es casi una pintura negra de aquella primera soledad, leyendo escondida en las cajas de patronaje, inventando historias, escribiendo en la cabeza... En este delirio espiritual con torre incluida, aquella necesidad de contar, ¿dónde está?

Es curioso esto que dices, la necesidad de contar que había antes... no recuerdo si escribía con las monjas. Yo creo que estaba todo el rato en un estado como de ida. Entre ida y tarada. Levitaba, leía, bordaba y rezaba, claro. Había mucho tiempo de rezos. En ese periodo lo que salió fuera fue una veta cómica, porque las monjas hacían teatro, y es que cuando la Vizcondesa de Jorbalán funda Las Adoratrices, recogiendo a todas aquellas mujeres descarriadas de Madrid, toda la filosofía de su reglamento es que tienen que olvidar el mundo del pecado de donde vienen, pero claro, también tienen que liberarse de alguna forma, tienen que tener alguna distracción, y la distracción va a ser el teatro. Con lo cual, ahí estaban ellas, encerradas, haciendo vidas de santos terroríficas desde el siglo XIX. Hay una película de Peter Mullan, *Las hermanas de la Magdalena*, que no he visto nunca pero que todo el mundo me dice que es igual a mi peli de terror particular con Las Adoratrices.

Durante este tiempo, tu padre y tu hermano, ¿no dijeron pío?

Yo sé que yo mandaba cartas de vez en cuando. Pero no recuerdo muchas cartas de ellos. Lo que sí sé es que mi padre estaba en contacto con las monjas para ver cómo estaba yo, y que mandaba dinero todos los meses para que comiera, no como las colegialas, sino como las monjas; había menú de primera y de segunda, y a mí eso me daba una vergüenza... el que me dieran de comer distinto de las otras chicas. En cualquier caso era un rancho asqueroso. Creo que cuando él empezó a ver que le llegaban cartas llenas de cruces, diciendo que había decidido meterme monja y que Dios era estupendo, pues pensó que igual había que tomar cartas en el asunto. Por otra parte yo tenía que salir del colegio sí o sí, ninguna chica podía quedarse allí más de ese tiempo. Si quería seguir en ese mundo tenía que ingresar en un noviciado. Y yo me cojo un tren a Madrid con esa idea.

La bronca fue monumental, primero con mi padre, que me dijo que yo no iba a servirle a él para nada, que yo era una persona muy díscola y muy rebelde y que iba a pensar en rehacer su vida y en que alguien pudiera ocuparse de él; y luego bronca con las monjas, que me dicen aquello de que si yo no era buena con mi padre o con mi familia cómo podía pensar que podía ser buena para una comunidad... Ahí estuvieron muy estupendos los dos, las monjas y mi padre, porque me di cuenta de que ni de un lado ni de otro había nadie de los míos. Se me quitó la tontería en dos segundos. Ahí me di cuenta de que ya no me iba a meter monja para nada. Ahí pacto con mi padre y le digo que yo lo que quiero es estudiar: “Trabajo, estudio y vivo contigo, que soy menor de edad, o le das mi tutela a mi hermano, me busco la vida y vivo en otro sitio. Pero quiero estudiar, quiero aprender, solo he ido al colegio hasta los once años, no sé nada”. Y me fui a vivir con él. Fue un periodo corto en el que el ambiente en casa era bastante violento, ni cariño, ni afecto, ni nada, eso no entraba en el pacto, un poco como en aquella novela de Carmen Laforet, *Nada*, con aquella familia podrida, en total descomposición... Él era un rojo machista moralista *tarao*, pero esos meses demostró sensatez: me buscó un trabajo y empezó a darme libros, había libros por todas partes. Vivíamos en el Paseo de la Castellana, entonces Avenida del Generalísimo, al final del todo, en lo que se llamó Korea, antes de llegar a la Plaza de Castilla, a la derecha. Por aquel entonces mi padre trabajaba llevando la contabilidad de varios sitios... chapucillas aquí y allá. Mi hermano Antonio ya se había independizado, mi padre le había firmado los papeles para la emancipación, él era libre, vivía en una habitación alquilada y tenía una novia francesa, Ginette. Trabajaba con las fuerzas aéreas americanas, en la misión de asistencia técnica y ayuda económica a España.

¿En qué trabajabas tú?

En Trema-Osnur, una tienda donde vendían coches preciosísimos descapotables ingleses, un sitio muy elegante en la calle Villanueva.

Llevaba un uniforme negro con un cuellecito blanco y cobraba las facturas de la gente de la estación de servicio; la tienda de ventas estaba al lado, de vez en cuando me pasaban un folleto de mecánica en inglés y yo lo traducía con un diccionario. Me pagaban una miseria, setecientas pesetas al mes por una jornada de ocho horas, de lunes a sábado. Allí hice muchos amigos, les hacía gracia, como hablaba inglés... Con uno de ellos, Max, estuve luego a punto de casarme. Era un australiano que estaba dando la vuelta al mundo con su hermano, en uno de aquellos coches.

Y que te rondaba.

A mí me ha rondado siempre mucha gente.

Ya me imagino, ya, pero vamos a tener que seleccionar. Y dime, cuando no trabajabas en la tienda de coches, ¿qué hacías con tu nueva vida seglar en aquel Madrid de finales de los años cincuenta?

Leía todo lo que podía, escribía a mano cosas sin importancia, y pronto conseguí hacer una copia de las llaves de casa para poder entrar y salir cuando mi padre no estaba; la verdad es que seguía viviendo en un régimen bastante carcelario, amenazante. Cuando salía paseaba sola mirándolo todo, deambulaba... Uno de esos paseos iba a tener, a la larga, consecuencias. Es cuando voy a parar a una iglesia en la calle Pinos Alta donde había un cartel de reunión de las JOCS, las Juventudes Obreras Cristianas, y entro a ver que es eso de las JOCS de Tetuán. Había una sección de chicas y otra de chicos pero yo me hice amiga de los chicos. Sobre todo del vicepresidente, que estaba como siete trenes, pero que no me hacía ni caso porque no era obrera, yo era una que trabaja como cajera y hablaba inglés. Tenías que ser del metro o de una fábrica... pero bueno, encuentro un reducto, me hago amiga de esta gente y del cura que los albergaba. Un cura de aquellos que estaba en las batallas del Partido Comunista y que me decía: “Te quedan cinco minutos para declararte atea. No le des más vueltas”.

Uno listo.

Pues sí, pero la verdad es que aquellos de las JOCS eran un horror, un poco como los hermanos Kaczyinski esos... El caso es que a través de ellos conseguí algo importantísimo: mi primer pasaporte. Estaban organizando el primer encuentro internacional de las JOCS del mundo en Roma, con Pío XII, y alguien que supiera inglés les venía bien. No sé cómo logré que mi padre me autorizase, le conté que me contrataban como intérprete para ir cuatro días a uno de esos encuentros cristianos absurdos en Roma... y maravilla de las maravillas, accedió. Yo creo que ya estaba planeando casarse de nuevo. El viaje aquel fue estupendo: velas, catacumbas, las plazas de Roma, las noches de tren con ese tío buenísimo que no me hacía ni caso... emociones erótico festivas pero sobre todo muy revolucionario cristianas. Acabamos en Castel Gandolfo con Pío XII, nos recibió en su residencia. Dijo dos tonterías y ya está.

Conseguiste llegar a Roma y entrevistarte con su Santidad... qué nivel para una ex alumna de Las Adoratrices, no hubiesen tenido queja. ¿Alguna experiencia mística de última hora?

No, y tampoco apariciones ni revelaciones, pero sí alguna que otra decisión, porque a la vuelta de Roma todo se dispara. La relación con mi padre se hace definitivamente insostenible, hay como una saña... Que qué hago, que qué no hago, literalmente una persecución. Yo no sé que tenía ese tipo conmigo, ese odio... ¿por qué? Por aquel entonces ya había aparecido en escena Maruja, la mujer con la que se casó después y con la que tuvo una hija. Tengo una hermana a la que casi no conozco y que se llama Fuensanta; hace poco he sabido dónde trabaja y voy a ir a verla un día de estos, a llevarle este librito que estamos haciendo. Recuerdo que cuando conocí a Maruja ella llevaba la sortija de mi madre puesta... ese anillo que era de mi madre y mío y que antes había sido de mi abuela. Yo ya vivía en una residencia de monjas, un supersitio en Velázquez, una casa enorme, personajes graciosos, estudiantes mayores. Vivía en el cuarto más pequeño y detrás de un armario. Lo

más barato. La comida también la daban las monjas, aquello era un robo. Tenía diecinueve años y me quedaban por lo menos cuatro para no tener la sombra de mi padre encima. Demasiado tiempo, no podía más. Entonces decido que me largo de España. Mi hermano se había casado con Ginette, que tenía a toda su familia en París. Podría organizarlo todo e intentar llegar a París... Es entonces cuando me topo con la Sección Femenina. Yo tenía pasaporte, pero para salir por segunda vez de España tenías que haber hecho el servicio social. Era una putada. Había que trabajar seis meses haciendo cursillos raros. Una cosa muy loca. Lo que sí podía ocurrir era que te declarasen exenta de hacerlo por tener que trabajar todo el tiempo para tu propia subsistencia, cosa que yo pude demostrar, porque después de mis ocho horas en Trema daba clases de inglés. Fui exonerada de los cursillos, pero tenía que examinarme del Movimiento Nacional, una cosa religiosa en la que no tuve ningún problema en recitar el Credo, y también había que hacer o una canastilla o dos rebecas negras a mano. Estamos hablando de 1958. Pensar que había que elegir entre una canastilla llena de camisitas para el nacimiento de un bebé o dos chaquetas negras tejidas a mano, me parece un dato escalofriante: todas las mujeres de luto que había en este país... Yo no tenía ninguna posibilidad de hacer la canastilla, pero sí sabía quién me podía tejer dos rebecas negras: la gente de Andalucía con quien hicimos amistad mientras estuvimos aquellas semanas en el hotel, esperando el barco para Sidney, aquellas señoras andaluzas, Dorita y su hermana. Las tejieron en un *pis pas*, eran unas fieras. Con eso, si falsificaba las fechas en la documentación, ya podía largarme de aquí. Con una cuchillita y la máquina de escribir cambié las fechas y me fui a la Puerta del Sol a por el visado de salida.

Ya sabía yo que tal y como iban las cosas íbamos a llegar a falsedad en documento público más tarde o más temprano.

No me quedaba otra. Me podía haber caído un puro monumental pero no me pidieron ningún papel: durante un año no se necesitaba

renovar el pasaporte, todo estaba en regla, solo me pidieron una foto. Me acuerdo de correr por la calle Montera para una de esas fotos que te hacían en diez minutos y que me diera tiempo a bajar para el visado de salida porque cerraban a las dos. Cada vez que salías de España necesitabas un visado de salida. Me cogí un tren por la noche y llegué a París con doscientas pesetas. Lo primero que hice fue comprarme una postal con el Arco de Triunfo y un *croissant*. Llevaba las velas con las que mi hermano había celebrado su emancipación. Me coloqué las velas aquellas en el *croissant* y escribí a mi padre: no te preocupes, voy a aprender francés, estoy bien, voy a trabajar, todo está ideal... Mientras, pensaba: ven por mí, ven a ver si me pillas. París fue aire, oxígeno, por fin.

Volverás a España tres años más tarde, después de todo un periplo centroeuropeo, ¿con qué te encuentras en aquellos mundos civilizados?

En París me encuentro con un hambre y un frío espantosos. Me acuerdo de ir caminando con la barra de pan en un bolsillo del abrigo y en el otro bolsillo una botella de leche. No tenía dinero y la familia con la que estaba de *au pair* eran unos roñosos horribles. No me daban de comer nada. Qué horror. Todavía voy a París y tengo la sensación de hambre. A ver: un bocadillo. Es una época de hambre pero agradable, me imagino que ahí ya me puse más mona, más delgada. En esa época ya fui perdiendo la basura aquella de los garbanzos del convento. El poco dinero que tenía me lo gastaba en clases en la Alianza Francesa. Eso sí, esto es importante: en París compro mi primera máquina de escribir, porque yo siento que soy una escritora y que tengo que tener una máquina de escribir para escribir. Una Mercedes, una que no tenía caja. Grande, muy bonita, redondeada.

¿Qué escribías?

Cosas muy trágicas. Y despacito, con dos dedos.

¿Cuánto tiempo te quedas en París?

Unos cuantos meses, cinco o seis; de ahí pasé a Suiza, después a Alemania, en Alemania estoy más tiempo, un año y pico. Luego me voy a Inglaterra, donde no me dejan entrar porque me faltaba no sé qué papel, y finalmente a Bruselas. De Bruselas ya me vengo. Son estos sitios.

Mira qué renegada infiel... mucho circuito protestante, por lo que veo.

Pues sí. A Suiza llego por un anuncio de periódico: se necesita profesora, alguien para conversar en español en un pueblecito suizo cerca de Basilea, en la Suiza alemana. Era una familia con una gran tienda donde vendían quesos y todo tipo de lácteos... con estos se comía fenomenal. Era un sitio muy para comer después de las hambrunas francesas. Había bicis, íbamos por las montañas aquellas. Era una cosa muy saludable. Es en Suiza donde localizo a Max, aquel chico australiano que había conocido en Trema y que se dedicaba a dar la vuelta al mundo. Max andaba por ahí con una novia alemana que le duró cinco minutos, justo hasta que yo aparecí en Darmstadt, en el estado de Hesse. Allí estaba el periódico de las Fuerzas Armadas Americanas, el *Stars and Stripes*, con una sede gigantesca, era casi una ciudad. Estos hacen el periódico para el mundo entero y lo reparten allí donde haya un soldado americano. Conseguí trabajo en el periódico haciendo los informes semanales de los formularios que recogía en los buzones de sugerencias: a ver si a los empleados se les ocurría una idea maravillosa para que todo funcionara mejor. Siempre el inglés salvándome la vida. Yo no sé nada pero sé inglés. Me divertí muchísimo aquel año y pico que trabajé allí, lo pasé muy bien. Me hice muy amiga de periodistas, fotógrafos, de la gente que hacía el periódico. Pero la verdad es que aquello de la oficina a mí no me acababa de funcionar; era un poco eso de: aquí se trabaja de ocho de la mañana a cinco de la tarde y no hay tiempo para nada, nada más que para recoger formularios y para hacer reuniones con los *yankees*. A mí la vida que me parecía inte-

resante estaba en esos periodistas que se cogen un avión y se van a no sé qué guerra y vuelven, y esos fotógrafos... La vida como azar, como aventura no escrita. Por otra parte Max y yo íbamos a casarnos y a irnos a vivir a Australia. De repente sentí como si todo mi futuro estuviese ya determinado: la boda con Max, Australia. Decidí que me lo jugaba a cara o cruz: salió que no. Y eso que ya teníamos todo preparado para irnos y la gente del periódico nos había hecho una gran fiesta... Una fiesta con canguros, toros, sevillanas, rebaños australianos. Nos pintaron un sitio gigante todo de cosas australianas y cosas españolas. Al pobre Max le dejé una nota con una tableta de chocolate diciéndole: “Mientras que lees esto y lo piensas, tómate esta tableta de chocolate que sé que te gusta mucho, pero yo me largo, adiós, mucha suerte en la vida, aquí se ha acabado esto”. Y me fui a Londres.

Mujer malvada... Por cierto, hablando de malvados, en 1959, ¿cómo llevaban en Darmstadt la cuestión de su historia reciente?

Como en casi todas partes cuando ha habido problemas, allí pasaba lo mismo que luego vi en Chile, aquello de “de esto no se habla”. Nosotros aquí no nos hemos enterado de que hayamos matado judíos. Recuerdo un ambiente bastante hostil, espeso. Yo era muy amiga de un chico negro fotógrafo y en muchos sitios no nos dejaban ir a comer. Entonces teníamos que ir a sitios carísimos para que no nos dijeran que no tenían mesa. Darmstadt era una ciudad grande, de las ciudades que más bombardearon, estaba completamente machacada y allí estaban todavía los *yankees* poniendo la cosa en orden.

Ya, tienen ese vicio, quieren poner orden allí donde van. Después de Darmstadt tu amada Commonwealth no te permite la entrada en la capital del Imperio y te vas a Bruselas.

Sí. Los ingleses me devuelven a la costa porque no tenía los papeles en regla. Yo tenía una amiga que había conocido no sé donde y que trabajaba en los organismos internacionales de Bruselas, así

que me dije: allá que voy. Me cogí un tren y me fui. Alquilé una buhardilla estupenda. Se veía toda Bruselas, con aquellas ventanas gigantes arriba. Tenía algún dinero de Alemania y además encontré enseguida trabajo como *au pair*. En Bruselas es donde empiezo a pensar que tengo casi veintiún años, que mi padre no me va a hacer nada, que ya tiene otra vida, y que me vuelvo a España para casarme con Pat.

¿Pat?

Sí, Patricio Ramos Jácome, Pat. Lo conocí en Trema-Osnur, como a Max, en el taller de coches, él también llevaba el suyo allí. Era ingeniero de telecomunicaciones y estaba esperándome, estaba superenamorado, seguía ahí como encantado. Vino a verme un par de veces a Alemania.

Hay que ver, lo que te cundió a ti el taller aquel...

Ya te dije que a mí me ha rondado siempre muchísima gente. El caso es que pienso: voy y me caso con este hombre encantador, y que me quiere tanto y estudio. Porque está claro que no estudio, que no hago nada, que no hago nada más que hacer el idiota de un lado para otro. Y que quiero estudiar y que quiero sentar la cabeza, y que Pat lo único que hacía todo el rato era ofrecerme el mundo a mis pies: que quieres estudiar, estudia; trabajar, trabajas; que quieres vivir en la ciudad, en la ciudad; que quieres vivir en el campo, en el campo. No voy a tener hijos, eso por supuesto. En ningún momento de la vida, desde pequeña, pensé en tener hijos, lo hablaba con mi madre. Y mi madre me decía: “Yo quise ser marinero”, y yo: “¿Por qué no fuiste marinero?”, “Pues porque nacisteis vosotros...”. A mí aquello me pareció siempre una trampa espantosa y pensaba: cuando yo sea mayor no diré: “yo no he hecho esto pero ahora vosotros podéis hacer lo que yo no he hecho”, eso no me va a pasar a mí ni loca. Entonces ningún hijo. Estudiar. Y me volví a Madrid haciendo auto-stop.

Modos de mostrar

Y cuando llegas sientas la cabeza junto a Pat y te pones a ejercer de excéntrica burguesita con inquietudes.

No. Cuando vuelvo, me presentan a José Luis García de las Bayonas. Llamo a Pat y le digo que he conocido al hombre de mi vida. Acabo casándome con él y me quedo embarazada de Laura, mi primera hija. Esto es en 1961. En el 62 nace mi segunda hija, Cecilia.

Pues nada, mujer, todo según lo previsto.

Si me hubiera casado con Pat, habría sido una persona mucho más feliz, habría podido escribir libros mucho más estupendos, habría sido una persona, qué sé yo... ¿Cómo puede alguien no tenerlo claro y liarse con la persona equivocada de la forma más contundente? José Luis era un bohemio, un músico y un pintor; alguien que lo único que hacía era beber con los amigos, pura juerga y ya está. Yo ni me daba cuenta, pensaba que era un artista frustrado pero lo que de verdad era es un alcohólico. Lo que tenía que haber hecho era no casarme con ese tipo, que ha sido un desastre todo el rato, para sus hijas y para todo el mundo. Un desastre de persona con la que casarse. Eso sí, cuando me di cuenta, cuando nació Cecilia, yo ya me había separado. Te regalo tu libertad, adiós. Aquello fue un error completo. Llega un momento que los niños mandan. En esta casa hay unas niñas pequeñas y lo que tiene que haber es silencio por la noche para que estas niñas duerman. Aquí no hay veinticinco personas tocando la guitarra, el saxo y demás. Ni yo voy a seguir con el moisés de Laura en “Whiskey & Jazz” escuchando jazz hasta las cuatro de la mañana para levantarme a las seis, como todos los días. Que no, que no. Se ha acabado. A estas niñas hay que protegerlas y ya está. Búscate la vida y adiós. Duró poquísimo.

¿Dónde ibas todos los días a las seis de la mañana?

A trabajar. Alguien tenía que trabajar allí ¿no? Como ya había trabajado para el gobierno de EEUU en Alemania, conseguí un puesto en el hospital de la Base de Torrejón, el *16th Air Force – Hospital Historian*, un hospital gigante donde yo era jefe de personal

civil. Tenía veintitrés años. De todos los médicos españoles, de todos los médicos americanos, de todos los que no eran militares yo era jefe de personal: les pagaba, controlaba sus nóminas. También era historiadora del hospital. Y dices, yo, con veintitrés años, historiadora del hospital... Todos los años se hacía un anuario, con las cosas importantes que habían pasado en el hospital. Y también era traductora legal, si había líos con los soldados americanos, con un accidente de coche... Ganaba bastante dinero y tenía derecho a taxi, cosa muy importante. Llamaba y venía una ambulancia en plan taxi. Solo una llamada y venía un coche a buscarme y me llevaba donde yo tuviera que ir dentro de la Base. Luego, con el embarazo de Cecilia, me cambiaron de puesto, y pasé a las oficinas de PX, que estaban en la Avenida del Generalísimo y que eran los almacenes donde iban a comprar todos los *yankees*. Acabé viviendo con las dos niñas y dos tatas en un piso del mismo edificio. Los sábados por la noche y los domingos por la mañana, para sacar más dinero, cuidaba a los niños de los *yankees* en La Moraleja, que te pagaban la hora que te morías. Pagaban mucho dinero, y yo tenía que mantener toda aquella infraestructura para que mis dos *babys* tuvieran lo que necesitaban. En ese mundo de la Avenida del Generalísimo conozco a gente que trabaja en televisión. La televisión estaba arrancando, estamos hablando de 1962, muy arrancando.

¿Cómo entras en contacto con esa gente?

Eran gente del barrio. Vecinos, un poco mayores que yo, pero que eran realizadores de televisión y estaban empezando la carrera. Era gente que igual ya estaba casada, por ejemplo, los Quero: ella era una voz de la radio famosísima y eran vecinos míos de arriba. Entonces no recuerdo si fue a través de los Quero o a través de quién, que conozco a unos cuantos realizadores. Los estudios de televisión estaban en el Paseo de la Habana, allí se hacían cosas de cuatro horas en directo, se hacía el telediario. Conozco a esta gente y empiezo a facilitarles cosas que necesitan. Creo recordar que, por ejemplo, Pedro Amalio, uno esos realizadores, necesitaba un coche

rojo para no sé qué cosa. Entonces yo decía: “Conozco a alguien que tiene un coche rojo así, un amigo de estos americanos que vive por aquí y que tiene un descapotable”. Así empecé en todo este lío, con cosas mínimas, como aquella vez que necesitaban alguien que tuviera un retrato y que hiciera un papel de decir dos frases. Yo tenía un retrato que me había hecho José Luis. Y dos frases, ya ves... básicamente tenía un cuadro. El papel era el de una fina a quien están haciendo ese retrato y ahí estaba el pobre Fernando Delgado de retratista. Eso era en pleno directo, puro y duro. Yo estaba “grgrgr...” temblando como una hoja, haciéndolo fatal, no aguanto la cámara delante. Luego, en vez de salir por una puerta, salí por una ventana y me dejé unas cosas que no se podían quedar allí, mis guantes o no sé qué. Para la trama aquello era fatal. Todo el mundo se rio mucho, les hacía mucha gracia a todos. Tenía un retrato y era simplemente alguien que pasaba por allí.

Esas cosas las combinas con el trabajo fijo en las oficinas de PX ¿no?

Sí, por supuesto. Eran cosas mínimas. Lo que sí empiezo a hacer pronto son traducciones. Hacía muchos guiones para doblaje. Yo veo que ahí hay un campo que puede permitirme dejar el trabajo en PX y entrar en un mundo mucho más divertido, que me gusta mucho más.

Son tus primeros contactos con el guión.

Sí. Yo creo que he aprendido guión leyendo y traduciendo. Lo que tiene que hacer un guionista si quiere aprender a hacer guiones es leerlos. Cosa que, por otro lado, veo que no se hace, pero en fin... El caso es que se doblaba todo para televisión, y yo era una traductora rapidísima, así que decidí jugármela. Pasado un tiempo hubo la posibilidad de que entrásemos en TVE como secretarios de dirección cinco personas, eso sí, sin cobrar. Ahí entra Quero, entra un uruguayo que se llamaba Marcos..., y yo digo: “Me la juego y dejo

este trabajo *yankee*, me da exactamente igual, tengo las traducciones, puedo mantener a mis niñas. Quiero estar cerca de algo que tiene que ver conmigo, que me gusta más y que me parece más interesante”. Como era chica, y eso siempre es un lío, me ponen a trabajar con Valentín Álvarez, que luego estuvo mucho tiempo en el Consejo General de Administración de RTVE.

¿Por qué es siempre un lío ser chica?

Porque había pocas chicas en este tipo de trabajos. Ya te digo, los que admitieron éramos cinco, pues había cuatro tíos y yo. Me pusieron en el servicio de continuidad, en control central, yo era la que daba paso de un programa a otro. Con Valentín Álvarez el fin de semana hacía el programa *Los libros*, de donde salió aquel hombre de los lobos, Feliz Rodríguez de la Fuente, que era dentista. ¿Ves?, él tampoco tenía que ver con ese mundo pero le gustaba aquello, y nada, venía, soltaba un *speech* de animales y le grabábamos una *charleta*. Valentín era un tío maravilloso, yo estaba feliz con él aprendiendo muchísimo, pero qué ocurre, que Valentín era un poquito de izquierdas y lo quitaron de en medio. Lo enchironan y se va a la porra Valentín, y me quedo yo como responsable de poner la emisión en marcha, de decir: “Dentro, la bola del mundo...” Eran los tiempos de Rosón, de aquella gente que luego hizo grandes carreras políticas y a los que yo acudía diciendo: “Oiga, yo llevo aquí no sé cuánto tiempo, haciendo un trabajo ¿puedo cobrar algo?, ¿sería posible resolverlo de alguna manera?”. Y bueno, parece que no se podía resolver de ninguna manera. Toda esta época es la de conocer un mundo muy técnico, de estar en los sitios donde aprendes de verdad.

¿Hubo mucho marcaje por parte del Régimen en los inicios de TVE?

El marcaje era completo. Allí no se movía nadie. Estaban los llamados “ellos”, que eran gente claramente unida al Régimen y a la política y luego unos currantes a los que nos podía gustar el cine,

los libros, la información, pero que estábamos absolutamente controlados y debajo del zapato.

Por aquel tiempo empiezas también los primeros tanteos con el mundo del cine ¿no?

Sí, con Samuel Bronston. Yo compartía ginecólogo con su secretaria, José Antonio Hernández, que fue el que introdujo en España toda la historia del parto sin dolor. Fue así como pude conseguir una cita. Enseguida me buscaron un puesto con Quique Herreros, la persona que llevaba la comunicación de Bronston. Duré nada, porque puse septiembre sin “p” en una carta. Y Quique me dijo: “Señorita, septiembre”. Y siguió diciendo no sé qué majaderías y me rompió la carta. Con lo cual yo inmediatamente le mandé otra diciéndole que era una mala bestia y que septiembre se podía escribir perfectamente sin “p”, con lo cual me echó.

¿Allí pagaban?

