

La noche inmensa

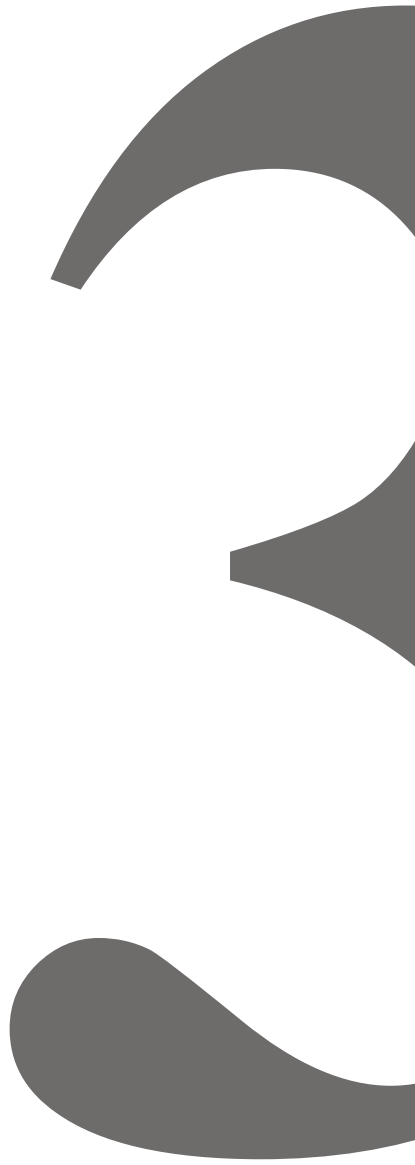
La palabra de
Gonzalo Goicoechea

Alejandro Melero



cuadernos tecmerin





Título: *La noche inmensa*. La palabra de Gonzalo Goicoechea.

Autor: Alejandro Melero

Apoyos:

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

Edición:

Grupo de Investigación “Televisión-Cine: memoria, representación e industria” (TECMERIN) de la Universidad Carlos III de Madrid, Getafe, 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 2013

ISBN: 978-84-695-8660-0

Depósito legal: M-30712-2013

Maquetación e impresión: 2Color, S.L.

Foto de portada: Mariví Ibarrola



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

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

cuadernos tecmerin

3

La noche inmensa

La palabra de Gonzalo Goicoechea

ALEJANDRO MELERO

Índice

	<i>Págs.</i>
<i>Cuadernos Tecmerin, por M. Palacio</i>	9
<i>Introducción, por Alejandro Melero</i>	11
<i>Algunas notas sobre Gonzalo Goicoechea</i>	13
<i>Espacio político y gais</i>	17
<i>Drogas y 'quiquis'</i>	43
<i>Adaptaciones literarias y otros proyectos</i>	93
<i>Necrológica</i>	113
<i>Cuatro artículos de Gonzalo Goicoechea.....</i>	115
<i>In memoriam</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 en aspectos tan diversos como los estudios televisivos y filmicos, la economía política, la geopolítica del audiovisual, las representaciones sociales y las tecnologías de la imagen. La colección *Cuadernos Tecmerin* supone un nuevo paso adelante para el grupo de investigación, que cuenta así con su propio espacio editorial para la publicación de los resultados de las diferentes líneas de investigación desarrolladas en el seno del grupo. Además, esta colección adopta una forma dual, siendo editada en papel y como libro electrónico disponible en la página web del grupo (www.uc3m.es/tecmerin).

El ímpetu para los primeros volúmenes que van a integrar la colección nace del interés del grupo en el concepto historiográfico de lo que se conoce internacionalmente como *History from Below*. De esta manera, los *Cuadernos Tecmerin* se conciben como una serie de trabajos en los que toman la palabra aquellos y aquellas cuya voz habitualmente no se escucha cuando se elaboran los relatos históricos hegemónicos, en la certeza que proporcionan nuevas maneras de entender el pasado y la memoria. 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.