Sí, y enseguida me dieron otra oportunidad. Me pusieron a trabajar con la diseñadora de vestuario Renie Conley en *El fabuloso mundo del circo*. Pero además de estas cosas que salían yo necesitaba coger todo el trabajo comestible que pudiera conseguir, al margen de seguir traduciendo sin parar. Uno de los trabajos más absurdos que he hecho en mi vida lo hice en aquel periodo: patearme todas las granjas avícolas del país con uno que vendía gallos reproductores. Un americano que tenía un avión privado. Y había que ir a las granjas de pollos de toda España. Acompañar a un señor durante una semana traduciéndole, siendo su intérprete y regalando bolígrafos de sus pollos reproductores. Cosas absurdas, hacía todos los trabajos que me ayudasen a mantener, por un lado, un espacio propio y, por otro, unos mínimos. Los mínimos son: el colegio para los hijos, dinero para comprar libros, y la posibilidad de viajar, aunque sea como sea. Yo no tenía ningún interés en tener una casa propia, en comprarme un vestido de no sé qué, en ir a la peluquería que me horrorizaba, que me horroriza. Nada de eso. Yo lo que quería

era encontrar un espacio donde ganarme la vida pero diferente. No quería trabajar en una oficina, tener un horario inamovible, todo eso... no quiero. Era aquello de un poco de más aventura, ¿no?

Ya. Y te volviste a TVE para trabajar con Chicho Ibáñez Serrador.

Sí, claro que volví, aunque al principio no cobrase un duro. Menuda oportunidad... Eran tiempos en que en TVE no había gente fija, excepto los cámaras que hacían los informativos y unos cuantos técnicos. A todos los demás nos contrataban puntualmente para hacer tal o cual programa, como externos. Alguien que te llamaba para decirte: “Te vienes de ambientadora, te vienes de ayudante, te vienes de esto o de lo otro”. Te contrataban los realizadores y luego, en teoría, TVE te pagaba, y les pagaba a ellos también. Pero vamos, la gente era libre para escoger sus equipos, como de alguna forma sucede en el cine.

Es la primera época de Chicho, cuando él está haciendo en teatro *El agujerito*, cuando está haciendo *La historia de San Michele*, y qué ocurre, que a Chicho le viene muy bien el conocimiento de las casas de alquiler de trajes que yo tenía de haber trabajado con Bronston en la película, donde claro, para hacer *El fabuloso mundo del circo*, se alquiló todo Cornejo, todo Peris... y Chicho me coge como ambientadora. Entonces los ambientadores éramos responsables de vestuario, maquillaje, peluquería y de todo lo que era el *atrezzo* de los decorados. Tenías una enorme responsabilidad y acababas cobrando cuatro duros. Muy poco, nada. Yo era una de las personas en las que Chicho confiaba, con la ventaja añadida de que yo dormía allí, yo me quedaba a dormir en las estanterías de la sastrería porque no me daba tiempo a ir a casa y cambiar por la mañana cuando hacíamos los Premios Nobel aquellos en los que había cuatrocientas personas. A aquellos cuatrocientos hindúes había que colocarles los turbantes.

¿Qué es eso de los Premios Nobel y los cuatrocientos hindúes?

Una serie que hizo Chicho y más gente sobre escritores que habían ganado el Premio Nobel. Me imagino que aquel de los indios

sería por Kipling. Había vacas en el plató y sobre todo cientos de aquellas gentes a las que yo, desde las cuatro de la mañana, estaba poniendo turbantes en la cabeza. Persiguiendo a la gente que se quitaba el turbante. Trabajaba como una mula, pero después de trabajar como una mula con aquellos, tenía que estar en el control cuando se grababa la cosa, detrás de Chicho. O callada o haciéndole masaje en la espalda si se ponía histérico. Chicho te utilizaba de mala manera, pero claro, con él aprendí todo lo que había que aprender allí.

O sea, que ya eras una adicta.

Completa. Yo hubiera pagado por estar allí. Entonces no había casi corte de vídeo, se tenían que hacer de veinte en veinte minutos, era el tiempo de la cinta. Estabas a diez cosas a la vez. Recuerdo la angustia espantosa de *El último reloj*, de un bloque que hubo que hacer con Manolito Galiana que en aquellos momentos también estaba haciendo teatro. Y entre un taxi que le trae de la función de la tarde y otro que le lleva a la función de la noche había que grabar no sé qué trozo. Yo me acuerdo del ambiente de ese plató: todo el mundo aplaudiendo y besándonos como locos y diciendo: “¡Lo hemos hecho!”. Era como muy estupendo. Y también con mucha bronca. Mira, una vez alguien pidió que Chicho escribiese unas cuñas para una promoción de no sé qué. Chicho no estaba, así que las hice yo. Cuando apareció me dijo que cómo se me ocurría hacer eso y me echó una bronca monumental. Y cuando me estaba echando la bronca con eso vino no sé quien diciendo: “Ah, qué textos estupendos, Chicho, qué bien”. Y entonces él no dijo ni “mu” claro. No era un mundo idílico y cosas como esa hacen que en un momento dado me plante: “Chicho, hasta aquí, esta es la última puntilla que yo pongo, esta es la última bronca, este es el último momento que te salvo para que te den un día más de grabación”.

Me da que tú, de esclavita, siempre poco.

Poco no, nada. Además en 1965 nace mi tercer hijo, Ramiro. Así que tengo que espabilarme todavía más.

Claro, porque imagino que el padre de la criatura te dura poco más de cinco minutos... Después de José Luis García de las Bayonas, ¿este también te lo buscas con nombre de personaje del XIX?

Manuel de la Vega. Veinte años mayor que yo, tenía un aire a Charles Aznavour. Parecía que era un artista enamorado, alguien que había tenido muy mala suerte en la vida. Alguien con quien había que establecer una justicia, redimiendo no sé muy bien qué... Algún gen redentor y *tarao* debo de tener yo por ahí de algún antepasado de Dios sabe dónde. Él parecía que era una persona tan absolutamente favorable a que yo hiciera lo que me diera la gana, le parecía todo tan estupendo, las niñas tan maravillosas, la tata Carmina, que se había encargado de mis hijas desde que nacieron, tan absolutamente adorable... Parecía que su vida no tenía más finalidad que apoyarme. Pero no, lo que en el fondo quería es que yo fuera una señora de esas de collaritos de perlas. Y claro, es que eso no podía ser. Así que nunca viví con él y le dejé en su casita de General Oraá.

O sea, que a mediados de los 60 tienes tres hijos que mantener y educar solita... ¿Tus hijos también fueron al Británico?, ¿tuviste problemas con la cuestión de la patria potestad?

No, iban al colegio Base. También estaba el colegio Estilo, luego salió el Base que era menos elitista, pero que con el tiempo se ha convertido en un colegio superelitista. En un primer momento quise llevar a mis tres hijos al Británico, pero luego pensé que en Madrid afortunadamente ya había colegios suficientemente laicos y suficientemente comprometidos con los tiempos que corrían. Allí también podían aprender inglés y, además, ya viajarían... Entonces el colegio Base estaba empezando con una gente estupenda, era uno

de esos coles donde los padres separados eran algo más o menos normal.

Lo de la patria potestad era un coñazo. Un verdadero problema y algo que me cabreaba muchísimo. No tenías la posibilidad de abrirte una cuenta. No tenías la posibilidad de que los niños hiciesen cosas tan simples como irse a esquiar a Francia porque la patria potestad la tenía el padre. Al padre de Ramiro no lo veía; y el padre de Laura y de Cecilia se había ido a vivir a Australia.

Lo tuyo, hija, es un karma con Australia.

Sí, ahora que lo dices... Y entonces era ¡me cago en la leche, cuándo va a haber aquí divorcio! En todas mis entrevistas está aquello de “el divorcio para cuándo”. Aquello era un incordio tremendo y había que hacer unas cosas rarísimas para poder estar en orden con los colegios, con los permisos, con todo, en realidad. En ese sentido las pasé putas.

Entrevistas: por aquel entonces empiezas a colaborar con la revista Fotogramas. Te pagan por escribir y publicas lo que escribes. ¿Cómo llegas a ese trabajo?

Enrique de las Casas, que era uno de los directivos de televisión, y muy amigo de la gente de *Fotogramas*, un día va y me dice: “Oye, Lola, que la gente de *Fotogramas* necesitan que les mande a alguien para que les tenga al día de los cambios de programación un día antes de que ellos cierren la revista”. Y yo pensé: Oooh... *Fotogramas*. Tardé dos segundos en ir a Barcelona y presentarme en el despacho de la directora, Elisenda Nadal. Enseguida empezaron a pedirme colaboraciones para entrevistar a gente y, claro, como las entrevistas gustaban mucho, pues empezó aquello de: “Mira esta qué listilla es...”, y “¿quieres escribir esto?”, “¿quieres escribir lo otro?”, así que yo empiezo a escribírmelo todo.

¿Elegías tú a los entrevistados?

No, eran todos encargos de Elisenda. Y, mira, con uno de esos encargos, haciéndole una entrevista a Analía Gadé, conocí a Alfredo Matas. Analía estaba haciendo una película que Alfredo producía, *El monumento*, y como yo ya tenía cierta fama de entrevistadora rompelotas, pues Alfredo me estuvo dando coba, en plan “a ver esta qué va a decir de esta película y de mi actriz, que no diga cualquier tontería”. Y ya ahí estuvo muy seductor, pero a mí me dio igual. Yo siempre escribía lo que me daba la gana.

No solo eras una entrevistadora rompelotas. Eras una entrevistadora rompelotas muy hábil. Hay una entrevista que le haces a Carmen Sevilla porque había (falsos) rumores de que se iba a separar y que me gusta muchísimo, porque muestra muy bien cómo sabías darle la vuelta a algo que no tenía ningún interés y plantear al lector la pregunta “¿pero de verdad vamos a perder el tiempo con estas mamarrachadas?”. Y montas la entrevista con una especie de diálogo entre sordos.

Sí, ya, de esa me acuerdo. Me acuerdo porque por aquel entonces, Quique Herreros, el tipo que me había puesto en la calle por escribir septiembre sin “p”, era el representante de Carmen y me llamó para felicitarme por la entrevista. Bueno, para felicitarme y para decirme que era una hija de puta por lo que había escrito. Carmen tenía una casa muy grande, llena de huevos de alabastro de muchos colores... Yo no sé cómo a alguien le pueden caber tantas cosas en una casa, con todas aquellas mesitas camilla atiborradas. Me mareé y todo. A Carmen había sido imposible hacerle hablar de otra cosa que no fuese lo de su falsa separación así que decidí tirar por la calle de en medio y monté la entrevista con noticias del periódico del día. Quedó divertido, sí, tienes razón. Yo le decía: “Han llegado más hombres a la Luna” y ella, dale que te pego: “Yo, hasta hace nada he sido la virgen de España”, o “El kilo de pollo ha subido a cincuenta y seis pesetas” y Carmen: “Porque mi Augusto es muy hombre, ¿eh? pero que muy hombre...”. La verdad es que fue una pena

que toda aquella prensa se perdiese, porque *Fotogramas* era entonces una revista mucho más sólida, una revista que tenía opinión debajo, opinión sobre las películas, con críticos que eran muy estupendos, como Enrique Brasó, al que yo creo que casi nadie entendía pero a quien todo el mundo respetaba mucho. Hacía unas críticas imposibles, de esas que decías: “¿Qué has dicho Enrique, me quieres decir aquí qué pone?”. Y luego estaba ese mundo de Barcelona de los cultos catalanes, la *Gauche divine*, que empieza a ser gente como muy fan mía, con todos aquellos escritores, arquitectos, modelos, pintores, gente del mundo de la plástica, y también los Tusquets... el mundo de aquel sitio tan de moda aquellos años, Boccaccio. Les hacían mucha gracia mis entrevistas. Pienso que la gente que leía el *Fotogramas* de entonces no leería el *Fotogramas* de hoy, que es esa especie de batiburrillo con anuncios de cosas que gestiona el *holding* Hachette.

¿Hasta cuando colaboras con Fotogramas de manera estable?

Creo que hasta finales de 1970, pero no lo recuerdo, por aquel entonces hacía demasiadas cosas a la vez... tenía un montón de facturas que pagar. Lo bueno de colaborar con la revista es que me dio notoriedad, y empezaron a llegarme propuestas para guiones de televisión, como la serie aquella en diez capítulos o en veinte, no sé, de *El molino junto al Floss*... entonces empezaban a hacerse esas series que eran todas las tardes, en la primera cadena. Pero vamos, que yo seguía, y durante muchos años seguiré, traduciendo sin parar. Es que pagaban muy bien. Fíjate que me he traducido entera *Arriba y abajo*, todo *Barrio Sésamo*... En aquellos años también hacía una cosa que llamaban supervisión de doblaje, eso ya para los estudios. Me ocupaba de que el doblaje estuviera bien, de que las voces fueran las que tenían que ser. También seguía trabajando como figurinista, en TVE hice todo *Galas del sábado* vistiendo al ballet, que era una tortura, porque Laura Valenzuela y Joaquín Prat ya iban vestidos estupendamente de lo que se buscaran sus modistos, pero es que con el ballet no había forma, el censor se pasaba el día metido en el plató

y quería malla negra y malla negra, no había más remedio que ponerles la malla negra aquella y luego ya encima pues, que sé yo, les vestías de árbol. En uno de esos trabajos como figurinista por la pela volví a coincidir con Alfredo, en *La luz del fin del mundo*, con Kirk Douglas, Samantha Eggar y Yul Brynner. Y como no dejaba de tirarme los tejos, pues se los recogí.

Tú has sido pareja sentimental de Alfredo Matas hasta 1996.

He sido un trozo de su pareja, porque su pareja era Amparo Soler Leal, ojo, amiguísima mía y que hoy es su cumpleaños² y a la que tengo que llamar. Pero sí, Alfredo y yo estuvimos juntos veintiséis años, hasta que fallece.

Teniendo en cuenta lo que te duraban a ti los chicos, puede decirse que Alfredo Matas ha sido el hombre de tu vida.

Y lo sigue siendo. Lo sigue siendo. Es que todo era perfecto: había complicidad, había cariño, había respeto, había mucha risa, mucha risa, mucho humor, una cosa muy abierta, que nunca hizo daño a nadie, tampoco había grandes apuestas para decir esto que tenga que durar toda la vida, todo parecía como inventado para que aquello fuera fácil. Yo no quería que nadie interviniera en mi relación con mis hijos o en su educación, eso era una cuestión mía, ahí no entraba nadie. Alfredo y Amparo no tenían hijos, todo era muy placentero, relajado, fluido. Entre los tres siempre hubo una enorme complicidad, teníamos montones de amigos comunes y veíamos a muchísima gente por todas partes; fue una historia que conoció toda la profesión y que funcionó con todo el mundo siendo amigo de cada uno de nosotros por separado y de los tres a la vez, y también de nosotros dos solos y de ellos dos solos. Ahí sí que no entraron los valores estos ni de las familias, ni de las convenciones, ni de nada de toda esa basura ¿no?

² Este momento de la conversación tiene lugar la tarde del 23 de agosto [N. de la A.]

Dicho así, no parece difícil de administrar. Y dime, ¿qué te aportó profesionalmente Alfredo Matas?

Uffff... muchísimas cosas, pero sobre todo me enseñó a contar con el público, a respetarlo; quiero decir, mi instinto natural es hacer *Juan Soldado* o *La niebla en las palmeras* o lo más raro del mundo o lo más arriesgado o aquello que no sé para quién es pero que tiene que ver con la averiguación, simplemente porque es interesante meterse ahí y ver qué sale. Es aquello de decir: no seamos tan complacientes, no se lo pongamos tan fácil al espectador; que se divierta, que se entretenga, pero yo también quiero descubrir algo aquí... no quiero tantas reglas. Cuando vas al cine pues te puede encantar *Lo que el viento se llevó* y decir: qué maravilla esta Escarlata O'Hara y este Rhett Butler qué guapo, pero en el fondo deme usted a Dreyer y déjese de tonterías, que a mí lo que me gusta es Dreyer. A mí lo que me gusta es no entender, como cuando yo era pequeña y leía cosas que no entendía. Es que si lo entiendo todo, pues me aburro un poco más, ¿no? Me duermo, me digo: pero si ya me lo sé...

Y con ese panorama digamos que la gran influencia de Alfredo es hacerme ver la necesidad de un pacto con el espectador. Yo, cuando doy clase, digo algo que decía Alfredo, lo cito como si fuera el Oráculo de Delfos, es aquello de: "Bueno, arriésgate lo que puedas cuando te lo puedas permitir, pero si no, cuenta algo que te importe mucho a ti y que creas que también le puede importar a cierta gente". Para él era prioritario fortalecer el circuito comercial, pero no de cualquier manera, sino elevando lo más posible el nivel de calidad.

Un caballero muy pragmático. Tenía la industria en la cabeza, claro.

Completamente. Alfredo hacía siempre unas cuentas muy claras de las películas, de las posibilidades de perder, de ganar y de ajustarse siempre, con todos los cambios que podía haber, a las distintas normativas, a los canales de ventas internacionales. Además tenía clarísima la solución a los males del cine español, siempre decía que ese lío tardaba en arreglarse lo que se tardaba en escribir a máquina la ley fran-

bien me vendrías si leyeras esta cosa”, la sucursal era yo. Él decía que se fiaba de mi criterio y al revés, que si a mí había algo que me apasionaba no había que hacerlo... O sea, él era un amante del buen cine, absolutamente, no es que fuera alguien a quien no le gustara eso. Pero quería mantener la posibilidad de que el chiringuito funcionara. Por otra parte, siempre decía que yo hubiese dado más frutos en otro tipo de mundo que no fuese el de la farándula, que hubiese sido más coherente con quien yo era estar en un mundo más intelectual. En fin, no sé...

Hablando de mundos más intelectuales: en 1966 nace la segunda cadena de TVE y al frente de ella colocan a Salvador Pons. La gente de la Escuela Oficial de Cine, y tú misma, engrosáis sus filas... se hacen cosas muy brillantes. ¿Hasta qué punto crees que la manera de Pons de entender el trabajo creativo desde la institución marcó el modo de hacer las cosas durante aquellos años?

Está claro que la segunda cadena nace como una opción que se sabía que iba a ser muy minoritaria, que aquello lo iba a ver poquísimos gente y que entonces podía ser una cosa más abierta, más libre, más intelectual, más hacia un público ilustrado... Salvador era un hombre del Régimen, muy de derechas, pero que de alguna manera se las apañó para hacer ese otro tipo de cosas. Un tipo simpático que a mí me tenía mucho afecto. Es que fíjate, veníamos de un tiempo en el que no podía haber ni sueños, los guionistas teníamos directrices clarísimas, no podías meter un sueño en una ficción, porque si metías un sueño, dentro del sueño podías meter algo inconveniente; eran los tiempos en que, igual, en *Hamlet*, Hamlet no era príncipe de Dinamarca sino Conde de Dinamarca del castillo de no sé qué, sobre todo por aquello de que ya iba sonando Juan Carlos...

Sobre todo porque nada podía oler a podrido.

A podrido no podía oler nada. Así que, por si acaso, no había sueños, ninguna alusión sexual, nada. En ese contexto, Salvador Pons respaldaba cosas más interesantes, asumía posiciones algo más razonables. Por ejemplo, cuando a mí me echan de *Sombras recobra-*

das, aquel programa maravilloso sobre cine mudo, lo que sí hace Salvador es decirme: “Bueno, pues lo único que podemos hacer es que sigas escribiendo los textos y que los lea un locutor”. Y así fue, durante los dos o tres años que duró *Sombras recobradas* yo seguí escribiendo los comentarios del programa que luego leía un locutor. Ahí empecé a firmar Salvador Maldonado.

¿Por qué te echan de Sombras recobradas?

Llamaron del Ministerio de Educación. Le resultaba perturbadora al ministro, José Luis Villar Palasí.

Mira qué inquietante... ¿Y que hacías que tanto alteraba al ministro?

Nada. Esa gente ya eran perturbados de por sí. El día que me echaron me acuerdo de que el programa estaba dedicado a *Fausto*, de Murнау. Bien, pues yo estaba sentada ahí, en mi sillón estupendo, cruzando las piernas, pero yo era una chica con pantalones, con gafas, delgadísima, o sea, nada que ver con las chicas sexy del momento. Si es que además yo no hablaba a cámara directamente, me temblaban la voz, los ojos; me ponía nerviosísima, leía aquel texto con esta voz de pito que ya has visto cómo sale en las grabaciones, y ya está. ¿Por qué perturbaba yo a Villar Palasí? Pues no lo sé, pero lo perturbé.

Decías antes que ahí empiezas a firmar como Salvador Maldonado.

Sí, para que pensaran que yo era otra persona y me dejaran en paz. Luego lo mantengo porque ya desde pequeña le decía a mi hermano que de mayor iba a ser escritora y que iba a firmar como Salvador Maldonado para que perdurara el apellido de nuestra mami, que si no el Maldonado se perdería y sólo quedaría Salvador, que era el de papá, y papá era un señor que a mí me caía fatal. Mi hermano se mosqueaba mucho porque era una cosa que yo podía hacer y él no; era una tontería de siete u ocho años. Básicamente el cambio de nombre fue una cosa que en ese momento resultó útil y que luego ya se quedó para siempre, como una broma.

En Sombras recobradas ¿elegías tú las películas?

No.

Pero sí que te apañabas por tu cuenta la documentación para presentar cada programa. ¿Por qué te elige Pons para ese trabajo? Después de todo tú no eras alguien especialista en la materia ni nada por el estilo.

Claro, lo que pasa es que también está esa idea de Salvador de que Lola siempre va a hacer algo simpático, de que va a decir algo sacando información de algún sitio pero con una aproximación personal, de que va a hacerlo de tal manera que va a interesar a la gente. Yo creo que en todo esto fueron determinantes las entrevistas de *Fotogramas*, esa capacidad de tener gracia para tocar algo y hacerlo así, de una manera fácil, rápida y ya está. Por otra parte, con esta cosa mía de ser autodidacta, de no haber estudiado, yo no he parado nunca de leer y de comparar libros, y como además podía leer sin problemas en inglés y en francés pues accedía a títulos a los que tal vez otra gente no. Y luego estaban los amigos, el maravilloso Enrique Brasó, que tenía libros de todo.

Tus primeros guiones para la segunda cadena son también de aquel periodo, Los ojos verdes, para Cuentos y Leyendas y Vera, para Hora 11. Y también Juan Soldado, que gana el Premio a la mejor dirección en el Festival de Praga en 1973.

Sí, madre mía... yo no paraba, llevaba siempre diez cosas a la vez. Para aquellos modernos de la segunda cadena lo primero que escribo es *Los ojos verdes*, adaptando a Bécquer, y lo hago como ayudante de dirección, es decir, escribo el guión, me ocupo del vestuario y de la producción. Llevaba los equipos por ahí, por Andalucía, como una loca, buscando a una chica con los ojos verdes, y que cuando llegó la hora del rodaje resultó que los tenía completamente azules. Aquello lo dirigió José Luis Tafur.

Tengo un espléndido recuerdo de *Vera* para TVE. La que luego se llevó al cine al final no la queríamos firmar ni Juan Tébar ni yo,

que habíamos hecho juntos el guión, porque no nos gustó nada. Las dos las dirigió Josefina Molina; en cine era su primera película. Entre las dos realizadoras de televisión que habían trabajado allí, que eran ella y Pilar Miró, de alguna forma se pensaba que Pepa tenía más capacidad de riesgo, que era, no sé, menos... convencional, comercial, conservadora, clásica. Y que arriesgaba más. Había hecho *La Metamorfosis* y todo el mundo había dicho que qué maravilla, que la Pepa era maravillosa. Y sin embargo, mira, al pasar *Vera* al cine, pues quedó aquella cosa tan romántica, y quizá fue por Sámano, que producía la película y que quería algo más convencional, no lo sé, pero el caso es que yo quería hacer algo más duro. Básicamente más duro. De cómo era esa relación entre el criado aquel y la familia... quería hacer una cosa más siniestra.

Juan Soldado en cambio me parece una maravilla, uno de los trabajos míos para TVE que más me gustan. Empecé a escribirlo cuando conocí a Alfredo y desde luego pensando en Fernando Fernán Gómez para el papel. En ese periodo estábamos con aquella cosa de los “programas”, llamaban así a las películas que se hacían para festivales, para que España tuviera una representación en los festivales de televisión; ahí había siempre más presupuesto y además se abría un poquito más la mano para dar otra imagen en el escaparate. Y con *Juan Soldado* vamos al Festival de Praga, Fernando, Emma Cohen y yo. Va también, ¿cómo se llamaba el amigo de la pipa, el de *La clave*?

José Luis Balbín.

Balbín. Va también Balbín como representante de Televisión Española. Nada más llegar nos enteramos de que ¡oh, horror! Suecia había presentado una obra de Alfonso Sastre basada en *En la red*³,

³ *En la red* (1959), es una obra de teatro de Alfonso Sastre ambientada en la Guerra de Independencia de Argelia (1954-1962). En ella se abordan los temas del terrorismo y la tortura [N.de la A.]

con lo cual el pobre Balbín tuvo que montar un pollo, llamar a Madrid, decir: “Se presenta esta cosa de Sastre, ¿qué hacemos?”. TVE se puso muy chula y dijo que o retiraban aquello o que la que se retiraba del Festival era España. Ya me contarás qué idiotez. El Cristo que se armó. De alguna forma se debieron de ver tan mal, debieron pensar que si nos retirábamos porque había una cosa de Sastre el escándalo iba a ser tan monumental, que entonces no nos retiramos. A todo esto el pobre Balbín sufría, venía, volvía, hablaba con Madrid, no hablaba con Madrid, se desesperaba. Y mientras Fernando, Emma y yo nos paseábamos por Praga diciendo: “Oh, qué bonito, qué bonito” y pasándolo estupendamente. Fernando estaba como loco, con tanto teatro. Mirabas el periódico y no te podías creer la cantidad de funciones, la cantidad de clásicos, los superShakespeare que se hacían en todos aquellos teatros maravillosos abarrotados hasta la bandera de gente absolutamente correctísima, educadísima, ellos vestiditos de negro y ellas con sus puntillitas. Respeto, cultura: nos parecía todo la maravilla del siglo, ¿no? Y esto era Checoslovaquia bajo la Unión Soviética y la gente machacada. Después nos dieron el premio, y entonces surge un nuevo problema, porque a ver qué hacían entonces... ¿se emite?, ¿no se emite? TVE se había gastado un dinero, era la primera cosa que dirigía Fernando para el medio, habíamos ganado un premio, en fin, que la prensa empezó a preguntar qué demonios pasaba con aquel hombretón cantando por los caminos aquello de “Juan Soldado ni teme ni debe mientras tenga libertad...”. Al final la pasaron, a las tantas y con cortes, claro. Lo que más les molestaba era cuando Fernando se abre la guerrera y tiene las medallas prendidas en la piel. Eso y las cucarachas paseándose por las ordenanzas militares.

La película sigue el guión punto por punto, no hay cambios. ¿Qué crees que aportó la puesta en escena de Fernando Fernán Gómez a la materia prima que tú le das en el guión? Porque de un buen guión no tiene por qué salir necesariamente una buena película.

Fernando estaba encantado con el guión, y eso, cuando hablamos de dirigir algo, ya es mucho. Lo más parecido a un guión es una par-

titura musical. Y qué aporta un director de orquesta a una partitura, pues la armonía de todo. En este caso Fernando aportó su enorme inteligencia; por ejemplo, un detalle: cuando el decorado se cae, porque tiene que caerse para mostrar que el cielo es mentira y el infierno es mentira y todo es mentira y van saliendo todos esos personajes que son de distintas épocas, hay uno que va vestido como de monje, como si fuera Galileo, con un hábito marrón y con una capucha. Todos los demás salen corriendo hacia el campo menos él. Este personaje, durante un rato, se vuelve y se queda mirando una pieza redonda que se mueve, como si fuera un tentetieso. Lo que había pasado es que, al tirar el decorado, se quedó esta especie de arco puesto del revés moviéndose, y eso no estaba escrito en ninguna parte. Eso ocurrió de verdad porque de repente ese personaje en vez de irse con los demás pues se quedó así, y Fernando hizo que se volviera a grabar todo para recoger ese momento. Yo cuando lo vi, le dije: “Y esta maravilla ¿qué es?”. O sea, que piensas: ¡qué listo!, ¿cómo puede ser tan listo, Fernando?. Se detiene en esa duda final, en ese momento en el que por encima de todo nos está diciendo: “Esto, ¿por qué se mueve?”. Es una pregunta importante ¿no?, pero esto, “¿de qué va?”. Y es, sin duda, lo que más me gusta de *Juan Soldado*. Eso y el final, por supuesto, cuando los niños vuelven a cantar: “Juan Soldado pasó por aquí, pasó por aquí y yo no lo vi, no lo vi”; y se escuchan otra vez las botas militares y vemos la llegada a Madrid por la Avenida de América, las chabolas, el palacete... vemos el mundo real.

Al año siguiente haces Don Juan, que dirige Antonio Mercero y que gana la Rosa de Oro del Festival de Montreux. Más que adaptar la obra de Zorrilla lo que haces es tomarla como pretexto, pienso, para desmontar desde el punto de vista ideológico unos cuantos mitos sobre el particular, con todas aquellas escenas sobre las relaciones entre los sexos, la publicidad, los roles femeninos y masculinos...

En el guión de *Don Juan* había mucha más bronca que en lo que salió de las manos de Mercero. A mí aquello no me gustó y no lo

quise firmar porque me parecía demasiado blando, pero cuando luego ganó en Montreux, Mercero me dijo que ya no podía no firmarlo, porque los títulos, en vez de estar escritos, los está cantando alguien, alguien está diciendo: “Iluminación, tal y cual”, “guión”. Y entonces, como no podía quitar mi nombre, dije que el dinero que me correspondía que lo pasaran a los servicios sociales de la SGAE. O sea, que yo no he cobrado nunca una peseta por *Don Juan*, del cabreo que tenía. De ese capitán no quiero rancho. En mi texto creo que había cosas interesantes, había una crítica importante a la televisión, se ponía en pantalla todo lo que era el dispositivo de producción televisivo: todo esto está hecho con personas concretas, con ensayos, con desechos, con gente a la que no pagan...

Estamos en 1974. ¿Seguían sin pagar nada?

Poco, pagaban poco, y muy tarde, y eso si pagaban. En teoría se pagaba los días 1 y 20 de cada mes. Por aquel entonces la caja estaba en uno de los pasillos, había unas colas larguísimas. La gente iba con los bocadillos, porque estábamos grabando, estábamos haciendo otras cosas ¿no?, estábamos trabajando, vaya, y en la cola aquella todo era decir: “Bueno me voy, me guardas el turno”, “sí, venga”; “¿ha llegado ya el dinero?”, “no, no ha llegado el dinero”. Y de repente llegaba el dinero, y aquello empezaba a moverse muchísimo porque el de los maletines había entrado por detrás: había llegado la pasta y ahí estábamos todos los desgraciados de los colaboradores esperando, esperando, esperando. Pero es que llegaba un momento en que aquello se acababa. Entonces, te agarrabas unos mosqueos... porque igual no cobrabas hasta el mes siguiente. O sea, que podías estar en la cola, y se acababa el dinero y ya no cobrabas.

Viendo los contratos de aquellos años me he encontrado con condiciones leoninas, por ejemplo, en el del guión de Don Juan, que firmas junto a Juan Fariás, la cláusula cuarta dice: “Los Autores ceden y transfieren a TVE sin limitación de tiempo alguno, la propiedad sobre dicho argumento y guión. En consecuencia TVE podrá

emitir libremente y cuantas veces estime oportuno el programa citado y explotarlo en cualquier red de televisión extranjera en la forma y condiciones que considere más adecuadas”. La cláusula siguiente establece que se os pagará 80.000 pesetas líquidas por el trabajo y listo. A correr.

Uy de aquellos años, dice... eso es así siempre, querida. Hoy sigue siendo así. Como diría Azcona, cobras para el papel y para, mientras lo estás escribiendo, comerte la lechuga; luego está la sociedad de gestión que representa tus derechos siempre que se emita aquello, y que va a recaudar por ti y te va a pagar lo que te corresponda hasta que te hayas muerto. Pasados ochenta años, eso que hiciste un día, está libre de derechos. Y colorín colorado...

Actualmente hay dos sociedades de gestión, la SGAE y DAMA, de la que eres miembro fundador. Cuéntame cómo pasó.

Conseguir fundar DAMA en 1999 ha sido como poner una pica en Flandes. Estuvimos once años pidiendo cuentas claras a la SGAE, once. Y, aparte, qué pasaba, que para hacer una sociedad de gestión te tienen que informar favorablemente las otras sociedades, que en este caso era solamente una, la propia SGAE, y además te tiene que autorizar el Ministerio de Cultura y el Ministerio de Interior y todo Dios te tiene que autorizar. Eso sin contar con que en cuanto empiezas a moverlo ¿qué es lo que pasa en este país?, pues que todas las comunidades quieren tener su SGAE particular. En fin.

La SGAE todavía tiene mucho de monopolio; porque lo que tiene la SGAE, o lo que tenía la SGAE antes de que existiera DAMA, es que era la única sociedad y para todos los autores. O sea, era sociedad para músicos, para intérpretes, para la gente del teatro, para todo el mundo; recaudaba en nombre de todo el mundo y luego repartía, básicamente, como le salía de las pelotas; eso sí, con más generosidad hacia los editores musicales, que no hacia los músicos, ojo, sino hacia los editores musicales. Hubo que empezar a llamar a las cosas por su nombre y decir que en las siglas de la Sociedad General de Autores de España, SGAE, la “E” no era de “España”, sino de “Edi-

tores”. Entonces es cuando la gente de televisión, los autores de televisión y cine, empezamos a plantear: “Miren, queremos ver un poquito las cuentas, aquí. Queremos saber con qué criterio se está repartiendo lo que se recauda”.

Y se arma la de Dios es Cristo.

Claro, y se arma la de Dios. Primero para entender los papeles y que te expliquen allí qué pasa, porque no se entendía nada. En el tema del cine, por ejemplo: a los autores cinematográficos les cobran una barbaridad por la gestión, y una de las razones por las que les cobran esa barbaridad es porque de ese dinero se hace el control de taquilla. Pero claro, dices, oiga, el control de taquilla que lo haga el gobierno o si el control de taquilla lo tengo que pagar yo pues entonces, por lo menos, vamos a acordar otros porcentajes. O sea, vamos a hablar de dinero, de por qué me está dando usted esto y no esto otro.

Ten en cuenta que los porcentajes cambian, según les da, todo el rato. Pongamos el 1% de taquilla. Y usted ahora dígame: ¿con este 1% de taquilla, me quiere usted decir cuánto dinero ha entrado este año?, “100 pesetas”; y estas 100 pesetas ¿cómo las reparte?; ¿dónde están esas 100 pesetas?; esas 100 pesetas ¿las ha repartido usted todas?; de comisión, por gestionar mis derechos ¿cuánto le llega? Aquí nos falta dinero por todas partes. Entonces hubo un momento en que dijimos: que nos lo expliquen. No puede ser cobrar tan poco. No puede ser; y sobre todo que nos lo expliquen. Fue una batalla tremenda, una batalla pidiendo ayuda, pidiendo la protección del Ministerio. Y nadie nos ayudó. La SGAE ha sido muy fuerte y ha hecho lo que le ha dado la gana. Parece que últimamente ha habido actuaciones no demasiado claras. Pero entonces parecía todo muy claro, simplemente era: señores, se les dan a ustedes los dineros, yo entiendo por lo poco que ustedes me cuentan que estos dineros, las grandes sumas de dinero, hablando por ejemplo de los dineros de TVE, van a los editores musicales. Explíqueme ustedes el porqué. ¿De verdad hay tanta música en los fondos de los telediarios?; ¿cuá-

les son los criterios de reparto?; el dinero que dicen ustedes que entra... ¿cómo sale? Y no ha habido forma humana de meterle mano a eso. Lo que ha habido es bronca por todas partes. Bronca con el Ministerio de Cultura que te dice: “No, es que esto es muy complicado, porque claro, *buff*, la SGAE, cualquiera entra ahí a entender nada”. Y tú decides que, bueno, como cualquiera entra ahí, pues que pasen el telediario, punto. Y aquí no se hace una ficción. Ni un guión más.

En España ¿es implantable una huelga de guionistas como la última de EE.UU.?

Absolutamente implantable. ¿Por qué? Pues porque en EE.UU. el sindicato de guionistas y la gente que reparte los derechos son los mismos. Eso es lo que queríamos hacer aquí. El sindicato es fuerte, porque la sociedad de gestión que recauda los derechos por un porcentaje, financia al sindicato. Se establecen los contratos que hay que firmar, y aquí que no se mueva nadie si no se cumplen esas condiciones. Aquí parece que nunca podrá ser así, pero hasta que eso no funcione así, esto nunca se arreglará.

Pero ¿por qué crees que no puede funcionar?, ¿por qué no se hace así?, ¿qué lo impide?

Pues yo creo que la falta de visión de la gente, de los propios autores, que tienen una idea del asunto propia del siglo XIX. Y es que la SGAE, por lo menos tal y como yo lo veo, desde mi trabajo de guionista en cine y televisión durante todos estos años, para mucha gente de la profesión la SGAE es como si fuera el Monte de Piedad. Que no tienes dinero y tienes que arreglarte los dientes o tienes un hijo enfermo, pues vas allí a pedir un adelanto y te lo dan. Así de simple, y no los mueves de ahí. Los guionistas somos un colectivo muy poco cohesionado y en el que funciona el sálvese quien pueda. Desde 1989 tenemos un sindicato de guionistas, ALMA, del que también soy miembro fundador. Y en ALMA hay gente que es de la SGAE y gente que es de DAMA; pues allí, igual, pasa lo mismo, es

un sindicato en el que trabajan cuatro. Por otra parte, la ley establece que aunque seas un sindicato, aunque seas lo que quieras, tú eres una empresa, cada uno de nosotros es una empresa, por tanto, en un régimen de libre competencia, cada uno puede hacer lo que quiera. Hemos estado en EE.UU. con el *Writers Guild* y allí te dicen que han tenido toda la vida el mismo problema pero que si lo han resuelto es porque han dicho: “Un momentito, aquí vamos todos a una, Fuenteovejuna”. En ALMA se pagan quince euros de cuota al mes. Quince euros. Y llega gente que te dice: “Es que no tengo dinero ahora, no puedo pagar. Me voy. Y además para lo que hace ALMA por mí...” ¿Qué haces con esa gente? Para estas cosas los *yankees* tienen una cabecita más de la unión sindical, y aquí somos todos unos muertos de hambre. Fíjate en el mundo de las series de televisión, donde a la gente la están contratado no por obra, sino como currantes que no firman lo que hacen, que no han tenido créditos... es un sistema en el que están todos los chavales que salen de las escuelas, los *junior*, todos encantados de la vida porque les dan quinientos euros por estar fichando allí de diez de la mañana a nueve de la noche. Luego, si hay alguno muy listo, pues de repente monta una empresa y es ya productor. Pero, si no, todos los demás son unos desgraciados. Si es que a los contratos ha vuelto hasta la censura...

¿Censura?

Sí. A mí personalmente me han llegado contratos delirantes, hacía mucho tiempo que no veía cosas así, pero mira lo que son las cosas... Por ejemplo, en una de las cláusulas se estipulaba que tú les dejabas las manos absolutamente libres para realizar cualquier tipo de cambio o mutilación por razones de censura. Y tú dices: vamos, ni muerta. No lo voy a firmar, no lo firmo, lo siento mucho, necesito el dinero pero no voy a firmar este contrato. Ni muerta firmo yo un papel donde figure que por temas de censura yo voy a permitir cambios. ¿Dónde está el derecho moral del autor?, pero ¿de qué me está usted hablando? Entonces te explican que no, que es que a eso les obligan las televisiones. Porque las televisiones dicen: es que voy a

vender la serie a China, y entonces en China no puede salir esto o lo otro y eso se llama censura china. Pero de entrada ya estipulan que tú por censura permites cualquier cambio... ¿entiendes? así, a priori, sin más explicaciones. Y la gente firma esos contratos, firma lo que sea, sin preguntar nada, porque necesita el dinero.

La nuestra es una mala industria, débil, en la que los guionistas estamos muy desprotegidos. Y es que, mira, en el fondo, no hay que darle muchas vueltas, esto del guión sigue siendo algo que todo el mundo piensa que lo puede hacer cualquiera. Azcona, tan lúcido siempre, decía aquello de: “Es que la gente del resto de la profesión, el productor, el director, el tal o el cual, no hacen el guión porque no tienen tiempo”. ¿Entiendes? Por falta de tiempo. Pero no por nada más ¿eh?, si tuviesen tiempo lo harían. Pues hacedlo, a ver, hacedlo. Nosotros, mira tú que cosa más tonta, somos guionistas porque tenemos tiempo...

Y tú, con tanto tiempo a disposición, ¿desde cuando andas dando guerra con el puño en alto?

¿Yo? Desde siempre. Para estas cosas siempre he sido eso que llaman una persona “conflictiva”. Me acuerdo una vez en que estábamos Pilar Miró y yo con un grupo de amigos. Nosotras nos llevábamos fatal; bueno, digamos que más bien Pilar se llevaba fatal conmigo. El caso es que allí se empezó a jugar a la famosa rueda de la verdad, el rollo aquel tan de moda en los años setenta, y a Pilar le preguntó no sé quién: “¿Por qué le tienes esta manía a Lola?, ¿qué problema es el que tienes con Lola?”. Entonces Pilar, muy extensamente, explicó que yo era una persona que siempre estaba protestando por las cosas porque tenía tres hijos y que siempre estaba que si el dinero, que si los contratos, que si no sé qué, que era una especie de plasta espantosa todo el día quejándose y protestando por cuestiones de contratación y de dinero. Y dices, pues a lo mejor es que está mal visto protestar si no te pagan lo suficiente o tardas en cobrar... pero qué quieres que te diga, a mí, cuando en los despachos de TVE me preguntaban: “A usted qué le pasa, ¿que quiere cobrar

más que yo?”, yo siempre contestaba: “Sí. No sé lo que cobra usted pero seguramente quiero cobrar más”. Eran tipos que ni conocías, de esos que estaban con la Bandera metidos en los despachos, y que siempre te soltaban la mandanga aquella de que, claro, como tú tenías toda la vida por delante...

Y tú la vida querías tenerla alrededor.

Exacto. Como decía Fernán Gómez en la película, más que por delante yo la vida quería tenerla alrededor... A veces llegaba a unos grados de desesperación preocupantes, porque había que pagar la casa, había que pagar el colegio, había que pagar cosas todo el rato, ¿no? Y entonces, cuando pasaba eso, me iba a a hablar con el superjefe que hiciese falta y si era necesario armarla, pues la armaba: “A ver, el dinero; que salga el de la Bandera que si no me voy a liar a cortar todos los cables, todos los teléfonos...”. El caso es que me seguían contratando. Y no tenían por qué, yo era personal externo.

A todo esto, a Pilar Miró, ¿qué más le daba que tú la montases o no la montases?

Le daba lo mismo. El problema es que yo era más mona.

Ya. En esta vida no hay nada como la claridad de ideas. Y volviendo al tiempo libre: a principios de los años setenta escribes tus primeros guiones, ya entonces ¿eres consciente de lo específico de ese tipo de escritura?

Completamente. Y la verdad es que no sé por qué, pero lo tuve siempre clarísimo: un guionista es un cineasta. El guionista es un cineasta. Digo cineasta porque cineasta es el director, cineasta es el productor, el montador, el actor. Son todos gente que conoce la totalidad del proceso. Esa idea de Jean-Claude Carrière que siempre habla de que el guión es la crisálida y de que la mariposa es la película ya hecha es una idea nefasta. Mira guapo, ni orugas, ni cosas repugnantes con gusanos; el guión es el guión, y aquí vamos a llamar a las cosas por su nombre. Gonzalo Suárez lo explicaba maravillo-

samente. Cogía un lápiz con una mano y un folio con la otra y los ponía uno frente al otro. Y decía: “Recordad que el papel es la pantalla y el lápiz es una cámara”. Y es exactamente así, es eso, porque de alguna forma, cuando escribes con ese lápiz, lo que haces es describir imágenes que ves en ese folio puesto de forma horizontal como si fuera una pantalla. O sea, que estás como retransmitiendo algo que ya tiene un formato de tamaño, de ritmo, de elipsis, dentro de una pantalla imaginaria que tú tienes en la cabeza. Escribes con planos, con una cámara. Retransmites una cosa que estás viendo en tu cabeza. Lo retransmites con palabras y lo retransmites de una forma que tiene la cadencia, la duración de lo que está sucediendo. Claro, antes te tienes que documentar, pensar, trabajar, echarle bastantes horas. Yo, por ejemplo, siempre he hecho el guión localizando. Siempre he tenido un tiempo para la documentación y para localizar. Hay gente que dice: pues da igual. Pues a mí no me da igual, a mí nadie me va a decir: “Es que esto no existe”. Pues mire, aquí está la foto. Sí existe y está a dos horas de Madrid y hay hoteles al lado y se puede rodar aquí. Cuando escribes el guión escribes sabiendo que ese documento es para toda una serie de gente, para el director de arte, para el montador, para el músico, para los actores, para el director, para la producción que venda ese producto, y que es lo que hace que todo el tinglado se ponga en marcha y se financie. Todo eso implica el guión. Es lo más parecido que hay a una partitura para una orquesta. En el guión está todo, es un documento que utiliza absolutamente todo el equipo.

El guionista es alguien que debe rodar, que debe saber lo que es una cámara, que debe ver mucho cine para ver cómo está hecho, cómo se hacen las cosas, que debe ver pintura para saber de colores... saber todo lo que pueda. Por eso es un oficio que a los que lo hacemos nos parece tan divertido y tan interesante.

En 1976 te encargan la coordinación general de guiones de Barrio Sésamo, que luego se emitirá mucho más tarde. Empiezas a trabajar en eso y luego continuarás con los programas infantiles, porque Las

aventuras del Hada Rebeca son de 1978. ¿Qué era lo que te interesaba del mundo infantil?, ¿por qué te metes ahí?, ¿o es simplemente un trabajo más?

Barrio Sésamo era superinteresante. Era interesante porque era una forma de educar a los niños, de tenerlos quietos mirando la tele pero con bastante ambición. Estaba hecho para diminutos, para divertir a gente diminuta, con esas cosas tan sencillas de los muñecos, de arriba y abajo; dentro y fuera; blanco y negro. Inicialmente los *yankees* habían hecho *Sesame Street* para que los latinos o inmigrantes varios aprendieran las cuatro palabras básicas. Y lo hicieron por pequeños segmentos, había segmentos de naturaleza, segmentos de ciencia, segmentos de matemática sencilla, de sumar y restar, segmentos muy cortos, brillantes y divertidos, y siempre con canciones. Era aprender jugando de una forma muy libre y muy divertida. Realmente la gran utilidad del *Sésamo* en muchos países fue la de funcionar como una *babysitter*, la gente podía decir: tenemos un canguro que es la televisión, los enanos no se van a mover de delante de la pantalla, no tenemos dinero para pagar a alguien y mientras estamos fregando pues al mismo tiempo que se divierten, aprenden. En Estados Unidos se pasaba en canales públicos, tenía toda una filosofía social estupenda. Entonces me pareció muy interesante meterme ahí, porque, a ver, a mí gustan los niños relativamente, pero el hecho de que desde la televisión pública se ofertasen programas dedicados a hacer de los locos bajitos posibles ciudadanos me parecía interesante.

Y tú ¿cómo entras en escena?

Los *yankees* habían vendido *Sesame Street* a cientos de países y aquí también llegaron dos guapos a venderlo. ¿Qué pasó cuando esto se le ofrece a televisión española? Pues que ahí estaba Lola hablando inglés. Me acuerdo de estar en esas negociaciones con Blanca Álvarez, que era entonces la directora de infantiles. Aquello era una franquicia que ellos vendían. El 50% del material era americano y había que traducirlo y adaptarlo; adaptar sus muñecos a

cada cultura. Los americanos tenían que dar el visto bueno, viajaban, iban y venían, no querían que se hiciese cualquier cosa con el *Sésamo*, era algo para niños de dos, tres, cuatro años.

¿Y en España qué pasaba con el *Sésamo*? Pues aquí pasaba que primero había que hacer unos guiones, unas propuestas, y yo era la *headwriter*, o sea, la coordinadora. Y hubo unas etapas tronchantes de “esto no se puede hacer, esto no se puede decir...”. Te cuento un ejemplo: Había un segmento de cosas de higiene, de reconocimiento corporal: “ojos, nariz, boca”, y yo escribí que había unos niños metidos en la bañera con su madre, algo que era un poco la reproducción de lo que podría haber hecho yo con mis hijos, meterlos a todos en la bañera y tirarnos agua y reírnos mientras jugábamos diciendo “ojos, cierra, jabón, oreja”, como haciendo un sonsonete. Hubo meses de bronca, que quién me creía yo, que qué era eso de una mujer desnuda con niños en la bañera.

Pondrías espuma.

Pues claro que ponía espuma, estábamos de espuma hasta el cuello, pero la censura en infantiles era algo horrible, horrible, horrible. Intentabas defender que no pasaba nada porque una madre se metiera en la bañera con sus hijos, pero no había manera. Recuerdo incluso a gente amiga llamándome a los despachos y echándome la bronca con aquella cosa de la bañera... me decían: “¿Qué te crees que el *Sésamo* es *Helga*?”, y yo pensaba “Estáis *taraos*, tenéis la cabeza fatal...” *Helga* fue una película que causó un escándalo en el país terrorífico. Era un documental de una mujer que tenía un hijo y se veía en pantalla el nacimiento del niño. Hubo como tropecientas anécdotas de broncas por los pequeños segmentos del *Sésamo*, con aquella frase que siempre salía en las discusiones: “No queremos educar a gente fantasiosa queremos educar ciudadanos”. Fantasía y ciudadanía no eran compatibles ¿te das cuenta?, pero qué pasa ¿qué la fantasía es mala?

Las aventuras del Hada Rebeca es algo que propuse yo. Siempre estaba proponiendo cosas a unos y a otros. Eso lo hice con Juan

Tébar y lo dirigió Miguel Picazo. Ahí también hubo un montón de problemas porque Rebeca estaba en una escuela de magia y era un hada insurrecta, un hada indisciplinada de esas que al final acaba cogiendo a los malos. Rebeca formaba parte de aquel mundo de los niños rebeldes, de los niños con poderes, como Pipi Calzaslargas, niños que acababan demostrando a los mayores que no siempre tenían razón ¿tú te acuerdas de Pipi?

La duda ofende. Pipi era mi pastor.

El interés por todo aquello tiene mucho que ver con mi infancia, con reproducir algo que me había parecido eficaz. Esa libertad que yo tuve de pequeña, en el Británico, donde unos niños iban a clase con un cura protestante y otros con un cura católico y los que no íbamos a clase de religión nos íbamos al jardín a leer libros que cogíamos de la biblioteca. Era ese “hagamos seres fantasiosos”, que es algo que me parece que me salva la vida, que hace que yo pueda superar la muerte de mi madre, el rechazo de mi padre, el estar ahí, sola, en el puto mundo. Pensaba que era una buena experiencia que yo podía transmitir a la gente: “niños, divertíos”. Que te caiga la lluvia en la terraza mientras estás leyendo a Guillermo Brown, o a Ortega y Gasset sin entender nada de nada, o los periódicos, enterándote de las guerras; eso es bueno, mezcla todo en tu propia cabeza, piensa con tu propia cabeza y ten una diversidad de opiniones, sé alguien. En aquellos tiempos eso me parecía, y me lo sigue pareciendo, que debía formar parte de la televisión pública. Me parecía bárbaro tener la oportunidad de hacer cosas que impulsasen todo eso.

¿Y ahora?

Ahora el dinero ha acabado con todo. El dinero, la publicidad, las encuestas, la audiencia, han acabado con todo eso. Y es que en aquellos años, a pesar de todas las discusiones, en Televisión Española había un diálogo muy abierto entre todos: “Hasta aquí llegas. No, nos metas un gol, te estás pasando”. Pero había ese deseo colectivo de “vamos a abrir un poquito las puertas y que entre el aire”.

Y es que claro, todos habíamos vivido ahí con la dictadura, habíamos vivido los pasillos con aquella gente de la censura ¿no? Ahora me entra la risa, pero entonces, cuando *Cambio 16* sacó a la luz aquellas fichas de los pistolitas sobre nosotros...

¿Los pistolitas?

Sí, les llamábamos así. Eran infiltrados que nos vigilaban. Y *Cambio 16* sacó los informes que tenían sobre algunos de nosotros. Yo aparecía como alguien de izquierdas, muy agresiva y que tenía una colección de objetos eróticos..., esto último me encantaba.

Mírala ella, qué organizada... ¿y tenías?

¡Pero qué va!, ¡qué voy a tener yo una colección de objetos eróticos! eso lo tenía Berlanga, pero ¿yo?, yo qué voy a tener...

Por esa misma época también empiezas a trabajar en Radio Nacional ¿no?

Sí, en la temporada de conciertos del Teatro Real, pero aquella primera colaboración en radio no duró mucho, me echaron por algo que dije a raíz de los asesinatos de los abogados de Atocha. Un día a la semana, y ahora no estoy segura de si eran los viernes o los domingos, la Orquesta de Radio Nacional y Televisión Española hacían un concierto en el Real. Como parte de la retransmisión de ese concierto yo hacía una especie de introducción ligera, simpática, diciendo bobadas, básicamente bobadas, esa es la verdad. Enrique Franco era entonces el director de Radio 2, un melómano total, un tipo superexperto en música, claro, y fue quien me encargó aquella cosa. Pensaba que lo podía hacer bien porque conocía mis entrevistas y le parecían divertidas. El caso es que yo la noche antes del concierto me escribía una cosita, llegaba ahí, lo grababa, lo empaquetaba y salía en directo. Lo grabábamos en directo y salía ahí empaquetado. Pero claro, el día de los asesinatos de los abogados ¿qué pasó? pues que no pude; pasó que de repente fui a grabar y entonces, en vez de soltar una gracia, dije: “Bueno, ustedes ya saben

que yo los comentarios sobre los conciertos los hago con un estilo jocoso, desenfadado, pero hoy quiero unirme al silencio de la ciudad, escuchen el *Opus* nº 7, de quien fuera. Me uno al silencio de la ciudad”. Cuando salí de allí me encontré a Enrique y a su segundo diciéndome: “Lola, a partir de ahora ya no haces esto, claro, te has pasado”. Y tuvieron que echarme, aunque yo sabía que era gente que me respetaba, que me quería, que les parecía que hacía bien mi trabajo, pero la censura y la represión en este país han sido siempre una losa. Había que ser muy cuidadosos porque si no, por decir “me uno al silencio de la ciudad”, en un programa como aquel que ¿qué oyentes tendría eso de los conciertos de Radio 2?, pues te quedabas en la calle. Y adiós a las doscientas pesetas que cobrabas por hacerlo.