INTRODUCCIÓN

Alejandro Melero

Conocí a Gonzalo a principios de mayo de 2006. Entonces yo estaba trabajando para la Universidad Queen Mary de Londres y andaba más o menos por la mitad de mi tesis doctoral, que estudiaba la presencia de nuevos discursos narrativos en torno a la política y la sexualidad en el cine de la Transición española. Había visto sus películas en Inglaterra, e imaginé desde el principio que iban a ser las más importantes de mi investigación, como así fue. Cuando le llamé por teléfono para quedar con él, mostró las características que luego conocería según desarrollábamos nuestra amistad: honesto, quejica, muy divertido, cabreado con la vida, generoso, grandísimo conversador. Su testimonio fue fundamental para mi trabajo, y no creo que yo fuese entonces consciente del privilegio que tenía al poder contar con una fuente primerísima para mi investigación. Desde nuestra primera cerveza, Gonzalo y yo entablamos una amistad que duró hasta su muerte, tres años después. Nos íbamos de cena, a recorrer su barrio, Malasaña, que yo conocí con él. El Dos de Mayo, los restaurantes de la calle Echegaray, la Gran Vía... Gonzalo era un madrileño de adopción que seguía disfrutando de la noche y gustaba de enseñarla a los demás. Volviendo a escuchar estas conversaciones me he dado cuenta también de que el legado de Gonzalo sigue presente en mi vida, y creo que esto le gustaría a él. Por ejemplo, preparando un texto hace unos meses, recordé bien sus consejos sobre la provocación, sobre los límites que el público está dispuesto o no a traspasar, y sobre la posición del autor en este respecto.

Las conversaciones que siguen se grabaron entre finales de mayo y principios de junio de 2006. Conservo seis casetes, grabadas en cuatro sesiones, en mi casa y en el Café Comercial de la Glorieta de Bilbao, en Madrid. Las transcripciones son fieles y contienen una selección de nuestros encuentros grabados. Tal vez el lector pueda notar los distintos ánimos de Gonzalo dependiendo del día de la grabación, aunque aquí se presenten diluidos dentro del repaso más o menos cronológico a su vida y su carrera. En Gonzalo, las palabras tienen sus propios significados (por ejemplo,

La noche inmensa

"agujero" para hablar de su experiencia con las drogas) que los lectores entenderán sin dificultad.

La noche inmensa. La Palabra de Gonzalo Goichoechea se plantea un relato subjetivo del entrevistado. Ese es justamente su valor, en lo que estas páginas tienen de mirada personal sobre unos métodos de trabajo y un tiempo pasado. Soy consciente de que tiene errores que le alejan de una verdad histórica contrastada o la visión académica. No obstante, lo he dejado tal vez en la consideración de que la objetividad puede ser la suma de muchas subjetividades.

Escribir este cuaderno me ha transportado en el tiempo. Ahora le haría otras preguntas, insistiría en algunas cuestiones que aquí sólo se intuyen; por ejemplo, me gustaría saber más sobre el Gonzalo periodista. Es por esto que encuentro la recuperación de cuatro de sus artículos (tres reportajes y una crítica de cine), que se incluyen en este volumen, una valiosa forma de cerrar este libro que es también un homenaje y agradecimiento. El lector familiarizado con la obra de Gonzalo notará los ecos que hay entre las historias que cuenta en esos artículos y situaciones que sacó en sus películas años más tarde.

Considero que su testimonio es valiosísimo y me imagino como el estudiante que era hace unos años, encontrando estas conversaciones, y dando con claves para entender aspectos fundamentales de la historia y la cultura española de los años setenta y ochenta. Sus recuerdos, que él contaba sin filtros ni tapujos, pueden servir al estudiante del cine español tanto como a quien esté interesado por saber más sobre, entre otros muchos aspectos, la cultura homosexual de nuestro país.

Una mínima parte de esta conversación ya se publicó como entrevista para la revista *Mundo Joven* (Fundación Triángulo, Diciembre 2007-Enero 2008, pp. 14-16).