Luego para la radio también hice dos programas de literatura, dos espacios literarios. Uno dedicado específicamente a la poesía, *Verso a Verso*, y el otro, *Con los ojos cerrados*, a la literatura en general. Como los edificios de radio y televisión estaban pegados pues te encontrabas a la gente en los pasillos, en la cafetería, y así iban saliendo cosas. *Verso a verso* lo propusimos Juan Tébar y yo, pero acabé haciéndolo sola, duró como tres años. *Con los ojos cerrados* empezamos juntos haciendo el guión pero luego se quedó Juan solamente, duró muchísimo, eran selecciones de textos que leían actores.

Verso a Verso era estupendo, es una de las cosas que he hecho que más me han divertido. Elegía a los escritores, seleccionaba los textos, invitaba a los propios poetas a que leyeran. Y tuvo bastante éxito, la gente enviaba cartas. Me inventé lo de las cartas para ver qué audiencia tenía eso, porque la tele se acababa a medianoche, ponían la Bandera, el Himno y a dormir. Radio Nacional daba las noticias de las doce e inmediatamente después venía *Verso a Verso*, o sea, que mucha gente lo oía, y yo quería saber cuánta. Me inventé esta historia de las cartas porque recordaba que en el taller de alta costura de mi madre las chicas escuchaban aquello de las peticiones del oyente, aquello de “pues ahora para Fulanito y Menganito y Menganita”, y que era una lista enorme de personas, y luego decían

“La vaca lechera” y ponían “La vaca lechera”. Cuando arrancó aquello hubo que inventarse las peticiones pero luego ya llegaban unos sacos de correos enormes. Yo eso lo hacía con Óscar Ladoire, que me ayudaba en casa a pasar cosas a máquina y luego, dos veces por semana, grabábamos. También hacíamos una selección musical. Se hacía con mucho, mucho cuidado, aquel programa.

Y en la radio ¿pagaban o no pagaban?

Pagaban igual de mal, pero allí no había contrato. Ibas a programa. Y como te acostumbrabas a que todo tardara en pagarse, pues ahí ibas organizándote la vida. Eso sí, tenías que currar mucho. Yo a veces hago el cálculo de que si yo ahora tuviera tres hijos y tuviera que tener una tata para poder seguir trabajando dieciséis horas al día y fueran a un colegio como el Base, y tuviese que pagar una casa en Duque de Pastrana, y un coche, y luego una casa alquilada en la sierra para que los niños fueran a la sierra y no se pincharan en las discotecas del momento, pues no sé, yo creo que ahora tendría que ganar un dinero que no sé de dónde lo sacaría...

Vamos, Lola, que llevamos medio libro sin que nadie pague pero con semejante lista de la compra entre pitos y flautas tú tenías que acabar ganando un dinerito.

Sí, bueno, ganaba para pagar todo eso. Buenos colegios, calidad de vida, buena comidita, muchas risas y mucho curro. Pero mucho curro. Yo es que he trabajado siempre muchísimo. Te comentaba un día que yo tengo la sensación de que lo he hecho todo como un poco chapuza, que he tenido esa sensación de haber podido hacerlo todo mejor. Pero bueno, la nave iba, y yo pensaba: estos tienen que pagarme porque yo también tengo que pagar cosas.

Y para que no falte de nada, en julio de 1976 también empiezas a hacer entrevistas para PlayLady.

Sí, también hice eso. *PlayLady* fue la primera revista de tetas y culos, anterior a *Interviú*. Había unas cuantas firmas importantes y

una entrevista central fuerte con gente que les podía apetecer. En *PlayLady* escribían Umbral, Berlanga, escribía Cela, en fin, un abanico interesante de personas.

Además *PlayLady* fue la primera revista en este país que abrió un espacio a la fantasía erótica con la sección “Los papeles de Miriam”. Esos textos aparecieron primero dentro de la revista y después en forma de separata. Aquello eran cartas que los lectores enviaban a la redacción intercambiando sus fantasías sexuales. Se contestaban unos a otros, y entre ellos estaba Miriam, que es la primera que escribe pidiendo que se abra ese espacio. Había un personaje que escribía firmando con las iniciales de Berlanga y contando sus fantasías al detalle... Él se mosqueaba muchísimo con aquello, porque todas eran verdad. Nunca supo quién lo hizo. Alfredo y yo nos moríamos de la risa.

Seguro que era alguien que no tenía una colección de objetos eróticos tan completita como la suya. ¿A que sí, Miriam?
Era envidia sana.

Esa es la peor.

Para *PlayLady* tuve la suerte de poder entrevistar a gente muy pero que muy interesante: Jorge Semprún, Agustín García Calvo, José Bergamín, Fernando Arrabal, y a algún que otro elemento del lado oscuro, tarados muy siniestros que andaban sueltos sin medicar como Sánchez Covisa, el de los Guerrilleros de Cristo Rey, o el ministro Solís, que no se acordaba de cuántas condenas de muerte había firmado, el angelito. También tuve la ocasión de darme algún que otro gusto y preguntar cosas como ¿para cuándo la legalización del Partido Comunista?, ¿para cuándo la Ley del Divorcio? En una entrevista de esas empezó mi amistad con Juan Benet. A Semprún lo entrevisté en París, en una bañera en el hotel George V.

Hay que ver, lo que te gustan a ti las bañeras... y a los entrevistados ¿los elegías tú?

No siempre, pero a veces sí que pude elegir. Y quiero aclarar ya mismo que lo de Semprún fue por la ola de calor ¿eh?, llenamos la bañera de hielo por la ola de calor que había, era horrible el calor que hacía en París. En ese viaje también entrevisté a Agustín García Calvo, un tipo listísimo, de los listos de verdad. Le entrevisté en el Sena, yo le preguntaba y él estupendísimo con su camisa de flores y sus sandalias y muy filósofo me desmontaba todo lo que le decía; yo le hablaba de la democracia y de las libertades y él me demostraba que no hay verdad ni hay mentira y que el agua discurre por no sé qué cauces... Así que al final me planté y le dije: “Pues mire, sí, tiene usted toda la razón, todo esto no vale para nada”. Y cogí y tiré la grabadora al Sena. Se quedó de plástico. Debí pensar que estaba completamente loca. De todas formas, de aquellas entrevistas, la más valiosa para mí es una que no llegué a publicar, la que le hice en Metz al campesino, y sobre la que tengo pendiente una obra de teatro, que quiero que haga José Luis Gómez, que está en la edad perfecta.

¿Te refieres a “El Campesino”, el comandante del ejército republicano?

Exactamente. Valentín González, del Quinto Regimiento de las Milicias Populares y luego al mando de la 46ª División del Ejército Popular. Me quedé horas y horas allí, fascinada con él. Vivía en un apartamento minúsculo dentro de una de esas casitas de tres plantas de protección oficial para gente de la tercera edad.

En una residencia.

No. Vivían ellos solos, pero eran casas para los ancianos. Se veían florecitas, jilgueros, cositas así muy monas, y abajo, en un timbrecito, “V. González”. Y unas ventanas en el primer piso completamente cerradas, vamos, cerradas a cal y canto, y sucias y asquerosas. Este hombre vivía ahí, en ese primer piso, tenía agua caliente, pero no la utilizaba... Era un *clochard* completamente tirado, maloliente, de esos

a los que de repente te acercas y te quieres morir del pestazo. Bueno, yo entré en aquel espacio, y seguro que también le daban bombillas, pero él lo tenía todo prácticamente a oscuras, como si fuese aquello un refugio de guerra, todo sucio, repugnante, lleno de mugre: un perchero con trapos viejos colgados, una mesa asquerosa y horrible. Tenía agua estancada en la pila y con eso se lavaba y se pasaba el peine. Vamos, *clochard, clochard*, pero *clochard* total. Un mítico comandante rojo encantador, con una risa llena de vida, estupenda, y que en medio de su locura contaba cómo el rico puede más que el pobre, y el que tiene un rifle puede más que el que tiene un palo. Un discurso muy simple, si tú quieres, pero real como la vida misma. Esa noche fuimos a cenar y en el hotel nos miraban como si fuésemos extraterrestres. Al día siguiente le hice la entrevista y me presenté con dos magnetofones diciendo: esto a mí no se me borra. Me presenté con dos magnetofones y diez botellas de Beaujolais. Él había comprado unos bollos que eran como unas magdalenas y las había puesto allí, encima de un plato de plástico repugnante. Total, que llegué y me dije: bueno, yo aquí no quiero infecciones, así que esto se pasa todo por siete botellas de vino. Y entonces, cuando empezamos la entrevista, respiró fuerte y pegó un grito como si estuviera hablando en la Puerta del Sol, un grito que me puso todos los pelos de punta: “Españooooles, os habla El Campesinoooo”, y siguió: “Españooooles. Con el corazón en la mano, y la razón perdidaaaaa, confieso que soy un asesino”. Así empieza la entrevista de este señor. Me quedé allí cuatro o cinco días, recogiendo todo lo que me contó este hombre arrollador, volví unos meses después, y no publiqué nada.

Una parte de todo ese discurso de “El Campesino” luego lo recogí en *Mamita mía, tirabuzones*. Todas aquellas cosas de la batalla de Guadalajara, cuando les dijo a sus hombres que le llevaran orejas de italianos a cambio de un rancho doble; y estos se lo tomaron al pie de la letra y se las llevaron, le llevaron sacos de orejas, los muy bestias. Y cuando estuvo en Siberia y cuando le abofeteó Stalin y cómo su hija era aquella que había subido la primera a la Luna. Estaba loco, loco, loco, pero, loco; y lleno de metralla de las barbaries que le habían pasado.

¿No lo publicaste porque pensabas que esa imagen podía ser utilizada en su contra?

Claro. Es fácil que se manipule a la gente cuando está tan tocada, es gente arrasada por dentro, devastada por la guerra. Pero ahí hay una obra de teatro. Eso sí. Hay un obra de teatro con un monólogo formidable y la necesidad de seguir buscando, de seguir aclarando algunas cosas. No se puede ser equidistante. Había una legalidad establecida y unos militarotes que se levantaron en armas para acabar con ella.

Seguimos en 1976, cuando también tiene lugar aquella famosa cena en Ciudad Real durante el rodaje de El perro, de Isasi Isasmendi...

No, no, no; no seguimos en 1976. Yo ya sé adónde vamos. Tú quieres empezar con todo el rollo ese de *El Crimen de Cuenca* ¿a que sí? Madre mía, qué a-bu-rri-mien-to, de verdad. A ver: yo hice el guión de una película que se llama *El crimen de Cuenca* y escribí una novela del mismo título. Ambas cosas, solita. La película la dirigió Pilar Miró, que también firmó el guión. Otro colega, Juan Antonio Porto, también firmó en los créditos la idea de la película. Y sobre esta cosa tan simple, tan tonta, de que hay gente que firma cosas que en realidad no hace para poder cobrar y que, por otra parte, es una práctica hasta cierto punto habitual en nuestra profesión, se monta todo un carajal. Hasta ha salido un libro, hace poco, sobre esto...

Golpe a la Transición. El secuestro de “El crimen de Cuenca” (1978-1981), de Emeterio Díez Puertas⁴. *¿Lo has leído?*

Pues la verdad, no. Empecé a hojearlo, vi que decía que tenía dos hijos que alimentar (tres, tenía tres) y que, claro, pobre Lola, como no había un hombre en la casa... Y ahí me paré; paré de leer sopla-

⁴ Emeterio Díez Puertas, *Golpe a la Transición. El secuestro de “El crimen de Cuenca” (1978-1981)*, Barcelona, Laertes, 2012.

polleces. Pero que conste que este señor, muy correcto y encantador, me envió el manuscrito previamente a su publicación, y yo no revisé nada. *Mea culpa.*

Ya. Pero es que eso no se hace... hay que revisar, reina. Hay que revisar que si no luego pasa lo que pasa. Este librito que estamos haciendo ahora lo vas a revisar ¿eh?

Este nuestro lo reviso, por supuesto, por supuesto. Pero en aquella ocasión no lo hice. Y ya está. Qué le vamos a hacer.

Eso, qué le vamos a hacer, más se perdió en la guerra ¿Y entonces?

Y entonces, yo creo que todo el lío con *El crimen de Cuenca* surgió a raíz de la prohibición de la película, de la dimensión, del tamaño que empieza a tener la película en ese momento a partir de aquella taradez de prohibirla. Se armó tal Cristo con la prohibición... Había que responder a preguntas en el Parlamento, estaba en todas las portadas o contraportadas de los periódicos, las radio echaban humo con aquello.

El guión que yo hago de la película es el guión de un punto de vista, que arranca en Atenas en un seminario de Amnistía Internacional sobre las secuelas de la tortura y donde yo voy con Antonio Colodrón, el psiquiatra, para ayudarle en las traducciones, porque él hablaba inglés pero no tanto. Entonces me voy allí y veo esta barbaridad de la tortura y sus secuelas. Me deja totalmente tocada y un tiempo después, en aquella cena donde se habla del caso Grimaldos, esa cena con Juan Antonio Porto a la que tú te referías antes, yo digo: “Uy, qué película hay ahí para tratar el tema de la tortura”. No puede haber nada más perfecto para decir de qué sirve eso de la tortura. Porque a base de torturarlos aquellos pobres desgraciados confiesan que han cortado a uno en trocitos, que lo han quemado, que lo han echado a los cerdos, que lo ha matado uno, que lo ha matado otro, que lo han enterrado aquí, que lo han enterrado allí, dicen de todo porque les están torturando y luego esa supuesta persona a la que han ma-

tado aparece vivo. Es que me parecía la perfección para hablar sobre la tortura.

Entonces Juan Antonio Porto y yo decidimos proponerle el proyecto a Alfredo Matas, y trabajar juntos en él. A Alfredo le parece una idea estupenda y nos ponemos en marcha. Nos ponemos a investigar toda la documentación relativa al caso Grimaldos, nos vamos a Cuenca, hablamos con la gente y allí revolvemos los archivos de arriba a abajo. A ese proyecto se suma un amigo mío, Jesús Chamorro, fiscal de renombre, al que pedimos asesoramiento.

¿Y en qué consistía exactamente el cometido de Jesús Chamorro?

En asesorarnos en todo lo que tenía que ver con el funcionamiento del jurado, de un juicio con jurado, de cómo era toda la historia de: ahora los condenamos, ahora no los condenamos, ahora los condenamos a muerte, ahora los abogados se ponen de acuerdo. Igual que cuando llegas a un acuerdo con un policía o con la sección de la policía que trabaja con prensa y televisión, asesorándote para que no se digan burradas técnicas. Eso por un lado, y por otro, su función era ayudarnos a encontrar todo el material que existiese sobre esta historia. En esa búsqueda del material es donde Jesús empieza de verdad a no sentirse cómodo. Jesús siempre fue un hombre muy consciente de sí mismo, era un hombre bajito, pero que podía haber medido lo que John Wayne porque era Jesús Chamorro.

O sea, yo con Jesús lo veo clarísimo. Jesús llega un momento en que no quiere saber nada más del asunto y empieza a preguntarse por qué él, “El fiscal rojo”, fundador de Justicia Democrática, perseguido y vigilado, se va a complicar la vida, en un momento como era aquel en España, con una película en contra de la tortura. Ahí todavía no existía ni Pilar ni existía nadie. Estaba todo iniciándose. ¿Por qué iba a ir él a los archivos del Tribunal Supremo, rigurosamente públicos por otra parte, a coger unos papeles? Porque claro, como te he dicho, también estaba contratado para conseguir documentación. Él no se sintió cómodo y lo dejó. Entiendo todo tipo de razones para que Jesús dijera: “Que busquen a otro. Si quieren esta

información que busquen a otro. Nadie va a decir luego que yo, Jesús Chamorro, he ido allí y he facilitado documentación. Para qué quiero yo un foco encima de mí dentro de un año o de dos, que sabe Dios cómo van a estar aquí las cosas. No liemos, no mezclemos, es gente del cine y que se apañen”. Yo creo que básicamente Jesús dice que no por eso. Lo de Jesús lo veo muy claro.

Lo de Porto es otra historia. Yo creo que Porto tenía que haber hecho lo que me parece que debe hacerse con los pactos ¿no?, que es cumplirlos. Teníamos que haber hecho lo que habíamos pactado cuando empezamos a ver que no teníamos el mismo punto de vista sobre cómo enfocar el caso Grimaldos. Y lo que pactamos fue: vamos a presentar veinte o treinta folios de un tratamiento de cómo vemos la película cada uno de los dos. Se lo habíamos dicho a Alfredo: tenemos formas distintas de ver esto. Y Alfredo nos dijo: “Pues muy fácil, como todavía no habéis entregado el primer tratamiento, entregad el primer tratamiento cada uno por separado y después trabajáis en el que yo decida que es el mejor, que para eso soy el jefe”. Y ahí estábamos los dos perfectamente de acuerdo. Llegado el momento, Porto no solamente entrega un tratamiento, sino que entrega un guión, y ahí yo sí que me mosqueo diciendo: “Si aquí hemos quedado en entregar un tratamiento, ¿cómo has entregado un guión?; además no ha habido casi tiempo para hacer un guión, ¿no?” Así que luego te preguntas: ¿él ya había escrito ese guión y no me contó la verdad? En cualquier caso, toda esta historia... por Dios, que *El crimen de Cuenca* no es *Ciudadano Kane*... Mira, yo entendería que hubiese dieciocho guionistas matándose entre sí por ver quién es más o menos autor en porcentaje de *Ciudadano Kane*, ¿pero aquí?, ¿en *El crimen de Cuenca*? Estamos locos.

¿Cuáles fueron vuestras diferencias al parecer, por cómo pinta esto, irreconciliables, sobre el punto de vista?

Porto quería poner en pantalla el crimen, dándolo por realizado desde el principio, y que luego el espectador, cuando descubre que no es así porque hay un fiscal justiciero que dice “todo esto es un

error, aquí os voy a contar yo cuál es la verdad”, se sintiese culpable. Y eso a mí parecía una trampa muy burda, algo como muy baratito ¿no? Me parecía que este asunto tenía que ver con otro tipo de estructura narrativa, que había que contar la historia como la contaba la gente con la que habíamos hablado, tal cual. La imagen establece un pacto muy fuerte con el espectador, un pacto con el que estás diciendo: jugamos y estas son mis cartas. Allí estábamos hablando de una historia que tenía como referencia un hecho real, con personas inocentes que habían estado en la cárcel una serie de años, que habían sufrido torturas... que habían pasado por una barbaridad detrás de otra. Y, la verdad, empezar la película viendo a unos que no habían matado a nadie, matando, para luego descubrir que eran inocentes, me parecía que era como coger ese pacto con el espectador que te decía, sonarnos los mocos con él y tirar el *kleenex* a la basura. Me parecía un error garrafal. Además es que ideológicamente hacer eso también me parecía muy tramposo. Porque claro, según ese planteamiento, el espectador se siente culpable, pero como hay un juez que tira de la manta y pone todo en orden, pues, hala, a vivir, que son dos días: el sistema se autorregula desde dentro y ya está; porque claro, hay algunas manzanas podridas, pero siempre están los buenos que tiran de la manta... Y mira, no. Aquí hubo un juez que fue un cabrón, hubo guardias civiles que torturaron, hubo guardias civiles que no torturaron, hubo un cura que fue otro cabrón, hubo un tejido formado por personas con nombres y apellidos que cometieron toda una serie de torturas criminales. Y esa violencia pertenece al sistema. O sea, es que eso ocurre. Está ahí y hay gente que hace eso y que comete esos delitos y aquí nadie tira de la manta y luego se arregla todo.

Otra posibilidad hubiese sido contar toda la historia por el lado *Rashomon*, entonces vale: contamos todo desde diferentes perspectivas y luego el espectador que piense, ¿entiendes lo que quiero decir? que-pien-se. Personalmente cualquier reto narrativo me parece interesante, cómo monto una historia, cómo la cuento. Y no hu-

biese pasado nada, yo no me negué en ningún momento. Pero a Alfredo le pareció que mi planteamiento era el correcto y que debíamos hacerlo así, sin más.

Y ahí con Porto fueron dolores... ¿no?

Porto se retiró del proyecto, y yo me quedé sola y seguí adelante. Porto allí tenía dos posibilidades: una era decir “me retiro, no firmo”, que es lo yo hubiera hecho. Otra era plantear “bueno, me retiro, pero a ver, un momento, yo aquí he hecho un trabajo y quiero cobrar”. Ese es uno de los dilemas a los que muchas veces tenemos que enfrentarnos los guionistas: alguien ha hecho un trabajo que al final se rechaza pero esa persona quiere cobrar. Quiere cobrar esa parte de derechos aunque nada de lo que haya escrito esté en el trabajo final, que es el que se lleva al rodaje. Cuando eso ocurre entonces se pacta entre guionistas. Entre colegas. Es que no somos asesinos que tenemos que pegarnos cuchilladas, es que los del cine no somos gentuza, somos gente muy estupenda y muy decente. Y allí pactamos para que él no perdiese dinero: que hay un tiempo que has dedicado a esto, pues muy bien, muy sencillo, un 50% de los derechos de autor son del guión, tú firmas la idea y cobras el 25%, en realidad lo mismo que hubieras cobrado si hubiésemos seguido trabajando juntos. Por eso Porto firma sobre una idea. Y en letras muy grandes y todo muy bonito. Y ya está. No hay más.

Mira, en mi experiencia a lo largo de la vida dentro de la profesión, yo no he tenido líos con el 90% de la gente porque siempre he tenido claras cuáles eran las dos opciones posibles: una, verlas venir “Uy, aquí la que se va a armar, aquí no entro”, verlo antes y no entrar por mucho que pareciera que se diera un proyecto interesante, con dinero; la otra, decir: “Que corra el río, paso para todo el mundo. Todo para vosotros, no quiero saber nada, no tengo ningún problema. Adiós, ya se me ocurrirá otra cosa”. No he tenido problemas básicamente por eso. Por una actitud de decir, que es algo que siempre les digo a los alumnos, si sólo tienes una idea dedícate a otra cosa. Eso no es justo porque ha habido gente que solamente ha

hecho una película y ha sido maravillosa. Pero para un guionista es así: si sólo tienes una idea, mejor dedícate a otra cosa. Si quieres ser guionista, mejor que todas las mañanas duchándote se te ocurran, por lo menos, doce ideas distintas.

¿Por qué crees que Alfredo Matas se decantó por tu propuesta para El crimen de Cuenca?

Alfredo solamente hacía el cine en el que creía. Lo repetía siempre: “Hago el cine en el que creo, el que creo poder defender”. Y eso no solamente era a la hora de elegir un guión, de producirlo, de buscar el dinero, sino también de estrenarlo, de estar todo el día detrás de esa película; o sea, él tenía que estar de acuerdo absolutamente, a él tenía que enamorarle ese proyecto, lo que se estaba poniendo en marcha, y al mismo tiempo tenía que ver claramente que aquello iba a tener un buen *feedback*, que iba a haber unos espectadores interesados igual que él. Su teoría, que me parece que es absolutamente intachable era “no quiero saber lo que quiero ganar, quiero saber si me puedo permitir lo que puedo perder”. Y en ese sentido hacía la película en la que creía. Y podían decirle: “Si es que esto es maravilloso”, y él contestar: “No, lo siento, no lo veo”. Es algo que, más allá de lo listo que sea alguien, tiene que ver con la capacidad de saber distinguir, con la elección. Alfredo sentía la misma repugnancia que puede sentir cualquier bien nacido por el tema de la tortura y la pena de muerte. Creía en esa película y en esa propuesta. Era una persona con un criterio muy similar al de muchísima gente. Pero desde luego su elección no fue porque “como viene esta morenaza que me gusta tanto y me dice que hagamos con *El crimen de Cuenca* una película sobre la tortura, pues la hacemos...”

Y esto último lo aclaras para no dejar sin respuesta la posible vertiente misógina, vil, mezquina y tarada de la pregunta.

Exacto.

Y Pilar Miró, ¿cómo llega a dirigir la película?

Me parece que la persona que dice que sería una buena idea Pilar es Luis Sanz, muy amigo nuestro, de Alfredo, de Amparo, mío... cenábamos juntos muchas veces. En su primer largometraje, *La petición*, Pilar había hecho un trabajo fantástico, demostró una dureza estupenda. Y esa fue la referencia para Alfredo. Por aquel entonces Pilar era una chica que llevaba botas con espuelas, con mucha seducción por medio y un poquito cafre, pero con capacidad de libertad. Alfredo habló con ella, ella se leyó la historia y aceptó el trabajo.

¿Y su parte del guión?

No hay su parte del guión. Simplemente lo firmó y lo cobró, pero en ese guión no hay ni una coma suya. En aquel momento Pilar estaba con Antonio Larreta haciendo *Gary Cooper que estás en los cielos* para la compañía de Alfredo y José Vicuña. Era una cosa para dirigirla Pilar, pero solamente estaba contratado el guión. Hicieron la primera versión, al final cobraron un tanto y a Pilar le quedaba un plazo por cobrar cuando Alfredo dijo: “Se para”. No le convenía cómo estaba aquello y lo paró. Según el acuerdo que tenían, quedaban por cobrar doscientas mil pesetitas, que no sé cuanto sería ahora, una caspa.

Pues mil doscientos euros, justo el sueldo de un ayudante doctor en la universidad española. No diría yo una caspa, más bien piojos. Pero visto lo visto... “Virgencita, Virgencita, que nos quedemos como estamos”.

¿En serio cobráis eso?

[...]

Bueno, pues qué ocurre, que Alfredo le dice: “Piénsate bien si quieres hacer esta película, habla con Lola por si ves algo que quieres cambiar, y antes de firmar el contrato de dirección, te firmo un contrato de guión de doscientas mil pesetas que son las que no cobraste”. O sea, que el contrato existía, tuvimos unos cuantos encuen-

tros en los que hablamos del guión y donde Pilar dejó claro que a ella lo que le interesaba no era tanto el tema de la tortura sino el de la amistad entre los dos hombres. Pero fundamentalmente de lo que hablamos en aquellas reuniones fue de ajustes sobre el plan de trabajo que se había hecho y sobre el presupuesto que ya se había hecho... y al final en el texto no se cambió nada. Entre otras cosas porque ya se adivinaba que podía haber problemas con aquello y en lo que todo el mundo andaba pensando era en hasta dónde se podía llegar: cuál era el límite para que el Ministerio no acabase clasificándola “X” y fuese una ruina económica. Lo que nadie pensaba era en que iban a prohibirla y que a Pilar le iban a montar un tribunal militar. Hace falta ser imbéciles. Fíjate que en el pase privado que se hizo para la familia, que se hizo por si no querían ver la película en la sala con el follón del día del estreno, estábamos todos preocupados, como diciendo: a ver esta familia, que esto no les afecte demasiado, a ver cómo se toman revivir esto... Bueno pues cuando salieron, la hija mayor de Gregorio Varela, una mujer toda vestida de negro, de esas intensas, España profunda, se acercó y me dijo: “Os habéis *quedao* cortos”. Y van y la prohíben. Qué *taraos*.

La novela no la pararon ¿Cuáles fueron las razones para escribir El crimen de Cuenca?

A esa novela la paró el fuego. Cuando Chamorro y Porto se van y yo me quedo sola con todo aquel tinglado, me paso cuatro meses con Rafael Marcos y la gente de su despacho metida en el Tribunal Supremo. Nos lo leímos todo y transcribimos a mano toda la documentación. Una locura. Y yo veo que toda aquella información no va a poder ir en lo que es la película. Es entonces cuando me planteo sacar un libro sobre aquello, metiendo dentro mucho documento dramatizado. El modelo de lo que yo tenía en la cabeza era *A sangre fría*, de Truman Capote, descripciones muy detalladas, con un punto de disección naturalista. Me encerré en la casa que tenía alquilada en Riaza para los niños y donde el hijo del señor Felipe acababa de hacerme una chimenea estupenda. Era diciembre, creo, el caso es que nevaba

sin parar. Y en una de esas noches tan bonitas, con la nieve, las mantas, con el crepitar de las llamas, y con el salón lleno de carpetas azules de goma con todas las transcripciones de los archivos del Supremo, pues me voy a dormir. En mitad de la madrugada me despertaron unas voces tremendas, los bomberos estaban abajo rompiéndolo todo para poder meter las mangueras, y yo oía la voz del señor Felipe gritando: “Lola, Lola, Lola”, que quería decir “fuego, fuego, fuego”. ¿Qué es lo que había pasado? Pues que con aquella chimenea encendida todo el interior del salón se había quemado, todas las paredes estaban negras, quemadas, porque el humo carboniza todo, todo alrededor, por arriba, por abajo, todo, y de repente entra una chispa por cualquier sitio y aquello hace ¡plas! y se cae todo. Primero se cae la chimenea y después se cae el techo, y luego arde todo en dos minutos. Las chimeneas se queman de esa manera estupenda.

¿Qué hice yo? Pues me levanté, atravesé el pasillo, allí había unas escaleras, en el extremo del salón había unas escaleras pero aquello ya no existía... La luz que había era la luz que reflejaba el fuego y allí estaban todos mis cacharros, todos mis papeles maravillosos, todo. Se quemó todo. Cuando conseguí bajar los dos pisos ya se había caído el techo. En la calle estaba medio pueblo y la Guardia Civil diciéndome: “¿Y usted qué hacía sola?”; “Pues mire, estaba escribiendo sobre el crimen de Cuenca...” Y allí me estuvieron comentando cosas de los maquis, de cómo se los habían cargado unos que obviamente no eran ellos. Estuvimos ahí alegremente mientras que el libro que yo hubiese querido hacer se iba al garete y la casa también. Tardaron dos años en volverla a levantar. O sea, que así acabó aquella historia. El crepitar de las llamas, la bonita chimenea y las transcripciones convertidas en nada.

Pero para ser tu primera novela no estuvo mal ¿no? Fue un exitazo, se vendieron un millón de ejemplares solo en la primera edición de 1979, de hecho fue la novela más vendida en la Feria del Libro de ese año.

La verdad es que no he vuelto a leerla. Por lo que yo recuerdo le hubiesen venido bien unas sesenta páginas más, pero bueno, así

salió, era impensable volver al Supremo y hacer las transcripciones otra vez. En la Feria de aquel año estuve firmando todos los días, con dos policías nacionales protegiéndome para que nadie me agrediera. Los de las distintas librerías donde yo firmaba decidieron que allí hubiese alguien permanentemente para que no pasara nada porque los fachas estaban como desatados, quemaron casetas, no sé si fueron los Guerrilleros de Cristo Rey u otros tarados por el estilo, y venían señoras de esas con las perlas a insultarme, me gritaban y me decían de todo... El caso es que había siempre una cola monumental de gente y tenía su gracia escribir “para Menganito” poniendo después, entre exclamaciones “¡LIBERTAD DE EXPRESIÓN!” con aquellos dos policías a mi lado, encantados de la vida, sin ningún tipo de mal rollo.

Pues esos dos policías a lo mejor sí, pero la película se estrena en agosto de 1981 y en febrero de ese año hubo otros de uniforme que de encantados de la vida y de buen rollo nada de nada.

Con el 23F hubo gente que pensó que había que organizarse y plantarse en la frontera. Que las cosas se habían puesto feas de verdad. Sobre todo por Pilar... Yo desde luego no tuve esa sensación, siempre pensé que iba a ser una cosa como de diez minutos, como luego ocurrió. Resultó ser lo que yo percibí. Una cosa que, bueno, sí..., los niños en casa, de aquí no se mueve nadie, atentos a la tele, llamadas de todos, “dónde está todo el mundo”, pero vamos, nada más. Y bueno, fue a la mañana siguiente cuando salieron del Congreso.

Cuando se estrenó la película la respuesta fue masiva.

Sí, masiva. Se estrenó con muchas copias y con protección de la poli. Era la época de las lecheras y nos pusieron unos cuantos coches de esos. Pero yo creo que la gente fue a ver *El crimen de cuenca* de una manera tranquila, no hubo ninguna reacción como pudo haber con *Yo te saludo, María*, de Godard, con grupos religiosos rezando el rosario delante de los cines. Hubo expectación, eso sí, por lo que

suponía de historia mediática, de película que se había prohibido ya en democracia y que además era una buena película. Y también pienso que en parte se recibió con algo de “hay que ver, qué país más inculto y más bestia a principios de siglo y en cambio ahora somos todos suecos y estupendos”. Yo creo que Pilar hizo una película muy solvente, enormemente solvente. Alfredo se quedó contento con el resultado y yo también. Aquella fue la primera película en la que yo trabajé para él como guionista.

En una entrevista que hace ahora diez años te hicieron Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro⁵ comentabas cómo dentro de tu trabajo como guionista para la gran pantalla, en los proyectos que haces junto a Alfredo Matas, tú veías como dos grupos, y separabas las películas que de alguna manera le habías propuesto personalmente, que habías sentido más tuyas o habías insistido en que se hiciesen, de aquellas otras en las que, bueno, digamos que habías simplemente aceptado colaborar. En el primer grupo estaban El crimen de Cuenca, Las bicicletas son para el verano, Bearn, y Tierno verano de lujurias y azoteas; en el segundo, formado por aquellas que no considerabas tan logradas como las anteriores, mencionabas El jardín secreto, Barrios altos y Puede ser divertido.

La verdad es que con todas disfruté de la vida, pero sí que pienso que las cuatro que yo le propongo a Alfredo quedaron mejor, son mejores películas. Además, que yo sepa, *El crimen*, *Bearn* y *Las bicicletas son para el verano* han estado durante mucho tiempo entre las más vistas del cine español. Yo creo que de ahí es también de donde viene esta cosa de ¡Oh, Lola, qué buena guionista! Aunque si fuera una guionista *yankee* ahora mismo no estaría diciendo “a ver, qué pasa con la hipoteca”, ya se habría resuelto eso.

⁵ Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, “Lola Salvador. La chica que quiso ser Víctor Hugo”, en *Historias, palabras, imágenes. Entrevistas con guionistas del cine español contemporáneo*, Madrid, Festival de cine de Alcalá de Henares, 1999.

El jardín secreto era un proyecto de Carlos Suárez que, aparte de ser un magnífico director de fotografía, me parece un guionista espléndido. Los Suárez son gente muy lista. A Alfredo le interesó aquella historia de sadomasoquismo elegante pero pensó que había que darle unas vueltas, que aquello se hacía, pero que tenía que entrar en el circuito, no podía ser una “X” que fuese a las salas del porno puro y duro. Y ahí entre yo. No quedó bien pues porque yo creo que el proyecto inicial de Carlos era distinto, quería una cosa menos comedia. Además se dieron circunstancias personales muy adversas: Una de mis hijas llevaba ya dos meses en el Ruber con una mononucleosis y la niña de Carlos, casi recién nacida, estaba metida en la UVI con una cosa de corazón. Y nosotros hablando de erotismos, intentando hacer aquello, y así no se puede escribir ni de erotismos ni de nada, si pegábamos unos saltos cada vez que sonaba el teléfono... Sobre todo él y su mujer, que tenían una situación con el bebé tremenda, con varias operaciones de corazón muy complicadas.

En cambio *Barrios altos* es un guión que tiene Alfredo y que cuando llega a mis manos ha dado antes miles de vueltas. En principio era una cosa que pasaba en Estados Unidos y que habían hecho cuatro guionistas, entre ellos Tano, Agustín Díaz Llanes. Y bueno, Alfredo tenía ese proyecto, pero que no le terminaba de convencer... sin embargo, lo que sí tenía claro era que quería encontrar una película para José Luis Berlanga, uno de los hijos de Luis y una persona encantadora. Y quería, además, le apetecía mucho, hacer una película en Barcelona. Así que me dijo: “Pues a lo mejor aquí hay algo, dentro de este argumento, de este *thriller*, para que José Luis haga una película en Barcelona y que sea una película ligera”. O sea, quería una película bien pensada y a la medida de un primer director que había sido ayudante de muchas cosas. Yo entonces cogí ese cacharro y lo primero que hice fue hablar con los otros tres y decirle a Alfredo que todo el mundo tenía que figurar en créditos, como guionista, que yo era una más. Por eso me resultó simpático el que años después, cuando a Tano le dan el Goya por *Nadie hablará de*

nosotras cuando hayamos muerto, en los agradecimientos dijese que sobre todo me quería agradecer a mí el que le hubiese dado su primer crédito en el cine. Después de hablar con ellos inventé una especie de comedia en la que se retrataban mucho las diferencias entre los barrios altos y los barrios bajos en Barcelona. Lo estupendo de aquel trabajo fue que me hice muy amiga de dos policías de allí, gracias a Juan Madrid, amigo mío y que hacía las novelas policiacas aquellas. Estos me llevaban por ahí, a todas las barbaries. Eran como *Starsky & Hutch*, de dormir poco, de disfrazarse de cosas, de llevarse por la playa oscura a las tantas de la madrugada y decirte: “No se preocupe si aquí hay un poco de movida”. Lo pasábamos la mar de bien.

Desde luego tú con los cuerpos y fuerzas de seguridad del Estado estabas cogiendo una carrerilla...

Pero si es que una de las cosas que me resultan más interesantes del cine es todo el proceso de documentación. De la novela también, pero con la novela la gente te cuenta menos. A nadie le importa un pepino una novela, pero si dices “cine” te lo dan todo, te cuentan todo, te abren todas las puertas... y estos dos polis me ayudaron un montón. Además veías cómo todo lo que a ti se te ocurría ya se le había ocurrido antes a la vida real. Por ejemplo, a mí me molestaba mucho un muerto que había en *Barrios altos*, que era un lío ese muerto, y entonces les pregunté: “¿Pero aquí, en el depósito de cadáveres, puede haber un muerto que no esté muerto y que le pongan el numerito y que luego digan que ese tipo era Fulano y en cambio fuese Mengano?”: Pues me contaron siete casos como ese, con muertos falsos... ¿Cómo se te queda el cuerpo, eh? El problema que tuvo *Barrios altos* fue un problema de cómo se hizo la película y, de alguna forma, la no excesiva experiencia del director. Hubo muchas inseguridades, mucho nerviosismo, mucha incomodidad de que eso no estaba saliendo cómo tenía que salir. Era una comedia policiaca que yo creo que se debería volver a hacer. Porque era una bonita historia.

Puede ser divertido es una película que Alfredo me pasa estando ya enfermo. Era aquello de “venga, vamos a hacer una película ligera, vamos a entretenernos un rato y ya está”, no era una gran ambición. También creo que le hacía ilusión hacer una película con su hija, que fue quién llevó la producción del asunto. Creo que fundamentalmente en esta falló el reparto, tenían que haber sido actores de comedia. Tiene momentos simpáticos y, sobre todo, suscribo la letra de las dos canciones que escribí. Una, la de *Puede ser divertido*, que básicamente contaba cómo esto de quererse está muy bien, es algo divertido; y otra, que era *Para qué habrán hecho Tombuctú si no estás tú*. El guión de esa película tiene muchas cosas mías, porque yo no tengo solamente ese punto de “oh salvemos el mundo de la crueldad incivilizada”, sino que también soy de una enorme frivolidad y de una enorme pasión por la vida, muy de “venga, hala, disfrute usted de la vida y no pierda tanto el tiempo en tontadas”.

Bearn es la segunda película que haces con Alfredo y si que se la propones tú ¿por qué eliges la novela de Villalonga?

Bearn es la única película que Alfredo siempre quiso comprarle a TVE, y TVE nunca vende una película que sea suya. El caso es que hubo un momento en que se abrió esa vía de colaboración, en que Televisión Española decide hacer una serie de películas con unos cuantos productores, y entre las novelas que andan rondando por los despachos de Alfredo está la de Llorenç. Y yo digo: “*Bearn*. Es estupenda, deberíamos hacerlo”. A Alfredo lo de las televisiones siempre le puso un poquito nervioso. El quería ser muy autónomo, no quería depender de los dineros de nadie. Decía: “Si me equivoco, me equivoco yo”. Pero al parecer esta producción de TVE era un buen acuerdo, podía tener mucha difusión, había la posibilidad de hacer una película amable, pero que al mismo tiempo contase un montón de cosas, que contase la desaparición de un mundo.

A mí la novela me gustaba por lo que tiene de tramposa, es una trampa absoluta, no tiene ni un gramo de verdad, y eso me daba una libertad increíble. Toda la película se cuenta en un día que uno está

buscando una llave. Yo le decía a Jaime Chávarri, que la dirigió, que nos iban a quemar la sala por tomarles el pelo de esta forma. Empieza la película, vienen unos masones malvados que dicen que volverán luego y que quieren comprarlo todo y que a usted le van a arreglar la vida. Y el otro empieza a recordar mientras busca la famosa llave de la sala de las muñecas. Todo era una chapuza estupenda: no podía ser que ese señor estuviese buscando la llave todo el rato, cuando toda la vida ha estado viviendo ahí y ahora iba a resultar que no sabía cómo entrar en la sala de las muñecas aquellas. Era terrorífico. Para colmo, al final, resultaba que la puerta estaba abierta. Ese es un momento de la película en el que Jaime y yo decimos: “Dios mío, van a patearnos, van a reaccionar”. Es una película llena de trampas pero muy, muy divertida, y creo que eso estaba en la novela: un divertimento mallorquín sobre la desaparición de un mundo. Nada que ver con la seriedad de la novela de Lampedusa para desgracia del pobre Villalonga, porque aparecieron un montón de indocumentados diciendo que aquello de *Bearn* era como *El Gatopardo*. Es verdad que las dos pasan en una isla, pero ahí se acaban las coincidencias. Por otra parte había una cosa que, desde un punto de vista más privado, me resultaba muy interesante en aquella historia, y es la relación entre el personaje que hace Imanol Arias y el señor de Bearn: “¿Este es mi padre o no es mi padre?” A mí eso me enrollaba mucho. Porque desde pequeña me hizo siempre muchísima ilusión imaginar que mi padre no era mi padre, no podía ser que ese señor que me tenía tanta manía fuese mi padre. Yo soy hija de uno distinto y este es uno que se ha ocupado de mí pero mi padre es un héroe que ha descubierto la penicilina, que de momento lo tienen escondido unos piratas, yo que sé, algo, tenía que haber alguna alternativa.

Me pasé un año visitando Mallorca, conociendo esos mundos. Conociendo a la viuda del autor, yendo a todos los palacios habidos y por haber, hablando con la gente... eso es estupendo. Yo necesito ese tiempo antes del primer tratamiento para documentarme, para viajar, para ver. Hicimos ese viaje, luego hice el guión de aquello,

volvimos otra vez con el director de arte, Gil Parrondo, que hizo un trabajo maravilloso, con Yvonne Blake, en vestuario, que era una pasada, y con Marisol Carnicero, que siempre trabajó con Alfredo y que era la directora de producción. Fuimos una tercera vez con Jaime, cuando ya se decidió quién lo hacía. Todo aquello estaba superlocalizado, estaba muy armado.

Al año siguiente vuelves a trabajar con Jaime Chávarri y por tercera vez con Alfredo Matas en Las bicicletas son para el verano. Ya eres multi-reincidente.

Para mí decir Jaime Chávarri es decir ¿dónde hay que firmar? Me puedo tirar luego diez años haciendo el trabajo más desagradable del mundo para cada diez años hacer una película con esa especie de placer, sintiendo que las cosas salen, que estás contando algo estupendo y que ahí queda y que qué bien, que todo tiene sentido. Trabajar con Alfredo en cine era eso y eso era posible porque él tenía una cosa muy clara: “Yo sé la película que me interesa hacer, creo que esto puede interesar a la gente, o a un grupo de gente suficientemente amplio como para no arruinar a nadie que tenga que ver con mi compañía y mantener todo esto en marcha”. Y eso se hace con gente con nombres y apellidos, que es lo que decía Alfredo. Son los nombres y los apellidos los que marcan la diferencia, que es lo mismo que decía Berlanga: “¿Yo dirigiendo a actores? yo no tengo que dirigir a nadie, yo elijo esto y esto y ya está”. Alfredo iba al rodaje a decir que todos éramos estupendos, además todo funcionaba y la gente cobraba al final de la semana... todo iba bien. Y eso era lo normal, que todo fluyese, y allí éramos cincuenta personas... Eso sí, todos muy bien alimentados para que nadie estuviese nervioso, dando bocadillos todo el rato, comidas, y segundo plato y tercer plato y cafés y todos los bufés abiertos. Todo muy grato, el cine es muy grato en ese sentido.

Por como lo cuentas, más que bocadillos cualquiera diría que comías perdices a diario.

Es que era así. Trabajar con gente así y en esas condiciones fue maravilloso. Y eso que para un guionista siempre ha habido mucho más dinero en la tele, siempre ha sido mejor modo de ganarse la vida. Porque además el trasvase de “esto se va a pasar en televisión...”. Eso se generaliza mucho después. El cine se veía en el cine y pare usted de contar. Es mucho después cuando dices: parte de los ingresos de la financiación de la película va a venir de la venta de la cesión de derechos a las televisiones o a las ventanillas de televisión en abierto. Pero entonces trabajar en cine era mucho peor negocio. En cine los guiones nunca se han pagado bien y los derechos se iban en pagar el control de taquilla, al final lo que te llegaba de la SGAE eran dos pesetas.

Vas al estreno de Las bicicletas son para el verano, te maravilla y dices: aquí hay una película estupenda.

Pues claro. Y al día siguiente volví con Alfredo para verla con él. Él también lo tuvo clarísimo desde el primer momento e inmediatamente llamó a Fernando para proponerle la compra de los derechos. También le ofreció la posibilidad de escribir el guión, conmigo o sin mí, como él quisiese. Fernando aceptó vender los derechos pero declinó amablemente hacerse cargo del guión. Dijo, en principio, que tendría conmigo unas cuantas reuniones consultivas, pero al poquísimísimo tiempo cambió de opinión. Y no nos reunimos.

¿Nunca se planteó la posibilidad de que dirigiese la película Fernando?

No. Él sabía que Alfredo nunca le propondría dirigir la película por la experiencia anterior de *Mi hija Hildegart*. En *Mi hija Hildegart* hubo problemas, desencuentros, de cómo acababa, de cómo no acababa, cosas que Alfredo respetó. Nadie habló de eso, nadie que yo sepa, y yo estaba con Alfredo continuamente y con Fernando. Fernando hacía bromas, eso sí, decía: “A partir de ahora no voy a

hablar ni con los taxistas, y eso que los taxistas no me cobran, para que no pueda llegarte ninguna información de nada, no quiero saber nada, haz lo que te dé la gana”. Él mismo es aquel que decía: “Los autores lo que tienen que estar es muertos cuando los adaptas”. Y bueno, las bromas maravillosas de Fernando.

¿Pero es que a Fernando le hubiese gustado dirigirla?

Yo creo que lo que pasó es que a Fernando le hubiese gustado decir que no. Tener la posibilidad de decir que no. Y además es que me parece inteligentísimo ¿para qué quería dirigirla?, ¿para qué? Si ahí estaba ese teatro donde cada cinco minutos la gente se rompía las manos a aplaudir. ¿Para qué necesitaba meter la pata o no meter la pata haciendo el guión, adaptándolo y luego dirigiéndolo?, para nada. Eso ya, como diría Gabriel García Márquez, era un tigre cazado.

Hubo muchísima gente interesada en dirigir esa película... me acuerdo cómo Tito, Tito Fernández, que era un tipo maravilloso, fue a ver a Alfredo, diciendo que vamos, que qué había que hacer, que él quería dirigir esa película, que la hacía, no gratis, sino que daba todo lo que tenía por hacerla, que qué había que hacer. Pero claro, es que trabajar con Jaime es el sueño de una noche de verano. Quiero decir, trabajar con Chávarri es trabajar con alguien con un enorme talento, sin ningún ego, con un señor que es la educación en persona. Y evidentemente Alfredo se lo propuso a él. Jaime es bárbaro.

En el guión de la película no hay prácticamente cambios con respecto a la obra teatral, que tenía casi tres horas de duración; hay eso sí, una apertura completa al exterior: las calles, El Retiro, la Cuesta de Moyano... en la obra de teatro, salvo el inicio y el final, prácticamente todo es interior.

No hay cambios porque la estructura ya estaba hecha. El arco temporal estaba perfectamente delimitado, los tres años de guerra, con la metáfora clarísima de que las bicicletas son para el verano y ya no iba a haber más veranos... Además con un niño que nace en

medio, que marcaba las elipsis de tiempo. Y dices: pero mira, es que está todo. Estaba ya muy construida. Pero claro, es teatro puro. Quiero decir, es teatro sin forillos. Hay una anécdota muy divertida de cuando Fernando, obviamente con seudónimo, presenta la obra al premio Lope de Vega y lo gana. El jurado elige *Las bicicletas* diciendo “evidentemente esto es lo mejor que se ha presentado aquí, pero a ver quién diablos ha escrito esto porque está claro que es alguien que no tiene ni idea de teatro”. Claro, por la enorme cantidad de gente que aparecía... Y en ese sentido, lo que tiene el guión es ese planteamiento mío de “a ver ahora esto cómo se cuenta”. Porque evidentemente, como obra teatral que es, está construida con esas pequeñas escenas que arrancan con inquietud, como diciendo, a ver qué va a pasar, y que van subiendo, subiendo, subiendo y que acaban ¡guas!, en alto, provocando el aplauso durante el negro, de manera que ahí callaban y luego volvían a arrancar. Eran una cosa increíble, aquellas funciones. Pero claro, en cine no puedes hacer eso, todo tiene que tener una continuidad, había que mantener la tensión de otra manera y eso era complicado. Y para resolverlo lo que hice fue arrancar la película en exteriores, todo eran exteriores, exteriores, y venga exteriores. Cosa bastante forzada porque en cine no tienes una película todo el rato en exteriores. Hasta el momento en la terraza, que es el momento que a mí me pone los pelos más de punta, cuando están celebrando que el chico aquel va a tener trabajo y suena *Mi jaca*, y todos intuyen que se va a armar. Luego la película se va cerrando, cerrando, cerrando, cerrando, hasta que al final ya sale el güitoma, esa especie de tiovivo en el que la gente se sentaba en unas sillitas con una cadena y que luego se ponía a dar vueltas hasta casi ponerse horizontales, y que era una cosa que yo quise meter porque era muy de mi infancia. Yo quería meter el güitoma y Alfredo y la producción no tuvieron ningún problema, si la niña quiere un güitoma... Y luego Gil Parrondo quiso un tranvía y cuando le ofrecimos hacer la película dijo que bien, que estupendo, que conocía la obra y que le encantaba, pero “Lola, me tienes que escribir un tranvía, porque para mí esos años, si no tienen un tranvía...”. Y

dije: “Bueno, pues te coloco un tranvía”. Entonces, al inicio, la chica viene del tranvía para decir que la han contratado en la academia: “Ahí tienes un tranvía, Gil, que te lo mereces todo”. Trabajar en esas condiciones es maravilloso, que el director de arte quiere un tranvía, que la guionista quiere un güitoma y que vamos a hacerlo todo, y que todo queda estupendo y que qué bien nos llevamos. Eso es bárbaro, ¿no?

Tierno verano de lujurias y azoteas ¿fue también un éxtasis? Porque además ahí, en la adaptación que haces de la novela de Pablo Sorozábal, el deseo es deseo a través de la palabra. Y eso en ti... debió de despertar los más bajos instintos.

Pues efectivamente. A mí lo que me gustaba de llevar al cine esa novela era la posibilidad de hacer una película sobre la palabra. Del deseo y el enamoramiento a través de la palabra y a través de contar cuentos. Era un poco aquello de Sherezade. Y eso tiene que ver conmigo y tiene que ver con mi relación con Alfredo, con aquello de “anda, cuéntame”, de ese interlocutor a quien le cuentas todo. La persona que realmente ha sido mi interlocutor y mi oyente. Y que le divertía muchísimo cómo yo le contaba las historias: “Me he ido de viaje a tal sitio y he visto esto y he salido con este tan guapo y he hecho esto y lo otro”. Entonces la película tenía esta cosa estupenda de hablar de la palabra y del poder de la palabra.

A Alfredo también le gustaba mucho el proyecto y le parecía divertido hacer una película como con *sketches* de distintos directores. En *Tierno verano* hay distintas historias, con lo cual era muy fácil que cada una de ellas la hiciese un director. Sin embargo al final decidimos que las hiciese todas Jaime. La película tiene un toque como muy falso. Son cuentos que alguien está contando e imaginando para ligar con su prima ¿no?, no está contando nada de verdad, lo que importa es el hecho de contar en sí mismo. Por eso hice que el personaje de Gabino Diego fuese un niño de Rusia que hablaba un español aprendido a través del nivel literario de la lengua, para que la palabra tuviese más peso todavía. Eso ponía en valor toda la dimen-

sión literaria de la relación amorosa entre Gabino y Marisa. Enamorar a alguien a través del lenguaje. Lo que no estaba en mis previsiones fue esa cosa de la ternura. “Ternura” era una palabra recurrente cuando nos peleábamos Alfredo y yo a raíz del guión. Yo creo que soy bastante bestia escribiendo, que soy una persona que escribe con bastante dureza, y que la ternura puede ser un sentimiento que me dé ganas de vomitar verde. Pero Alfredo no sé por qué tenía en la cabeza la idea de la ternura, esa chorrada en la cabeza. Y con esta peli estaba siempre con el rollo de la ternura y la ternura, y hubo un momento en que ya por desesperación le dije, ya está, ya he encontrado el título: *Tierno verano de lujurias y azoteas*. Era un título largo, que es de esas cosas que no se deben hacer, pero él se quedó tan contento. Fue nuestra última película juntos.

Mujer, si a Gil Parrondo le habías puesto un tranvía... aquí qué menos que un título a gusto del productor. Y ya que estamos con esto del poder de las palabras, dos años después de El crimen de Cuenca, en 1981, escribes tu segunda novela, Mamita mía, tirabuzones.

Yo siempre, desde que muere mi madre, tenía esa idea de: escribo una novela, con la novela gano un dinero, con ese dinero cojo a mi madre en ese cementerio en el que está y tiro las cenizas al mar, que es lo que ella hubiese querido. Y luego me suicido. ¿Por qué me tenía que suicidar luego? No lo sé. No sé por qué. Pero me parecía el plan ideal. La idea de contar esa historia sobre mi madre está desde siempre, y es también el origen de *El Olivar de Atocha*.

Contar la historia de mi madre, que era aquella señora estupenda, que a mí me encantaba, que quería ser marinero y que no había podido ser marinero y que decía: “Bueno, Antonio y tú, podéis hacer lo que queráis. Antonio que sea un diplomático buenísimo y tú si quieres ser escritora pues lo serás; pero yo no he podido hacer lo que quería, me hubiera gustado ser una viajera, ser marinero”. Mi madre me caía muy bien y yo quería contar su historia. Si algún día tuviese tiempo, contaría la historia de una señora que se hizo mari-

nero, en una obra de teatro, o en un musical. Ese es el poder maravilloso que tiene la ficción y la palabra para inventar unos mundos que no han existido pero que se convierten en perfectamente reales. Poder decir: “¿Tú no querías ser marinero? Pues ya eres marinero”. Todo eso estaba en el origen de hacer *Mamita mía, tirabuzones*. Ahora de alguna forma he vuelto a ese proyecto con *Centenarias*, aunque no sé si podré llegar a hacerlo algún día. *Centenarias* es eso, otra vez mi madre, que nació en 1911, por lo que el año pasado hubiese sido centenaria; es que siempre voy con retraso. *Centenarias* es un proyecto que forma parte de ese mundo de *La niebla en las palmeras*, ese mundo en que puedes jugar con los archivos.

Volviendo a *Mamita*, en realidad acabé escribiéndolo por una apuesta que hice con Juan Benet. Yo era amiga de Juan, de García Hortelano, de Marías, que estaba empezando, era un chavalín. Andaba con esa gente, tenía amigos músicos, poetas, escritores, la gente del cine... gente de la farándula que forma grupitos. Yo era muy del grupo de Hortelano y de Juan. Entonces qué pasa. Que hay un momento en que Juan confiesa ante sus amigos que ha firmado un libro con Planeta y que lo ha presentado al premio, *El aire de un crimen*. Y todos consideramos que aquello era lo peor. El maravilloso Juan Benet presentándose al Planeta, qué vergüenza, qué horror... En el contrato que había firmado se establecía que si al final no ganaba la novela se la iban a publicar igual. Cuando me entero de eso le digo: “Bueno, Juan, esto es repugnante y además no vas a ganar. Y porque no tengo tiempo, pero si tuviera tiempo escribía la novela que quiero escribir sobre mi madre y me llevaba yo el Planeta”. Fue por esta chorrada. Entonces Juan me dijo: “Stendhal escribió *Rojo y Negro* en un decir “Jesús”, así que tú, guapa, espabila”. Y yo me dije: ya sé. Podría escribir algo muy rápidamente para este pulso que nos estamos echando este y yo, podría escribir el esquema de una cosita para cine. Para el personaje de El Negro pensé en Fernando Fernán Gómez y para la niña en Ana Torrent, que estaba en la edad que necesitaba. Total, que yo necesitaba un título. Y entonces pensé: *Mamita mía, tirabuzones*. Ese título viene de una canción popular y le

daba a la cosa el toque de guerra necesario. La canción decía “Con las bombas que tiran los fascistones, se hacen las madrileñas, mamita mía, tirabuzones”. Me parecía un título absolutamente estupendo. Yo soy muy de diminutivos, todo el mundo dice “pero Lola, cómo utilizas diminutivos”, pues me divierten, qué se le va a hacer.

Bueno. Le cuento a Juan Benet que ya tengo un título, me acuerdo que íbamos por Serrano, por donde él vivía: “Tengo un título”, “¿Cómo es el título?”, “*Mamita mía, tirabuzones*”, “Una mierda de título”, “¿Una mierda?, es un título buenísimo...”; y Juan que era muy alto, si te acuerdas de la pinta que tenía Benet, con aquel pelo blanco y liso, se agarra a una farola para caerse bien caído en el suelo y se tira todo lo largo que era gritando lo basura que era ese título de libro, “Pues lo voy a escribir, a pesar de que te tires por el suelo”. Claro, yo había hecho *El crimen de Cuenca* y habían tenido unas ventas bárbaras conmigo, así que hice: ring, ring, ring, llamadita. Quedaban cuatro días para que acabara el plazo, poquísimísimo tiempo. Llamé a Planeta: “Mire, he escrito una novela para el Premio...”

Todavía sin escribir.

Todavía sin escribir. “He escrito una novela para el Premio y me pregunto si puedo tener algunos días más para hacer unas correcciones”. Entonces estos tan simpáticos que sabían quién era yo, me dijeron que sí, que podía hacer lo siguiente: que les mandara un manuscrito en fecha y que después me daban como quince o veinte días más para que les enviase el manuscrito corregido; entonces ellos cambiaban los manuscritos y ya está, que no pasaba nada, que podía hacerlo. Y yo cogí el manuscrito de *El crimen de Cuenca*, le puse en la primera hoja *Mamita mía, tirabuzones*, Salvador Maldonado, y lo mandé en fecha, sin seudónimos ni nada. Mi nombre y ya está. Luego escribí la novela en esos veinte días que me habían dado y se la mandé.

La monté con una estructura partida para reconstruir un punto anterior; se abría con “Hoy, 1980” y se cerraba “Ayer, 1980”, con

lo cual en dos días hacía un recorrido reconstruyendo mi infancia y la primera adolescencia. No he vuelto a leerla, pero recuerdo que tenía una estructura muy de cine y que fue muy bien de ventas, incluso antes de sacarla me ofrecieron presentarla a otro premio, pero dije que no porque me parecía una cosa escrita como chapucilla, en muy poco tiempo, por la tontada esa con Juan, pero que no era la novela que yo quería escribir.

En Mamita ya está el germen de algo que cada vez va a ir cogiendo más cuerpo en tus siguientes novelas: me refiero a esa necesidad de construir una memoria poniendo en evidencia su materialidad como relato. A lo largo de las tres novelas que componen la trilogía de El Olivar de Atocha, todo lo narrado es una pura reconstrucción de fragmentos que se rescatan de aquí y allá: las cartas que se revisan, los documentos que se encuentran, los recuerdos que se han ido transmitido oralmente de generación en generación y con los que quieres recomponer un puzle de cien años de historia familiar, empezando por toda la genealogía de la familia de tu madre.

El origen de *El Olivar* es: no me han contado apenas nada y tengo que reconstruir un pasado. Tengo unos hijos y unos nietos y voy a contarles la historia de la familia porque es algo que yo siempre he echado en falta que no me contaran, no poder saber. Con *El Olivar* también tengo esa idea absurda de querer contar cien años, o sea, quiero reconstruir todo el pasado y también parte de un futuro que no podré llegar a ver. Escribir sobre el futuro. *El Olivar* está escrita desde los muertos, los distintos narradores la están contando muertos. Pero también está contando todo eso un muerto que todavía no ha nacido, o sea, alguien que está adelantándose al tiempo.

La sonrisa de Madrid, Mamita y Papantonio, y El mar de la leonera, que son las tres novelas de *El Olivar* que he escrito por el momento, solo cubren de 1898 a 1936, así que imagínate lo que me queda por escribir y cuándo podré ponerme con ello. La idea es hacer seis libros. El cuarto volumen que tengo en la cabeza se titula *Las cartas de Barcelona*, que es un libro compuesto sólo de cartas

entre los diferentes personajes de la trilogía durante los tres años de guerra.

Este era el plan inicial de la novela, para hacer una cosa así como muy larga y que me divertía mucho: voy a inventar una historia de mi familia para que luego a estos niños, a estos nietos, no les pase lo que les pasó a mí, que solo tuve silencios, porque no se contaba nada, todo lo han contado los vencedores, pero no los que perdieron la guerra. Ese es el origen de *El Olivar*, contar una historia inventándola, inventándome una familia. El modelo era la saga aquella francesa de los Thibault⁶.

Empecé por el padre de mi madre, el abuelo Papantonio, que atraviesa la trilogía y es una especie de héroe. Además era del único que había rescatado algunos trocitos de verdad, o al menos de la verdad que se contaba: que era andaluz, de Murtas, y masón y culto y estupendo. Un hombre que había hecho la puerta de su estudio muy estrecha para que la abuela Manolita, que era muy gorda y muy bruta, no pudiese entrar. Eso es genial. Cómo no vas a empezar por un abuelo que de repente le da de comer a los ratones, que es dibujante, que es masón, que va por ahí con su capa española...

Ahora acabo de descubrir una cosa que va a cambiarlo todo, si me pongo a escribir el cuarto volumen, el de *Las cartas de Barcelona*. Y es que cuando estuve en Ugijar la semana pasada, me fui a visitar Murtas porque me dijeron que la carretera ya era una carretera de las transitables. Yo no sabía que desde Murtas se veía el mar, y sí, se ve. La gente que estaba por allí me decía: “Sí, se ve el mar, y en días muy claros se ven las costas de África”. Y eso lo cambia todo, ya no me vale nada en *El Olivar*... porque este hombre veía el mar. Entonces dices, ¿y esto?, pues claro que se escapó de esta montaña.

⁶ Serie de novelas de Roger Martin du Gard, Premio Nobel de 1937, publicadas entre 1922 y 1940 [N. de la A.]

Para iniciar toda la historia yo me invento en la novela que este abuelo viene a visitar a un amigo y a establecerse en Madrid, desde Murtas, caminando, en alpargatas. Sí sabía que mi abuelo era de allí, pero vamos, que el hombre seguramente vino en tren o en burro o como fuera. Al parecer el abuelo vino a Madrid a hacer la mili porque le tocaba. Pero ¿sabes? viendo lo del mar seguro que lo que contaban de la mili es mentira.

Además, nada más entrar al pueblo estaba el cementerio y pensé “a ver qué tal este cementerio”. Yo no he visto un cementerio tan lleno de Maldonados: el 80% de las tumbas tiene Maldonado de primer o segundo apellido. Y dices, este pueblo es todo mío, y además se ve el mar desde lejos. Qué es esto. Tengo que ponerme a escribir ya.

¿Te dejó satisfecha la adaptación que hace TVE de El Olivar?

Para nada. Aquello iba a ser de una manera que luego no fue. Inicialmente el proyecto contaba con un presupuesto muy fuerte y con la posibilidad de un 30 o un 40% de exteriores, lo demás en estudio. Cuando ya se iba a empezar, con un superplan, y los decorados hechos, nombran a Pilar Miró directora general de TVE. Pilar aterrizó con la idea de que las telenovelas había que hacerlas como se hacían antes, en directo, todo decorados interiores, gente de la casa, nada de gente de fuera, ni grandes historietas; eso era para proyectos que pertenecían a la producción externa, de presupuestos mayores, no a los productos de TVE. Como Pilar estaba interesada en *La forja de un rebelde*, de Mario Camus, que era un proyecto de esas características, dijo que *El Olivar* había que hacerlo como se hacían antes los proyectos de TVE. Se armó el Cristo Padre, porque claro, hubo que reducir los guiones, los decorados ya estaban hechos, pasaron no sé cuántos directores de producción por aquello, estuvo a punto de no hacerse, luego se hizo con unos capítulos de cuarenta minutos, otros de treinta, otros de veinte, en fin, un desastre. Fue un machaque de producción. Aquello se fue todo al garete. Yo casi no la he visto, porque es en esa época, a finales de los ochenta, cuando a mi nieto

Modos de mostrar

William le detectan un tumor cerebral; tenía un año y medio. Vivió hasta los veintidós. La enfermedad de William es lo peor que nos ha pasado en la vida, a mis hijos y a mí. La verdad es que ahí empieza un periodo realmente muy duro en el terreno personal. Poco después detectan también el cáncer de Alfredo... Y en fin...

Alfredo Matas muere en 1996.

Sí. Había empezado a estar enfermo como cuatro o cinco años antes, es el periodo en que hacemos juntos *Puede ser divertido* y *Tierno verano de lujurias y azoteas*. Durante ese tiempo llevó muy bien toda esta barbaridad del cáncer, con mucha fortaleza, todos los tratamientos; iba a la oficina y aguantaba lo que hubiera que aguantar. Pero tenía clarísimo hasta donde quería llegar. No quería estar en ningún hospital, con ningún tubo de ninguna clase, ¿no? Además las operaciones tampoco eran fáciles, porque era pulmón. Él lo tenía claro, y lo contaba siempre de forma fantástica, que su vida había sido un buen contrato, que lo volvería a firmar y que aquí los que teníamos que preocuparnos éramos todos lo demás, que su vida había sido estupenda y estaba siendo estupenda y que no iba a luchar más allá de lo razonable.

En esos años empiezas a trabajar para la televisión privada, en Telecinco.

Sí, y mira, eso me ayudó. En cierta medida eso me ayudó a no volverme completamente loca. El ritmo de trabajo, como coordinadora jefe del equipo de guión, era brutal. Aparte de hacer algún capítulo que otro cuando alguien fallaba, eras la persona que estaba viendo como se iba haciendo y encajando todo aquello. Y haces de todo, la continuidad, lo nuevo, te inventas todo y vas andando por un alambre sin red con los leones abajo y los guiones que se te caen. Aquello era muy divertido, pero era pelearse a siete manos con veinticinco personas cada minuto. Yo tengo un recuerdo estupendo de la gente de Zeppelin porque me tenían muchísimo cariño y muchísimo respeto, me dejaban hacer, tenían mucha confianza en mí, es-

taban muy contentos de que yo trabajara para ellos. Allí empecé con *Querido maestro* y cuando se murió de éxito, me propusieron que me encargase de *El súper; historias de todos los días*, que era una serie diaria que llevaba como trescientos y muchos capítulos y que creo que es donde más me he divertido haciendo guiones. Cuando yo lo cogí me dijeron “te puedes encargar de esto, le queda una temporada”. En aquel momento estaba en un 13 de audiencia. Y ahí es donde entra la coordinadora de guiones marchosa: se roba audiencia de donde haya.

¿Y cuáles fueron el plan y el botín?

Los planes fueron varios pero, por ejemplo, en *El súper*, en esos casi cuatrocientos capítulos que llevaba, había un tipo muy malo, llamado Alfonso, que había matado a no sé cuántísimos personajes. Fijate que en la calle la gente ya decía “eres más malo que Alfonso”. Y yo pensé “aquí hay que dar un cambiazo, aquí ya no se va a matar más”, y le metí en la cárcel con una psiquiatra guapa como si fuera Hannibal Lecter. Recuerdo que muchas veces los miércoles nos tocaba fútbol a la misma hora, y entonces monté un lío amoroso fortísimo que los viernes terminaba en “¡Ah! ¿Se van a enrollar a no se van a enrollar?”; los lunes y los martes parecía que estos se enrollaban y el miércoles era cuando llegaban a los hechos consumados.

Lo cogí con un 13 y lo dejé en un 24 de audiencia. Un 24 ¿eh? Y lo mejor de todo es que ¿sabes qué pasa? que con toda la presión que supone un programa diario en televisión, no pueden, no les da tiempo a controlar, y es maravilloso, ¿no? Lo único que ven es si va bien de audiencia, y si lo consigues no dicen pío, te dejan hacer y no dicen nada. Además no era solo un súper este súper, sino que en *El súper* se anunciaban todos los productos... lo cual iba muy bien. En una serie diaria, donde estás sacando cuarenta o cuarenta y cinco minutos de ficción todos los días, ahí es donde notas que el guionista es muy fuerte en televisión. Si tú estás consiguiendo audiencia, realmente tienes la sartén por el mango. Te hacen caso en todo. No

les da tiempo nada más que para disfrutar de cómo va eso de bien ¿no?

Lo divertido de *El súper* es que ahí cabía todo, cualquier referencia la metías y funcionaba como un reloj: el cine, cosas sacadas de *Cumbres Borrascosas*, todo el melodrama del XIX se utilizaba allí ¿no?, la gente ciega, la gente loca, *Rebeca*, todo. Me acuerdo de la cárcel de Alfonso. Me parece que la copiamos de un sitio donde tenían a Roldán, o a uno de estos, instalado estupendamente. Había referencias que se cruzaban. Ahí metimos también toda aquella cosa del Vaticano, todo lo que estaba pasando más o menos lo metíamos. Si alguien me dijera: vamos hacer algo así otra vez, lo dejaba todo, buscaba a gente lista por ahí y me ponía con ello, me ponía a contar algo que de verdad a la gente le divierta y dónde meter miles de historias interesantes e información.

Yo coordinaba a unas catorce personas, había seis escaletistas y siete guionistas, así, todos repartidos por España, y todo ese trabajo se hacía mientras se iba rodando. Mientras se iba rodando y mientras que te llaman diciendo: ¿cuándo se ha acostado no sé quien con Fulano? porque el actor aquel no ha venido, o se ha equivocado, o ya no se acuerda. Y el director de la primera unidad o de la segunda, pues se encuentra todo el rato con alguien de continuidad diciendo: “Te mando a no sé quién para que te den estas líneas de por dónde se han equivocado”. Así que, como van grabando dos equipos distintos en distintos lugares, es imposible saber ya nada... Es tronchante, es jugar al ajedrez y hacer unos disparates absolutamente geniales.

Hay una historia de *El súper* que me encanta: había una chica, que era la hija del malo, ese que metimos en la cárcel, y esta chica estaba enamoradísima de su hermano. El hermano también estaba enamorado de ella y, por supuesto, el espectador estaba esperando que esta pareja tan encantadora descubriera que no eran hermanos ¿no? Porque además también estaba aquello de que él era más pobre y ella era superrica, la hija legítima del malo. Con lo cual, el padre y la madre de la chica deciden casarla para que aquello se acabe y al otro llevárselo a no sé dónde y cargárselo. Al final consiguen casar

a la chica con uno que es un trepa espantoso pero ella no le hace ni caso, sigue ahí enamorada del hermano y tal y cual; sin embargo, hay un momento en el que el trepa espantoso le empieza a hacer su gracia y se enrolla con él. Después de todo el lío monumental, lo que pasa es que efectivamente los espectadores se quedan contentísimos porque los grandes amantes, supuestamente hermanos, descubren que no eran hermanos, pero ¿con quién se ha casado la chica?

Con su hermano.

Con su hermano, eso es, con su hermano. Yo me acuerdo de llorar, de juntarnos alrededor de una mesa grande con aquellas pizarras y aquellos *post-it* y venga, a ver qué podía y qué no podía pasar. Y era llorar de risa, sobre todo los escaletistas.

El súper, *es lo último que has escrito para televisión hasta el momento. A partir del año siguiente, en el 2000, te centras en trabajos de tu propia productora Brothers & Sisters.*

Yo monto *Brothers* en el ochenta y tantos, como empresa a través de la cual facturo y hago cosas diversas, pero el planteamiento de producción empieza con *Salvajes*, en el 2001. *Salvajes*, de Alonso de Santos, la había hecho Amparo Soler Leal en teatro, y yo cuando vi la función, pensé: Uy, que historia tan estupenda para llevarla al cine y que título bárbaro, ¿no?

Sí, creo que a Oliver Stone también se lo parece.

¿Has visto? Pues al parecer no se puede hacer nada, porque para que nadie pudiese utilizar ese título tendríamos que tener la marca registrada. Pero no sé si no debería mandarle a Mr. Stone una notita graciosa diciéndole: “Mire, estuvo usted en Zabaltegui hace diez años exactamente, nosotros también estuvimos en Zabaltegui con una película que se llama igual que la que acaba de sacar, solo que la nuestra es mejor. Sin ver la suya la nuestra es mejor”. Yo qué sé, algo. Es que da mucha rabia ¿no?

Bueno, el caso es que yo le propongo a Amparo que por qué no hacemos juntas *Salvajes* en cine, cambiando cosas, porque en la obra de Alonso de Santos los personajes son mucho mayores, es un mundo muy de abuelas que se hacen cargo de todo, con hijos que tienen el SIDA, que están en la cárcel o sabe Dios dónde, o se han muerto: y estas abuelas que se encargan de los hijos, de los nietos... Y yo lo que quería contar era lo mala bestia que es aquí todo el mundo, la violencia cotidiana tan brutal que hay en todos esos personajes. Amparo no quería meterse en el proyecto de producción porque le parecía muy complicado y además ella había hecho la obra en teatro, total, que como a mí me gustaba muchísimo, le pedí los derechos a Alonso de Santos y escribimos un guión. Yo lo quería escribir con la gente de la escuela, de la ECAM. La producción se montó con Marisa Paredes y con Imanol Arias como socios del proyecto y se hizo. A mí me parece una película extraordinariamente buena, dura y muy difícil técnicamente, porque está hecha para que el espectador no sepa dónde meterse con aquella cámara en mano tan agobiante. Vista en pantalla grande es que te quedas clavado al asiento, porque es de una agresividad increíble. Se te come la pantalla. Aparte tiene un sonido en Dolby impresionante.

Hay una cosa que me llamó mucho la atención cuando la vi y es el giro final. En el making of de la película, Carlos Molinero explica cómo todos aquellos barridos tan rápidos que utiliza, están pensados para provocar precisamente un cierto distanciamiento brechtiano, para que el espectador no pudiese identificarse y mantuviese una cierta distancia crítica. Pero en cambio, al final de la película, todo ese esquema queda en suspenso, en cierta medida invalidado, porque no se sabe si esa cámara es la cámara de la película o la cámara de un periodista que está filmando todo aquello... ¿Por qué se da ese giro?, ¿qué sentido tiene esa fusión de planos entre la realidad y la ficción?

Eso son cosas que pasan en los finales de las películas. Muchas veces sería interesante contar por qué los finales son los finales ¿no?

Era el último día de rodaje y eso es terrible, hacer el final de la película el último día de rodaje es tener siempre problemas. Aquella noche en Valencia se rodó todo pero luego, cuando se montó, no funcionaba, no era lo bastante bestia. Estuvimos montando muchísimo tiempo, probando muchas cosas y nada. Entonces dijimos: ¿y si metemos directamente algo del *making of*? Y así fue. Montamos con aquella parte del *making of* de los negros diciendo: “Oiga yo estoy aquí, en este contenedor escondido, papeles, papeles”. Lo probamos y funcionó, o sea, no estaba previsto, son estas cosas de montaje que pruebas para mejorar lo que quieres en general, que es que la gente vomite al salir de ahí y que realmente diga “qué barbaridad, qué bestias somos”.

La película se tenía que estrenar el 20 de septiembre, creo, y el 11 fue el atentado a las Torres en Nueva York. Recuerdo que cuando salieron las imágenes por televisión yo estaba con Carlos, estábamos en plena producción, y le dije: “Ahí se va la película. El mensaje ya está dado, lo que queríamos contar, lo animales que somos, ya está contado”. Y bueno, pues ahí está *Salvajes*, por si alguna vez quieren saber los marcianos qué películas se hacían en la misma semana en que cayeron las Torres Gemelas.

Os seleccionaron para el Festival de San Sebastián.

Sí, todo el mundo se puso muy contento. El cartel es una bazofia, pero que se le va a hacer, a los diseñadores les dio como miedo. Tenía que haber salido con la bandera de España y la navaja del ejército español.

Hubiese sido lo suyo.

Luego *Salvajes* tuvo un Premio a Molinero en el Altadis de Francia, nos dieron el Goya al mejor guión adaptado y en EEUU los *yankees* se volcaron cuando la pasaron, diciendo: “¡Guau, qué película!”. Se vendió a HBO; en HBO compran como diez películas extranjeras al año que piensan que pueden interesar a su público. Películas pequeñas por las que no tienen que pagar demasiado di-

nero, y que sin embargo a ti te arruinan porque tienes que hacer una póliza de errores y omisiones que te cuesta la vida.

¿Errores y omisiones?

Las pólizas de errores y omisiones consisten en que los *yankees* te compran la película y con el dinero que te dan tú compras la póliza esa, que les cubre por no sé cuantos miles de millones en caso de que haya alguna reclamación en los próximos quince o veinte años. Alguien que pueda llegar diciendo: “Ha utilizado usted un frase que era de mi abuelo” o sea, usted tiene todos los derechos, pero si alguien protesta y hay que ir a juicio, esta póliza le cubre. El dinero que te dan te lo gastas en la póliza y dices “bueno, que se vea en EE.UU”. En fin, que ahí está. Quiero decir, *Salvajes* tenía la financiación del Ministerio por obra “nuevo realizador” y además la compró Canal Plus y la compró TVE, pero allí no cobró nadie. Todo fue perder dinero, yo vendí la casa para pagar el laboratorio. Es lo típico por otro lado ¿no? Lo más grave es que lo volvería a hacer... Lo que está claro es que todos los días de mi vida me he tenido que levantar y ganarme las habichuelas. Pero encantada de la vida. El privilegio de la vida ha sido tener trabajo y tener el respeto de la gente y ganar un dinero razonable para mantener mi propio chirinquito.

En ese año también haces el guión para Manolito gafotas ¡Mola ser jefe!

Eso era un proyecto de Filmax. Me llaman para hacer un guión con este personaje de Elvira Lindo. Creo recordar que podía utilizar todos los libros de Elvira. No sé qué es lo que pasó con esta historia, pero cuando a mí me llaman hay como un *run-run* que va por el pueblo diciendo que Elvira no quiere que se haga la película. No quiere que se haga nada sobre *Manolito*. Y cuando me entero de eso pues me fui a hablar con ella, a ver qué es lo que estaba pasando ahí. Elvira lo que me cuenta es que no quiere, que no quiere y que no quiere, pero es que claro, ya había vendido los derechos. Es lo

que decía Azcona, siempre tan estupendo: “Tú vendes a tu hija, entonces la puede comprar un jeque árabe y darle una vida muy buena o te la pueda comprar un jeque árabe y pasársela a un tarado que la pone en una esquina a hacer la calle. Pues no vendas a tu hija”. Porque dices: vendes los derechos, vendes los derechos. Lo que tienes que hacer es integrarte y lograr la mejor película posible, conseguir que yo haga un guión fantástico contigo, conseguir el mejor director, conseguir que todos los actores que han hecho el primer *Manolito* estén... pero nada, no hubo manera, era absolutamente talibana con respecto a que no se hiciese la película. Entonces yo la hice.

El guión estaba escrito para que fuese una película de Navidad. Las lucecitas de Navidad de los pobres eran de una manera y las de los ricos eran de otra... Yo creo que hice una película muy de Guillermo Brown. Muy de niño que quiere dar la vuelta al mundo. No era justo Manolito, pero podía ser un Manolito muy de barrio. Creo que a Joan Potau no le salió bien la película. Tendría que verla otra vez, pero aquello me pareció que no tenía nada que ver con lo que yo había hecho. Hasta el punto de que Potau, que es un tipo estupendo, me dijo: “Si quieres no la firmes”. “Yo firmo absolutamente”. Sobre todo quedó como un mal rollo con Elvira. Vamos, que me puso una cruz encima. Pero qué se le va a hacer. Intento ser coherente.

Además de seguir con tu propia productora, con la que harás La niebla en las palmeras y Titón, empiezas a trabajar para Mediapro. ¿Cómo empieza esa aventura?

Pues porque me llama Juan Ruiz de Gauna, que había colaborado con Alfredo en todo lo que era distribución de derechos de películas, tanto españolas como extranjeras.

Él estaba trabajando con Roures y Mediapro, una típica carrera de ejecutivo del mundo audiovisual. Nos encontramos en no sé dónde y estuvimos hablando. Yo le conté las cosas que quería hacer: “Quiero hacer cosas con nuevos realizadores, estoy muy cerca del talento nuevo por los cursos, quiero hacer de todo, quiero hacer mis

proyectos, quiero hacer veinticinco cosas”. Y recuerdo que Juan me dijo: “Te lo compro todo, nosotros podemos hacer de todo, vente a trabajar con nosotros”. En Mediapro estaba también Javier Méndez, que llevaba el departamento de cine. Se puso contentísimo con la posibilidad de que yo trabajara con ellos y me dijo: “Vente, te ponemos un despachito”.

Me da que no hay dinero en el mundo para ponerte a ti un despachito.

Pues no. De hecho yo facturaba como *Senior Adviser*, llegamos a un acuerdo económico a través de mi empresa. Y mi trabajo consistía en eso, en leer proyectos, proponer proyectos, pero sin estar allí físicamente ni tener exclusividad de ningún tipo. Juan Ruiz de Gauna siempre me decía: “Yo cuando sea mayor quiero ser como tú. Ser *Senior Advisor*”. Resultó ser un acuerdo estupendo y he estado allí siete años, hasta 2011, cuando Mediapro entra en concurso de acreedores y a mí me dicen: “Mira, vamos a darnos un tiempito. Estamos en concurso de acreedores. No queremos quitar a la gente que está en nómina pero tú eres una empresa que nos facturas desde fuera. Te adoramos, pero no nos mandes más facturas”. Yo creo que la única persona de ese grupo, de los que empezamos juntos, que no está trabajando con ellos soy yo. Pero el resto está ahí, es un equipo estupendo y muy potente, y estoy segura de que harán muy bien las cosas.

Espero que cuando se aclare un poquito el panorama haya muchos más “Mediaproces”, porque de alguna manera Mediapro ha apostado por el cine como no ha apostado la gente de los otros grandes grupos. Es que aquí no apuesta ni Dios por el cine. A quién le importa el cine en este país. A ningún gobierno que yo haya conocido nunca jamás. Y ahora mismo los números no salen. A ver si es verdad que somos capaces de encontrar una buena fórmula para hacer de nuestra industria una industria solvente, un motor cultural y económico. Espero que una nueva generación de productores junto a nosotros, los viejos rockeros, y junto a los nuevos creadores, po-

damos lograrlo. Es que esto tiene que cambiar todo mucho, tendríamos que ser conscientes de una vez por todas de que la cultura es una cuestión de emergencia nacional y una fuente de riqueza. Ni sol, ni toros. Cultura y cine.

¿Qué películas hiciste con ellos desde la producción ejecutiva?

Lo primero que hago es *La edad de la peseta*, un guión espléndido de Arturo Infante, que dirigió Pavel Giraud y que era una coproducción hispano-cubana, entre Mediapro y el ICAIC. En esos siete años también ha trabajado con la gente del ICAIC en *Brothers&Sisters*, con *La niebla en las palmeras* y *Titón*. Fue una oportunidad muy buena que espero que vuelva a abrirse en algún momento.

También hice la producción ejecutiva de las dos películas de Tom Fernández, que había sido un alumno mío de unos cursos que se hicieron en Oviedo, *La torre de Suso* y *Para qué sirve un oso*. Me lo había traído a Madrid, allí no tenía ninguna posibilidad. Estuvo trabajando conmigo en *Querido Maestro* de documentalista, y luego trabajó mucho tiempo como guionista en *7 vidas*. Cuando ya se sentía como muy cansado y muy agobiado porque lo que le gusta es estar por el monte asturiano y se quería volver, yo ya estaba en Mediapro y le dije: “Venga, hagamos un largo. Propón una cosa y vamos a montar un largo”. Y montamos esos dos. Pero después de hacer *Para qué sirve un oso*, en 2011, se ha vuelto a Asturias. A Tom es que hay que agarrarlo y bajarlo del monte porque es como una cabra. Escribe cuentos y ahora está muy metido o muy interesado en el mundo político. Ya veremos por dónde sale.

También intervine en la producción de *Camino*, de Fesser. ¿Ves? Eso es lo estupendo que me parece que tiene Mediapro, el valor de decir: nos vamos meter en un lío, pues vamos a meternos en un lío. No pasa nada. Creemos en la película. Creemos en que esto es interesante contarlo. A mí *Camino* me parece que es fantástica, que tiene cosas absolutamente maravillosas y que Fesser es un tío listísimo. Lo que más me interesó de la película fue la niña y el Opus, claro.

Quizás yo hubiera reducido mucho más la parte de fantasía: cómo se abren esos mares, cómo llega el ratón y todo eso a me interesa menos. Pero al final el director, a no ser que lo echas, hace lo que cree que tiene que hacer y le puedes convencer hasta donde le puedes convencer, además hay que dejar respirar a la gente, ¿no? Y ya está, lo firmas tú. Fue carísima. La película es muy cara. Pero bueno, nos llevamos no sé cuantos Goyas. No se hizo dinero pero sí que hubo una apuesta en condiciones. Y esas son las cosas que me interesan.

¿Y Operación Malaya?

También fue muy interesante en Mediapro, aunque eso es para TVE, hacer *Operación Malaya*. Carlos Molinero escribió los guiones y Manuel Huerga se encargó de la dirección de la serie. Hubo un tiempo muy largo de documentación. Los abogados de Roca intentaron pararlo diciendo que estaba el juicio muy próximo y TVE en el fondo fue bastante miedica. Estaba Alberto Oliart de director... hubo ahí un *liito*. Lo de la libertad en este país no lo entendemos ¿no?, Realmente tendríamos que preguntarnos ¿esto de verdad es una democracia? Con todo el material de archivo que tenía televisión yo quería que se hubiera hecho un documento. Pues no hubo forma. Era aquello de sí pero no... pero que no queremos líos. Es que nadie quiere líos.

Se podía haber hecho una cosa, de verdad, estupenda, diciendo: vamos a contarle a la gente cómo roban estos y cómo aquí está pringado todo el mundo. Y es que aparte se hicieron unos guiones supersólidos, de esos de decir: “mira que trabajo han hecho estos, y además lo ponen en la televisión pública”. ¿Por qué no son un poquito más valientes?, ¿por qué es todo tan cicatero? Y entonces dices: ¿me quiere usted dejar en paz? Quiero seguir contando esa historia. Quiero seguir contando cómo se puede robar a mano armada, tantísimo, todo ese hurto de esos chorizos de constructores...

Emprendedooooores. Se dice emprendedores, Lola.

Ya, claro. Y no vamos a hacer documentales sobre eso porque no hay narices, no hay libertad en la cabeza. Entonces, ¿qué hacemos los que contamos las historias?, ¿contamos que todo es muy mono, muy simpático...? Yo creo que hay que darle cuerda a este país otra vez. Pero no sé quién se la va a dar. Garzón está fuera de la carrera judicial. Y la Trama Gürtel parada y aquí todo el mundo de rositas. Pero alguien se la tiene que dar, cuerda de verdad. De verdad meter la quinta y venga, vamos a darle un poquito de marcha al país.

En ese viaje la educación es vital. Tú, que eres miembro fundador de todo lo que se mueva en contra dirección, ya estabas en ello desde finales de los 70, cuando empiezas con el Proyecto Piamonte.

El Proyecto Piamonte, madre mía, no hace años ni nada... A ver si te lo digo de un tirón: Asociación dedicada a la formación continuada, multidisciplinar, fundada por un grupo de profesionales del cine, la televisión y el teatro para el fomento y estímulo de nuevos creadores.

Se llamaba Piamonte porque Marisa Paredes vive en la calle Piamonte. Y entonces como íbamos allí de vez en cuando a reunirnos y había que buscarle un nombre pues elegimos ese. Allí estábamos la Paredes, Eusebio Poncela, Carmen Maura, Almodóvar, Julieta Serrano, yo creo que estaba también Rafael Conte, Álvaro del Amo... Había gente de teatro, de cine, de literatura. Éramos un grupo de amigos en torno a esa cosa mía de vamos a juntarnos y vamos a pasar la información que tenemos del oficio a la gente que viene nueva. Incluso alquilamos un garaje, la parte de arriba de un garaje, donde empezamos a hacer los primeros cursos de profesionales de cine que se han hecho en este país. Los primeros. Costaban dos pesetas y por allí pasó todo el mundo. Por allí pasó Berlanga, todo Dios impartió cursos ahí... Yo todavía veo los CV y leo “curso de no sé qué en Proyecto Piamonte”, y te dices: mira, lo que hicimos, ¿no? Lo hicimos con dos pesetas, dejándonos mucho tiempo, unos más que otros. Muchísima gente salió de allí. Es que no había Es-

cuela de cine ni nada. Se daban cursos de teatro, de iluminación, de vestuario... y todo baratísimo. Se hacían en aquel garaje. Primero nos dejaron un sitio por donde está el Auditorio, había un centro de esos del Ayuntamiento, pero cuando vimos que a no sé qué hora no se podía salir, no se podía entrar, no sé que qué... dijimos: vamos a buscar un local por nuestra cuenta y a hacerlo. Y eso duró muchos años y fue estupendo, vino Strasberg a hacer cursos de interpretación, Gandolfo, José Luis Gómez.... Por allí pasó toda la profesión. Eso sí, todos los años agarraba a Marisa para ir al Ayuntamiento a que nos dieran 500.000 ptas. Eran cursos cortos, de una semana, dos semanas. Aquello se hacía casi sin cobrar, pero fue superestupendo. Duró hasta el 92, creo. Yo ya estaba muy cansada y además ya se habían abierto varias escuelas, había más cursos, era otra cosa. Hay un momento en que prolifera eso. Muchos profesionales, ayuntamientos, escuelas privadas, se hacen muchas escuelas de audiovisual... hay mucha gente que quiere dedicarse a esto. Se abre mucho la formación, y eso me parece buenísimo.

¿Puntos que mejorar?

Pues yo creo que se tendrían que mejorar, básicamente los referentes. La cultura previa de esa persona y, sobre todo, enseñarles a mirar. Lo demás es sencillo. Si tienes algo que contar lo vas a contar... pero claro, si nunca has estado ni en un museo, ni nunca has ido al teatro, ni nunca has leído un libro... pues, mira, así no. Porque esto no es una cosa de te doy dos reglas de un manual americano y listo. Todo lo que es la gran tradición humanística de la Literatura, de la Filosofía, de la Música, de la Historia del Arte... todo eso tiene que pasar por el audiovisual necesariamente. Porque si el audiovisual no se nutre de eso, entonces, ¿de qué carajo lo hace? El problema es que llegan sin referentes. Y cuando encuentras a alguien que sabe, que ha leído, y que va en el metro leyendo y que sabe un idioma y que ha viajado un poquito y que ha ido a la biblioteca, pues ese ya va en cohete. Pero la mayor parte de la gente que nos llega viene de la universidad, con perdón.

Sin perdón... A nosotros nos llegan del instituto y la degradación de la educación pública en este país parece cada día más irreversible. Cuando pienso en el asunto me viene siempre a la cabeza el título de aquella película italiana Le vie del Signore sono finite...

No, si ya, si el problema es estructural y empieza en la escuela. Ahora hemos hecho una asociación que se llama ENCINE: Enseñantes de cine. En EEUU y en buena parte de Europa se está intentado meterle mano a eso. Pero aquí como siempre lo haremos cuarenta años después. Por el momento somos doce o trece los que acabamos de firmar, que son aquellos que tienes a mano para poder dar de alta a la asociación en el registro. Habrá que pillar a todo el mundo, ¿no? Ahora hay que buscar a más gente, buscar un programa, y buscar una pequeña financiación.

¿Y en qué os queréis centrar?

En enseñar cine en la escuela y en fabricar materiales para que en la escuela se estudie cine. Y hacer *lobby* en el Ministerio de Educación para que se enseñe cine como se enseña la literatura, o mejor de lo que se enseña la literatura si se enseña poco o mal, ¿no? Hay un campo enorme y un trabajo enorme por hacer... Pero si es que están los sitios donde se pueden hacer. Pero como si nada. Yo voy al Cervantes y hablo con los profesores y les digo: “Estoy aquí dando un curso y tengo estas películas, os las dejo en la biblioteca por si las queréis, igual os sirven para cosas, para enseñar el idioma, para pensar, para algo. Se puede hacer cosas con ellas”. Y notas que piensan “pero qué me está contando”. Así que habrá que meterse por narices y conseguir entrar en esos mundos a base de decir “mira, otros lo hacen”. Yo quiero dedicarle un tiempo a eso ahora. A ver si soy capaz de trabajar en esa dirección, para que se enseñe el cine en las escuelas. En Nueva York hay centros donde esto de la alfabetización audiovisual se está haciendo desde hace cinco años y se dan clases a profesores y a niños desde los cuatro años. Pero claro, ahí cuentan con el dinero de la industria, tienen otro interés por todo esto...

El modelo de financiación del cine en EEUU es el que se supone que quieren implantar ahora aquí y ya veremos si lo hacen. Que es el modelo de mecenazgo. Pero es que la secuencia es demencial: primero, no vamos a dar dinero para nada, luego vamos a subir el IVA y vamos a hundirlo todo. Y cuando lo hayamos hundido todo vamos a hacer una Ley de Mecenazgo. Y te preguntas: ¿pero alguien aquí piensa con la cabeza?

Afortunadamente seguimos hablando un idioma que hablan cientos de millones de personas en el mundo entero. Hay muchísima gente hablando castellano, espectadores potenciales de nuestro trabajo, si lo hacemos bien. Y dices: ¿por dónde van los tiros?, ¿van los tiros por el cine? Yo creo que el cine se está convirtiendo en un pequeño reducto, hay cine independiente muy interesante, pero todo como muy pequeñito. Lo que sí está barriendo son series como las de HBO. Se está contando el mundo a través de esas series. Pues vamos a hacer esas. Vamos a hacerlas bien. Y tenemos el idioma. Hagamos un HBO nosotros. ¿Por qué no podemos? Alguien de habla hispana lo va a hacer y si no, lo harán los chinos contratando a unos colombianos. Es siempre esa falta de visión española, ¿no?

Después de Salvajes vuelves a liarte la manta a la cabeza en Brothers&Sisters y produces, guionizas y codiriges junto a Carlos Molinero La niebla en las palmeras, proyecto fascinante donde los haya pero que, me concederás, no es precisamente el tipo de producto que barre en los mercados.

No, pero yo ya sabía que eso no iba a generar un céntimo. Había mucho tiempo de todos nosotros para dedicarlo ahí y eso fue lo que hicimos: hacer la película por puro placer. Y es que tú misma lo has dicho: *La niebla en las palmeras* es fascinante.

Es una película que viene de dos sitios. En primer lugar viene de la niebla que se comía las palmeras en la escuela de San Juan de Baños de Cuba. Palmeras ya no hay, niebla sí. Uno de esos huracanes terribles se llevó el montón de palmeras. Pero desde las habitaciones de los apartamentitos donde alojan a los profes cuando vamos

allí pues surge, en las mañanas de verano, esta cosa como mágica, estupenda, de la niebla; y no distingues los perfiles, no sabes si eso que puedes entrever es el mar, no distingues las cosas y dices: “dónde está”. Queda en el aire el referente de lo que estás viendo. O sea ¿qué estoy viendo?, ¿qué es esto?, ¿qué es esto tan raro?, ¿qué es esto donde lo que parece que es el mar no es el mar?, porque sabes que no estás en el mar, sabes que ahí abajo está la huerta y ya está. Y, sin embargo, parece el mar. La historia nace de ahí, de decir: la imagen cuenta una cosa que no es verdad. Esa misma niebla se repetía en Asturias. En una casita que yo tenía y que en seguida dejé de tener también se levantaba esa niebla que parecía que era un mar de nubes y que no era un mar de nubes, sino un mar de niebla y ahí también dices: ¿qué es esto? Estoy en el mar. Estoy navegando. Puedo salir nadando entre esta niebla. Ahí me encontré otra vez con eso de los perfiles que falsean la mirada, que falsean la visión, que falsean lo que ve el ojo.

En segundo lugar está el mosqueo. A lo anterior se une el mosqueo. Yo, desde pequeña, ya lo hemos hablado, pensaba que después de tanta guerra, de tanto horror, el mundo iba a dar por terminados para siempre jamás esos asuntos tan feos e iba a ser un mundo de armonía. Pensaba que iba a vivir una vida la mar de interesante, donde pasaban muchas cosas, donde todo se movía rápido y todo se comunicaba con todo, porque ahí estaba la radio, y los aviones, y el cine, y los teléfonos... y las imágenes.

Sesenta años después dices: Vaya una mierda de siglo, ¿no? Vaya una porquería de siglo, venga muertes, venga guerras, venga hambre. Nada ha servido de nada. Toda esa comunicación no ha servido para mejorar nada, para evitar nada. Y ahí surge la pregunta del film ¿de qué sirve una imagen si no es para salvarle la vida a un hombre? Y también surge toda una reflexión sobre la imagen trucada, sobre la memoria, sobre la fotografía, sobre la pérdida de los archivos, sobre el hecho de que yo misma no tengo fotos de la familia. No hay fotos. Entonces decido escribir la historia de un fotógrafo para contar todo este lío.

En ese momento yo estaba montando una cosa en Valencia y decido, dentro de las Jornadas o el curso que fuese, no recuerdo exactamente qué era, pasar veinticuatro horas de documental, documental y más documental. Vino muchísima gente y estuvimos hablando de la ficción, la realidad, la mentira, la verdad, en fin, todas esas cosas tan importantes. Yo quería que me ayudara Molinero, porque él es alguien que sabe muchísimo más que yo, ha visto más cine, en fin, tiene todo esto mucho más en la mano, ¿no? Quería llevármelo y le dije: “Bueno, vienes, me ayudas en esta cosa que monto sobre documental y de paso, mientras estás, hacemos uno”. Hicimos *Godard en las Fallas*. Está el material, es un material estupendo rodado en las Fallas. No lo hemos montado pero es fantástico.

La historia era la siguiente: aprovechando, no sé que era, *Yo te saludo, María*, creo, contábamos cómo Godard vino a Valencia para estudiar esta cosa de la joven virgen y de las Fallas, todo un lío delirante. Y entonces empezábamos a entrevistar a todo el mundo, a los que venían a dar clases sobre el documental falso, que qué sabían ellos de esa historia, de cuando Godard estuvo en las Fallas. Hay un material buenísimo. No veas lo que se inventaban. Lo pasaron, una vez, en *Panorama*, la cosa esta de los modernos. Muchos estuvieron geniales. Jordá... Joaquín se inventó unas cosas con el Papa, la Virgen, lo que pasó en Valencia, que serán tronchantes. Joan Álvarez igual, todo el mundo se inventó cosas fantásticas.

¿Y después de tanta mezcla explosiva?

Después de hacer *Godard en las Fallas*, yo le dije a Carlos: “Venga, ayúdame a hacer esto, métete conmigo a hacer esta cosa del fotógrafo y a ver qué pasa”. Y entonces, empezamos. *La niebla* la hicimos en el 2006. De lo que yo soy madre, digamos, es del origen de la idea y de la vida inventada de Bergson. El primer proyecto para hacer este documental falso se presenta al Ministerio. No nos hacen ni puñetero caso, no nos dan ni un céntimo para hacer esto tan raro. También lo presenté, antes de empezar a trabajar con Carlos en ello, al programa MEDIA, la cosa esta de desarrollo que había

para guiones, me acuerdo que yo estaba en Noruega, dando un taller y, de repente, me llama esta señora del programa MEDIA, diciendo que quiere hablar conmigo para preguntarme unas cuantas cosas porque están estudiando si me dan una ayuda para escribir este proyecto y tal y cual. Yo me pongo contentísima “estupendo, ya me van a dar dinero para escribir este guión.” Y aquella señora, cuando se dio cuenta de que era mentira toda la historia que yo estaba contando, se agarró un mosqueo, ¡pero un mosqueo...! Y yo diciéndole: “Pero bueno, si es un documental falso. Es un *fake*. O sea, no es verdad, este señor nunca existió”. “¡Cómo, me está usted diciendo que esto no sé qué y no sé cuántos...!” “Pues sí, sí, le estoy diciendo eso. Esto es un documental falso”. Bueno, pues nada, bronca y ni un céntimo allí tampoco.

Empezamos a trabajar. Yo tenía ya escrita la vida de Santiago Bergson. Este personaje nace en la misma fecha que nace mi padre. Luego ya hay como muchas historietas ahí metidas... todo mentira por todas partes, ¿no? Y empezamos a buscar materiales. Empezamos a buscar materiales de todo y entonces Carlos tiene la idea genial de que este sea un personaje que está a punto de desaparecer, que sea un personaje que esté como desapareciendo, que él mismo esté desapareciendo a lo largo del documental. Es un personaje que todavía podría estar vivo, ¿no? Cuando lo hacemos todavía podría estar vivo y esta era la idea, de si vive o no vive. Y que tiene tres tumbas.

Ahí se meten dos montadores. Vamos a la Filmoteca a ver materiales a punta pala, realmente es una peli que se hace a lo largo de los dos años, dos años y medio o tres que estuvimos montando, con dos montadores y a base de inventar cosas, de probar cosas y decir: “¡Oh, qué bien lo que hemos encontrado!”. Sobre todo es un trabajo de proceso de montaje.

La estructura por capítulos con los nombres de las partículas subatómicas... ¡Teníamos hasta un físico cuántico en la película! Quien se encargó de escribir la voz de Bergson es Carlos, que en ese momento estaba muy enamorado, así que le salió una cosa como muy

romántica. En *La niebla*, curiosamente, cuando la gente que nos conoce a los dos ve la película, piensa que la parte romántica es más mía y la parte más de guerras, es de Carlos. Todo lo contrario. La parte más romántica, más romántica dura, romántica triste, es de Carlos y la parte violenta, más bestia, más de “la puta mierda de la puta guerra” es la mía.

Hay momentos ahí que son los que me espeluznan. Ese juego de la imagen de decir: “está muerto”, ¿en qué momento, en qué número de fotograma..?, ¿ya está muerto cuando cae aquél al que están disparando?, pero ¿cuando le levantamos?, “sí, le salvé la vida. No, no se la salvé”. Las cosas básicas que a mí me importaban están ahí: si tirásemos hacia atrás todos los fotogramas, ¿volverían los muertos a estar vivos? He tirado con la manivela para atrás, ya estoy en el momento bueno. Paro. Ese poder de la imagen es lo que de verdad me toca. La vida y la muerte y la imposibilidad de poder modificar las cosas, donde la ilusión de la imagen se hace añicos. Es como un cabreo, como diciendo: “Mire usted, no se lo crea todo. O sea, de verdad, haga cosas. Y si quiere resucitar a los muertos, no los mate”.

Hay algo que me pareció estupendo y muy insólito en una película española. Que la voz en off que cuenta la historia sea de una mujer, pese a que el narrador, Bergson, sea un hombre. Katja Silverman, una estudiosa feminista norteamericana, explica en uno de sus libros que un ejemplo del hecho de que no tengamos conciencia del carácter patriarcal del lenguaje, de que lo vemos como si fuese algo natural, es que en el cine la voz off, salvo que esté diegéticamente justificada como flash-back de una mujer, es siempre masculina. En tu película no es así y eso me parece muy curioso, porque además introduce un desnivel referencial más.

La niebla es una película hipnótica llena de sugerencias. La voz de Bergson iba a ser una voz masculina, pero Carlos graba con Ana Villa para tener la referencia del montaje, para que al montar haya la cadencia más o menos de la voz, cosas que se quitan, que se ponen, qué es más largo, qué es más corto. Pero claro, llegó un mo-

mento que probamos voces masculinas y es que no había forma; es que tenía que ser la voz de Ana. Tenía que ser una voz femenina. Ni siquiera una voz femenina. Tenía que ser Ana. Ana se había convertido en Bergson. De alguna forma, Ana le dio un algo que ya no podía ser de otra manera. Es que íbamos como encontrando cosas y respetando cosas que salían, que nos parecía fascinante el efecto que causaban.

Piensa que *La niebla* la íbamos a hacer sólo con fotografías. La propuesta era “hagámosla solamente con fotos, como *La Jetée*, de Chris Marker, y metamos imágenes en movimiento para lo que son las cosas de la guerra, de los informativos de la guerra. Pero, ¿qué pasó entonces? Que buscando fotografías en Asturias y fotografías en los archivos del mundo entero, aterrizo en el Museo del Pueblo de Asturias, en Gijón, donde hay una buena colección de películas de familias asturianas de los años veinte. Cuando encontré este material, todas esas imágenes de gentes haciendo cosas cotidianas, me dije: ¡Guau!, vamos a utilizar esto, nada de hacerlo sólo con fotos. Y ahí, gracias a mi amiga Rosa Faes, que tenía montones de materiales estupendos de ese tipo, pudimos mezclarlo todo. Pero es que aparte de eso Mayte Castillo, José Recuenco y Renato Sanjuán hicieron un montaje impresionante. Horas y horas y horas. Un trabajo de montaje espectacular.

¿Cómo fue recibida?

Muy bien, dentro de lo que cabe. Mejor desde el punto de vista de la crítica que de la taquilla. *La niebla* ha viajado a muchos sitios y a la gente la deja siempre patidifusa en positivo. Con *La niebla* pasa una cosa: en una sala grande ves cómo dentro del público, a los dos minutos, cuando aquello empieza con la voz en *off* diciendo “me llamo Bergson...”, y todo en blanco y negro, hay dos personas que discretamente hacen “*nian*” y se van. Y el resto de la gente no se mueve; no se escucha ni una mosca. Se quedan “ahhhhh”. Porque es muy hipnótica. Es como una sinfonía. Te agarra, aunque no entiendas nada. Y de hecho la gente no entiende nada, pero le da igual.

Y no se mosquea. Luego quieren verla otra vez, comentarla y decir qué era esto y qué pasó. Uno de los redactores de *Sight & Sound* que es la revista en lengua inglesa más importante, como *Cahiers du cinéma* pero en inglés, hizo la crítica cuando salió en Tribeca. Y había escrito una nota en el *Village Voice* diciendo que *La niebla* era de lo mejor que se había hecho nunca con cine de archivo. La crítica de *Sight & Sound* salió en el número de noviembre; era una página entera diciendo que la película era un *capolavoro*. Sí.

Se ha pasado en pantallas gigantes. Claro, en 35 mm. Ahora mismo hay una copia en Nueva York, para un festival.

En 2008 haces Titón. De la Habana a Guantánamera. Y es la última película que has hecho hasta ahora en Brothers&Sisters.

Yo conocí a Titón [Tomas Gutiérrez Alea] y a Mirtha en... no me acuerdo en qué año, pero creo que cuando *Fresa y chocolate* o luego con *Guantánamera*. Antes los había visto en San Sebastián. Eran muy amigos de Chema Prado y Marisa; bueno, el caso es que nos conocíamos. Cuando Titón está montando *Guantánamera* en Madrid y enferma, como yo tengo estos amigos médicos en todas partes por todo el tema de William, estoy llena de amigos médicos, pues de alguna forma intervengo para ver qué hay que hacer con Titón para que puedan atenderle en la Unidad del Dolor. Él estaba ya bastante hecho polvo, aunque todavía vivió como dos años más en Cuba. Estaban operándole todo el rato. A mí Titón me parecía un grandísimo director y una excelente persona.

Titón y Alfredo fallecen casi al mismo tiempo, con unos meses de diferencia. Cuando muere Titón, Mirtha no sabe muy bien qué hacer. Que si trabaja, que si no trabaja, que si hace una serie, que si el acento cubano, que si viene a Madrid, que si no viene a Madrid, que si se viene de Cuba o se queda allí, con todas las dificultades que implica la isla para una actriz como Mirtha; pues eso, mujer de Titón y ahora, pues, sin Titón y teniendo que ver qué diablos hace en la vida, ¿no?

Ella quería hacer un libro sobre Titón, con parte de la correspondencia, con poemas y otros materiales. También quería hacer un documental. Y entonces me planteó cómo podría moverse todo aquello. Fue a la SGAE y allí no le hicieron ni puñetero caso. ¿Por qué? No puedo entenderlo, pero así fue. Esto es básicamente el asunto en versión “al pan, pan y al vino, vino”. Si lo contamos con un poco más de cortesía hacia todo el mundo, pues digamos “que no ven el momento” o no reaccionan con todo el entusiasmo que sería de esperar y no dicen “hagamos un libro”. La SGAE publicaba muchos libros sobre directores y Titón es un grande del siglo XX. Además la SGAE había intervenido no sé si en *Fresa y chocolate* o en *Guantanamera*. En una de las dos había participado en la producción. Bueno, no sé sabe por qué no reaccionaron o no lo hicieron con la premura que le hubiese gustado a Mirtha que reaccionaran. Y entonces esta chica un poco Quijote, Lola, dice: “Vamos a intentarlo nosotras. Vamos a ver si levantamos esta película”.

Diga usted que sí. “Más vale buena esperanza que ruin posesión, amigo Sancho”.

Mi plan desde el principio es no solamente hacer un buen documental sobre Titón sino, una vez que se terminaran todos los compromisos con unos y otros, dárselo a Mirtha para que ella pudiera hacer algo con él, dar una conferencia, un curso en la Universidad, que esto fuera suyo y ya está. En cierto sentido aquello era una especie de justicia poética: Mirtha era la mujer de Titón y todo el mundo la mimaba; cuando se queda viuda no le hacen ni puñetero caso. Yo tenía este cabreo, así, un poquito gordo.

Bueno, total, que lo hacemos. Se ruedan las entrevistas de Mirtha tanto en Cuba como aquí. Mayte Castillo y José Recuenco se ponen como locos a montar. Tenemos todo el material del ICAIC cubano, material de aquí, las fotos que Mirtha nos dio, todo. Y claro, la idea era involucrar a Mirtha como persona fundamental en el proyecto. Lo que pasa es que Mirtha entra en la vida de Titón cuando él ya es un cineasta consagrado, cosa que cuenta el documental. Por eso bus-

camos material de Titón en radios y hablando sobre su obra, sobre su trabajo. No queríamos para nada, vamos, yo no quería para nada, ni nadie, que fuese algo lacrimógeno o demasiado sentimental.

La película se pasó en San Sebastián, luego en la Casa de América, ha pasado por varios sitios... A los del Cervantes ya les di copias, regaladas, para todos los institutos Cervantes del mundo, que son ochenta o cien. Les di dobles copias igual que hice con *La niebla*. No era cuestión de ganar dinero sino de hacer un buen trabajo. Yo le di los materiales a Mirtha y ahí se acaba esa historia, ¿no? O sea, ahora no depende de mí el que la película se vea más o se vea menos o tenga una distribución mayor o menor; quiero decir, se vio mucho y está en las bibliotecas de todas partes.

Titón es básicamente un trabajo de montaje, un trabajo de esos de orfebrería que saben hacer tan bien Mayte Castillo y José Reuenco, aunque la última palabra, el montaje final, era decisión mía. O sea, que yo hice el documental que pensaba que había que hacer porque era bueno para Mirtha, porque era bueno para Titón, y porque era bueno para Cuba. Es Titón, hablando de su cine de la Habana, que es donde nace, a Guantanamera, que es la muerte. Yo creo que cualquiera que vea esta película quiere saber más de él y esta era la finalidad ¿no? Fue emocionantísima la recepción que tuvo, cuando se pasó en el festival de Cuba. La gente estaba muy, muy emocionada. Es un buen trabajo.

El ICAIC, el Instituto de Cinematografía Cubano, podía explotar la película durante no sé cuántos años y enseñarla por todos los sitios. Pero ellos no están muy por la labor, porque Titón era una persona crítica con el régimen cubano aunque era absolutamente muy pro revolución. Y claro, eso ahora no está muy de moda.

Habría que hacer muchas películas así. Pero, claro, tienes que tener el tiempo, el dinero, y un público que de verdad sepa valorar ciertas propuestas, que sea capaz de disfrutarlas.

¿Y ahora qué te traes entre manos?

Ahora se abre una etapa en la que, por primera vez en mi vida, estoy planificando el trabajo. Seguro que no saldrá como lo planifique, pero estoy sacando los proyectos que más me gustan de los cajones.

Ya. Y seguro que me puedes contar los primeros diez o los primeros cuarenta y cinco.

Pues sí. Pero los que de verdad han vuelto a ocupar la primera línea de las estanterías son siete y casi todos tienen que ver con el siglo XIX:

- 1) Quiero hacer una cosa que se llama *El mar, el mar*, que es una ficción alrededor de tres hombres que son el archiduque Luis Salvador, Julio Verne y Humboldt. Esto puede ser desde una obra de teatro, o un musical, o una novela. En esta etapa quiero acercarme más a la literatura y sobre todo al teatro, que es una asignatura pendiente. Ha salido otra cosa de los cajones que tenía muy avanzada y que es un trío amoroso del XIX entre Paulina Viardot, Louise Viardot y Turgeniev. Este es un proyecto que quise hacer con Alfredo en coproducción entre Rusia, España y Francia y que también puede ser un musical o teatro.
- 2) Estoy trabajando en una historia sobre Galdós y la Pardo Bazán, que es una cosa para teatro.
- 3) Una novela policiaca que se llama *Who Said Rats?* Y que tiene mucho ver con las noveluchas del FBI que leía de pequeña y la Guerra Civil. Con esta espero ganar el Premio Planeta el año que viene.
- 4) *Centenarias*, un documental sobre el cerebro entendido como archivo de imágenes: cerebros centenarios e imágenes centenarias; todo muy tipo *La niebla en las palmeras*.
- 5) La historia de “El Campesino”, con José Luis Gómez. Esto es teatro, claramente. Muy en la línea de *Azaña*, pero haciendo él de “El Campesino”, que para eso son los dos extremeños.

- 6) Quiero hacer otra película con Carlos Molinero, producirla, y luego producir otra con Arturo Infante.
- 7) Y, por último, tengo un proyecto que se llama “El caballito de cartón. Un homenaje al Romanticismo”, basado en la obra *Recuerdos del tiempo viejo*, de Don José Zorrilla. Me siento muy Zorrilla yo, en este momento de la vida, me siento su alter ego. Zorrilla es un personaje poco conocido. Lo que estoy escribiendo y lo que he apalabrado es una serie o una película, aunque sobre todo, lo que más me interesa, es hacer un libro contando lo que él no contó. Al final de *Recuerdos del tiempo viejo*, él habla de una idea que me resulta muy cercana, y es la de las ventajas que tiene estar muerto mientras estás vivo; de eso sabían mucho Buñuel y George Sand. En ese libro quiero plantearme cuáles son sus creencias religiosas, porque me da que no se trata tanto de un poeta religioso sino de un tipo de la farándula, alguien a quien le encantan los actores, la fantasía, viajar. El divertir a la gente y el disfrutar de la vida. En los últimos párrafos de sus memorias canta a los placeres de la vida: “Voy a sentarme sobre mi ataúd a la puerta del cementerio a ver a los que ante mí pasan muertos o vivos; he pasado mi vida derramando flores, consuelos y esperanzas; voy a sacudirme de encima algunas espinas que han dejado en mi piel los ramos de rosas de que he llevado cargados mis brazos y a reírme del mundo como me he reído de mí mismo después de haber llorado las ajenas desventuras, haciendo reír con las mías”.

TRABAJOS Y OBRAS DE LOLA SALVADOR

Libros

- (1979). *El Crimen de Cuenca*, Barcelona: Argos Vergara.
- (1981). *Mamita mía, tirabuzones*, Barcelona: Planeta. Colección fábula.
- _ (1981a). *Yo también me siento sola*, Barcelona: Bruguera.
- _ (1981b). *Yo también quiero hacer de todo*, Barcelona: Bruguera.
- (1988). *La sonrisa de Madrid (El Olivar de Atocha I)*, Barcelona: Plaza & Janes. Colección Plaza & Janes Literaria.
- _ (1988a). *Mamita y Papantonio (El Olivar de Atocha II)*, Barcelona: Plaza & Janes. Colección Plaza & Janes Literaria.
- (1989). *El mar de la leonera (El Olivar de Atocha III)*, Barcelona: Plaza & Janes. Colección Plaza & Janes Literaria.
- (2000). “Que a nadie se le ocurra volver a pedirme un prólogo” en LEÓN DE ARANOA, Fernando, *Barrio*. Madrid: Academia de las artes y las Ciencias Cinematográficas de España y Universidad Europea de Madrid. Colección Guiones, nº1, págs. 11-18.

Revistas

- (1969). “El irreal Madrid” en *Fotogramas*, 17 de enero.
- (1969). “La última cinta. Fernán Gómez, solo” en *Fotogramas*, 31 de enero.
- (1969). “Verónica Lujan” en *Fotogramas*, 2 de febrero.
- (1969). “Marisa Paredes” en *Fotogramas*, 7 de febrero.
- (1969). “Rocío Durcal” en *Fotogramas*, 19 de febrero.
- (1969). “Alfonso Paso” en *Fotogramas*, 21 de marzo.
- (1969). “4 ganadoras en el Eurofestival” en *Fotogramas*, 4 de abril.
- (1969). “Narciso Ibáñez Serrador” en *Fotogramas*, 2 de mayo.

Modos de mostrar

- (1969). “Laura Valenzuela” y “La última moda o la vida al revés. Valerio Lazarov” en *Fotogramas*, 17 de octubre.
- (1969). “El show Galiardo al revés. Juan Luis Galiardo” en *Fotogramas*, 4 de noviembre.
- (1969). “José Martín” en *Fotogramas*, 7 de noviembre.
- (1969). “Carmen Sevilla” en *Fotogramas*, 28 de noviembre.
- (1969). “Analía Gadé” en *Fotogramas*, 9 de enero.
- (1970). “Los proyectos de Rocío y Junior” en *Fotogramas*, 23 de enero.
- (1970). “Elsa Baeza y Valerio Lazarov” en *Fotogramas*, 6 de febrero.
- (1970). “Geraldine Chaplin” y “Fernando Fernán Gómez” en *Fotogramas*, 3 de febrero.
- (1970). “María José Goyanes. La más joven empresaria de teatro” en *Fotogramas*, 23 de marzo.
- (1970). “María José Goyanes. Lluvia de fotografías en la boda” en *Fotogramas*, 14 de agosto.
- (1970). “Irina Demick” en *Fotogramas*, 21 de agosto.
- (1970). “Alberto González Vergel” en *Fotogramas*, 28 de agosto.
- (1970). “Los Tábanos y las Madres del Cordero” en *Fotogramas*, 18 de septiembre.
- (1970). “Julieta Serrano” en *Fotogramas*, 30 de octubre.
- (1976). “Encuentros con... Ricardo de la Cierva” en *PlayLady*, nº33, 15 de julio, págs. 23-26.
- (1976). “Encuentros con... Jorge Semprún” en *PlayLady*, nº35, 15 de agosto, págs. 50-54.
- (1976). “Encuentros con... Jesús Ynfante” en *PlayLady*, nº37, 15 de septiembre, págs. 23-27.
- (1976). “Encuentros con... Fernando Arrabal” en *PlayLady*, nº38, 1 de octubre, págs. 23-27.

- (1976). “Encuentros con... Marcelo Camacho” en *PlayLady*, nº39, 15 de octubre, págs. 23-26.
- (1976). “Encuentros con... Miguel Gila” en *PlayLady*, nº40, 1 de noviembre, págs.45-51.
- (1976). “Encuentros con... Enrique Múgica” en *PlayLady*, nº41, 15 de noviembre, págs. 19-23.
- (1976). “Encuentros con... Sánchez Covisa” en *PlayLady*, nº43, 15 de diciembre, págs. 62-66.
- (1977). “Encuentros con... Antonio García Trevijano” en *PlayLady*, nº 44, 1 de enero, págs. 19-23.
- (1977). “Encuentros con... Agustín García Calvo” en *PlayLady*, nº46, 1 de febrero, págs. 19-23.
- (1977). “Encuentros con... Miguel Hedilla” en *PlayLady*, nº48, 1 de marzo, págs. 22-26.
- (1977). “Encuentros con... José Bergamín” en *PlayLady*, nº49, 15 de marzo, págs. 19-24.
- (1977). “Encuentros con... Lluís María Xirrinacs” en *PlayLady*, nº50, 1 de abril, págs. 20-24.
- (1977). “Encuentros con... José Solís Ruíz” en *PlayLady*, nº51, 15 de abril, págs. 19-23.
- (1977). “Encuentros con... Josep Tarradellas” en *PlayLady*, nº52, 1 de mayo, págs. 22-26.
- (1977). “Encuentros con... Josep Benet” en *PlayLady*, nº53, 15 de mayo, págs. 20-24.
- (1977). “Encuentros con... Juan Gómez Casas” en *PlayLady*, nº55, 15 de junio, págs. 23-26.
- (1977). “Los papeles de Miriam” en *PlayLady. Cuadernillo especial*, nº 56, 1 de julio.
- (1977) “Crónica maldita de un festival” en *PlayLady*, nº57, 1 de julio, págs. 24-25.

Modos de mostrar

- (1977). “Encuentros con... Steve Forrest” en *PlayLady*, nº 58, 15 de julio, págs. 19-22.
- (1977). “Encuentros con... Eduardo Úrculo” en *PlayLady*, nº60, 1 de agosto, págs. 19-23.
- (1977). “Encuentros con... Juan Benet” en *PlayLady*, nº 61, 15 de agosto, págs. 19-23.
- (1977). “Los papeles de Miriam” en *PlayLady*, nº61, 15 de agosto, págs. 64-65.
- (1977). “Encuentros con... Xavier Domingo” en *PlayLady*, nº62, 1 de septiembre, págs. 19-24.
- (1977). “Los papeles de Miriam” en *PlayLady*, nº63, 15 de septiembre, págs. 64-65.
- (1977). “Los papeles de Miriam” en *PlayLady*, nº64, 1 de octubre, págs. 8-10.
- (1977). “Los papeles de Miriam” en *PlayLady*, nº 65, 15 de octubre, págs. 8-10.
- (1977). “Los papeles de Miriam” en *PlayLady*, nº 66, 30 de octubre, págs. 8-10.
- (1977). “Los papeles de Miriam” en *PlayLady*, nº 67, 1 de noviembre, págs. 8-10.
- (1977). “Los papeles de Miriam” en *PlayLady*, nº 68, 1 de diciembre, págs. 8-9.
- (1980). “Carta abierta a la opinión pública” en *Fotogramas*, 20 de febrero.
- (1981). “Peter Strauss” y “John Strasberg. Los cómicos, Strasberg y la realidad” en *Fotogramas*, 13 de mayo.
- (1982). “Arthur Penn” en *Fotogramas*, 1 de febrero.
- (1983). “Georgia. Arthur Penn” en *Fotogramas*, 1 de marzo.
- (1983). “Bearn. Confidencias de su guionista” y “Richard Attenborough” en *Fotogramas*, 1 de abril.

- (1984) “Jaime tenía bici y Lola no. Las bicicletas son para el verano” en *Fotogramas*, 1 de enero.
- (2012). “Calles y plazas para Juan Luis Galiardo”. Homenajes en *Fotogramas*, nº2026, agosto, págs. 50-51.

Cine

- (1964). Henry Hathaway, dir., *El fabuloso mundo del circo [Circus World]*, Estados Unidos: Samuel Bronston [Largometraje] 135 min. Ayudante figurinista.
- (1964). Jean Negulesco, dir., *En busca del amor [The Pleasure Seekers]*, Estados Unidos: 20th Century-Fox [Largometraje] 107 min. Ayudante figurinista.
- (1971). Richard C. Sarafian, dir., *El hombre de una tierra salvaje [Man in the wilderness]*, Estados Unidos: Wilderness Films [Largometraje] 104 min. Figurinista
- (1972). *La romanza de María Vanzzini*. Argumento cinematográfico.
- (1973). Josefina Molina Reig, dir., *Vera, un cuento cruel*, España: Gabriel Moralejo Hernández PC [Largometraje] 92 min. Guión.
- (1974). Jaime Chávarri, dir., *Los viajes escolares*, España: Jaime Chávarri PC [Largometraje] 92 min. Actriz.
- (1974b). Augusto Martínez Torres, dir., *Correo de guerra*, España [Cortometraje] Actriz.
- (1975). Augusto Martínez Torres, dir., *El espíritu del animal*. España [Cortometraje] Actriz.
- (1975). Jacques Rouffio, dir., *Siete muertos por prescripción facultativa [Sept morts sur ordonnance]*, Francia: Coproducción Francia-Alemania del Oeste-España; Belstar Productions / Films 66 / Jet Films / TIT Filmproduktion GmbH. [Largometraje] 105 min. Traducción español, versión española de diálogos.
- (1976). Augusto Martínez Torres, dir., *Ciencias naturales*, España [Cortometraje] Actriz.

Modos de mostrar

- (1976b). Antonio Isasi Isasmendi, dir., *El perro*, España: Deva Cinematográfica [Largometraje] 114 min. Figurinista.
- (1979). Pilar Miró, dir., *El crimen de Cuenca*, España: Incine / Jet Films [Largometraje] 92 min. Presentación de la película y comentarios y anécdotas en Colección El País. Guión.
- (1981). Louis Malle, dir., *Mi cena con André [My Dinner with André]*, Estados Unidos [Largometraje] 110 min. Traducción español.
- (1983). Jaime Chávarri, dir., *Bearn, o la sala de muñecas*, España: Jet Films / Kaktus Producciones Cinematográficas [Largometraje] 118 min. Guión.
- (1984). Jaime Chávarri, dir., *Las bicicletas son para el verano*, España: Incine / Jet Films [Largometraje] 103 min. Guión
- (1984b). Carlos Suárez, dir., *El jardín secreto*, España [Largometraje] 100 min. Guión.
- (1987). José Luis García Berlanga, dir., *Barríos Altos*, España: Jet Films / Incine [Largometraje] 87 min. Guión. Argumento de Eduardo Calvo, Agustín Díaz Yanes, Juan Potau y Francisco G. Siurana.
- (1991). Manolo Matji, dir., *Nueva narrativa española. 2ª parte*, España: XALOC/ Ministerio de Asuntos Exteriores [Documental/ Mediometrage] 28 min. Entrevista video.
- (1992). Jaime Chávarri, dir., *Tierno verano de lujurias y azoteas*, España: Jet Films / Sogetel [Largometraje] 95min. Guión basado en la novela *La última palabra* de Pablo Sorozábal.
- (1995). Azucena Rodríguez, dir., *Puede ser divertido*, España: Jet Films [Largometraje] 90 min. Guión con Marga Mareo.
- (2001). Joan Potau, dir., *Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!*, España: Filmax pr. una producción de Julio Fernández para Castella Productions [Largometraje] 92 min. Guión basado en el personaje de Elvira Lindo.
- (2001). Carlos Molinero, dir., *Salvajes*, España: Brothers & Sisters. [Largometraje] 99 min. Guión. Goya Mejor Guión Adaptado.

- (2006). Carlos Molinero y Lola Salvador, dir., *La niebla en las palmeras*, España: Brothers & Sisters. [Largometraje] Dirección y Guión.
- (2006). Pavel Giroud, dir., *La edad de la peseta*, España-Cuba: Mediapro/ ICAIC [Largometraje] 90min. Producción ejecutiva.
- (2007). Tom Fernández, dir., *La torre de Suso*, España: Mediapro [Largometraje] 100 min. Producción ejecutiva.
- (2008). Javier Fesser, dir., *Camino*, España: Mediapro/ Películas Pendelton [Largometraje] 143 min. Producción asociada.
- (2008). Mirtha Ibarra, dir., *Titón. De la Habana a Guantanamera. Tomás Gutiérrez Alea (1928.1996)*, España- Cuba: Brothers & Sisters/ ICAIC [Documental] 93 min. Guión y Producción ejecutiva.
- (2011). Tom Fernández, dir., *¿Para qué sirve un oso?*, España: Mediapro [Largometraje] 100 min. Producción ejecutiva.

Televisión

- (1971). *El molino junto al río Floss*, España: TVE [serie] 10 episodios. Guión.
- (1971a). Pilar Miró, dir., *Yanko el músico*, España: TVE [serie Hora once] 1 episodio. Guión basado en el cuento de Sienkiewicz, Henryk.
- (1971c). *Ojos verdes*, España: TVE [serie Cuentos y leyendas] 1 episodio. Guión basado en el cuento de Gustavo Adolfo Bécquer.
- (1971d). *La vida interior*, España: TVE [serie Meridiano 71°] 1 episodio. Guión basado en el relato de Roberto Arlt.
- (1971e). *Un secreto más*, España: TVE [serie Meridiano 71°] 1 episodio. Guión adaptado.
- (1971f). *La hija de Rappacini*, España: TVE [serie Ficciones] 1 episodio. Guión basado en el relato de Nathaniel Hawthorne.
- (1972). *Vera*, España: TVE. Guión basado en el relato de Auguste Villiers de L'Isle-Adam.

Modos de mostrar

- (1972b). *Sombras recobradas*, España: TVE [programa de cine mudo] Guión y presentadora.
- (1972c). *Rosaura a las diez*, España: TVE. Guión basado en el relato de Marco Denevi.
- (1972d). *En la vida y en la muerte*, España: TVE. Guión.
- (1973). Fernando Fernán Gómez, dir., *Juan Soldado*, España: TVE [mediometraje] 45 min. Premio a la mejor dirección en el Festival Internacional de televisión de Praga 1973. Guión.
- (1974). Antonio Mercero, *Don Juan*, España: TVE [mediometraje] Premio Rosa de Oro y Mención especial de la Crítica internacional del Festival de Montreux 1974; Premio al Mejor Programa de variedades del festival de Hollywood 1975. Guión.
- (1976). *Las aventuras del hada Rebeca*, España: TVE [serie infantil] 13 episodios. Guión.
- (1976b). Enrique Brasó, dir., *Trece oficios cinematográficos*, España: TVE [serie entrevistas cineastas europeos] 13 episodios. Entrevistadora.
- (1977). *El recreo*, España: TVE [infantil] Guión.
- (1979-1982). *Barrio Sésamo*, España: TVE [programa infantil] Adaptación a español y coordinación general guiones.
- (1982). *Tiempo de mujeres*, España: TVE [programa el Arte de vivir] Aparición.
- (1989). Carlos Serrano, dir., *El Olivar de Atocha*, España: TVE [serie] 26 episodios. Guión basado en la trilogía *El Olivar de Atocha*.
- (1990). Jaime Chávarri, dir., *Ella y él*, España: TVE [serie Serie Rosa] 1 episodio. Guión.
- (1990). Jaime Chávarri, dir., *Lady Roxana*, España: TVE [serie Serie Rosa] 1 episodio. Traducción español.
- (1991). Jean Louis Buñuel, *Adriana*, España: TVE [serie Alta Tensión] 1 episodio. Guión.

- (1996-1998). *Querido Maestro*, España: Zeppelin/ Telecinco [serie]. Coordinación de guión.
- (1997). *Un árbol, un belén, dos angelitos y la marimorena*, España: Zeppelin/ Telecinco [serie Querido Maestro] episodio nº 27. Guión
- (1998). *Entre pitos y flautas*, España: Zeppelin/ Telecinco [serie Querido maestro] episodio nº 36. Guión.
- (1999). *El súper*, España: Zeppelin/Telecinco [serie] episodios 450-600. Coordinación de guión
- (2011). Manuel Hueriga, dir., *Operación Malaya*, España: Mediapro/ TVE [miniserie] Producción ejecutiva.
- (2012). *Bearn, o la sala de muñecas*, España. TVE2 [programa Versión española] 17 de abril. Coloquio.

Radio

- (1977). *Con los ojos cerrados*. Radio Nacional de España [programa diario de divulgación literaria]. Guión con Juan Tébar.
- (1976-1977). *Conciertos del Teatro Real*. España: Radio 2. Comentarista. [Hasta el 24 de enero, día de la matanza de los abogados de Atocha].
- (1978-1981) *Verso a verso*. Radio Nacional de España [programa diario de divulgación poética] Guión, presentación y dirección.
- (1982). *Cuentos de amor y magia*. Radio Nacional de España. [serie] 13 episodios. Guión.
- (1984). *Diario de la Luna*. Radio Nacional de España [serie] Guión.

Teatro

- (1984). Tennessee Williams, *La gata sobre el tejado de zinc caliente*. Adaptación. Versión estrenada en el Teatro Reina Victoria.
- (1993). Henrik Ibsen, *Spectros*. Adaptación. Versión que no llegó a estrenarse.

Bibliografía sobre Lola Salvador

- DÍEZ PUERTAS, Emeterio (2012). “Lola Salvador (1976-1978)”, en *Golpe a la transición. El secuestro de “El crimen de Cuenca” (1978-1881)*. Barcelona: Laertes, págs. 51-56.
- LARRAZ, Emmanuel (1996). “Evocación de Lola Salvador Maldonado, guionista”, en *Hispanística XX*. Ejemplar dedicado a: Filmar en femenino: culture hispanique, nº 14, págs. 193-201
- LUNA, Alicia (2000). “Lola Salvador”, en *Matad al guionista... y acabaréis con el cine*. Madrid: Nuer Ediciones, págs. 103-109.
- MARTÍNEZ MOLTALBÁN, José Luis (2006 Julio-Agosto). “Lola Salvador Maldonado”, en *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura. Escritoras españolas del siglo XX. Volumen II*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia/ Consejo Superior de Investigaciones Científicas, nº719 Volumen CLXXXII, págs. 537-546.
- RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (1990). *En torno al guión. Productores, directores, escritores y guionistas*. Barcelona: Festival de Cinema de Barcelona. Producción editorial Bet Hosta, págs. 93, 183 y 226.
- (1999). “Lola Salvador, La chica que quiso ser Víctor Hugo”, en *Historias, palabras, imágenes. Entrevistas con guionistas del cine español contemporáneo*. Madrid: Festival de cine de Alcalá de Henares (Madrid) / Ayuntamiento de Alcalá de Henares fundación Colegio del Rey/Filmoteca de la Generalitat Valenciana/Filmoteca Española, págs. 439-470.

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

Lola Salvador Maldonado nació en Barcelona en 1938, en plena Guerra Civil. De formación autodidacta, entre sus primeros recuerdos está la decisión de hacerse escritora.

Guionista de títulos tan emblemáticos del cine español como *El crimen de Cuenca*, *Bearn* o *La sala de las muñecas*, o *Las bicicletas son para el verano*, en 2001 debutó en la producción con *Salvajes*, película a la que seguirán *La niebla en las palmeras* y, más tarde, *Titón*. Su trayectoria profesional también se ha desarrollado en radio, prensa y televisión, medio este último en el que destacan sus guiones de *Vera* o *Juan Soldado*. Asimismo es autora de las novelas *El Crimen de Cuenca*, *Mamita mía*, *tirabuzones* o la trilogía *El Olivar de Atocha*. En 2010 recibió del sindicato de guionistas ALMA el Primer Premio a la Mejor Trayectoria Profesional y en 2011 la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes.

Susana Díaz nació en Madrid en 1968. Laureata in Lingue e Letterature Straniere por la Università degli Studi di Firenze y Doctora europea en Teoría de la Literatura por la UNED, ha sido profesora en la Universidad de Ginebra y en la actualidad enseña en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid. *Managing Editor* de la revista internacional *EU-topías*, ha publicado, aparte de artículos en revistas especializadas, los libros *(Per)versiones y convergencias*; *El desorden de lo visible* y *Territorios en red*.