Getafe, 2013

LA PALABRA INMENSA

La palabra de Gonzalo Goicoechea

ALGUNAS NOTAS SOBRE GONZALO GOICOCHEA

Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América.
Emilio Casares. SGAE, 2011.

Goicoechea Luquin, Gonzalo (Oteiza de la Solana, Navarra, 13/03/1952)

Se trasladó a Madrid en 1970 para cursar estudios de periodismo en la Escuela Oficial. Su primer trabajo oficial fue en TVE, en el programa *Telerevista*. Alternó esta actividad con colaboraciones en diarios como *Ya*, revistas como *Cine en 7 días*, *Triunfo* o, más tarde, *Interviú* (1988-1989), o en publicaciones de vida efímera, como *La Jaula*. En cine, comenzó como relaciones públicas durante el rodaje de *La otra alcoba*. Su amistad con el director Eloy de la Iglesia le llevó a convertirse en su habitual coguionista, además de eventual actor (*El pico 2*) y productor (*Otra vuelta de tuerca*).

Guionistas del cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo.
Miritto Torreiro y Esteve Rimbau, Ed. Cátedra, 1998.

La relación de Goicoechea con de la Iglesia se muestra fructífera, sobre todo, en el terreno del guión: entre 1976 y 1987 firman juntos nueve de las doce películas que el realizador rueda en el periodo. La base profesional de Goicoechea, centrada en el periodismo de investigación, se pliega perfectamente a las intenciones críticas y provocadoras del cineasta dentro de títulos cargados de matices sociales y de aireada denuncia política: *Los placeres ocultos* (1976), *El diputado* (1978), *Navajeros/Dulces navajas* (1980), *La mujer del ministro* (1981), *Colegas* (1982), *El pico* (1983), *El pico II* (1984), *La estanquera de Vallecas* (1987), obras que configuran una filmografía capaz de ofrecer uno de los testimonios más reveladores, a la

vez que polémicos del paisaje social y de algunas de las inquietudes más vivas en la sociedad y en los medios de comunicación españoles durante la etapa de la transición política y también en sintonía con los primeros pasos de la democracia. En un registro muy diferente, director y guionista, firman también, con Ángel Sastre, la insólita adaptación de Otra vuelta de tuerca, el relato de Henry James. La carrera de Goicoechea como guionista para otros directores comprende los libretos de Akelarre (1983), de Pedro Olea, Crimen en familia (1985), de Santiago San Miguel, basada en hechos reales, y Caso cerrado (1985) de Juan Caño.

Guiones de Gonzalo Goicoechea (Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional)

- Rafael Sánchez Campoy, Eloy de la Iglesia y Gonzalo Goicoechea, *La acera de enfrente* [Texto impreso] / Alborada, P.C. (Oscar Guarido).
- Rafael Sánchez Campoy, Eloy de la Iglesia y Gonzalo Goicoechea, *Los placeres ocultos. Guión de cine*, 1976.
- Gonzalo Goicoechea, Eloy de la Iglesia y Rafael Sánchez Campoy, *Los placeres ocultos: guión y diálogos*, 1976.
- Gonzalo Goicoechea y Eloy de la Iglesia, *El diputado (título provisional): [guión]*, 1977.
- Gonzalo Goicoechea y Eloy de la Iglesia, *Navajeros. Texto impreso para guión*, 1980.
- Gonzalo Goicoechea y Eloy de la Iglesia, *Galopa y corta el viento: argumento para una historia cinematográfica*, 1981.
- Gonzalo Goicoechea y Eloy de la Iglesia, *Comecocos. Guión para largometraje cinematográfico*, 1982.
- Gonzalo Goicoechea y Eloy de la Iglesia, *El pico. Título provisional*, Madrid: Copias Carmen León Moreno, 1983.
- Gonzalo Goikoetxea y Pedro Olea, *Akelarre, guión cinematográfico*, Madrid: Copias Carmen León Moreno, 1983.
- Gonzalo Goicoechea, Eloy de la Iglesia y Fermín Cabal, *El pico 2. Guión cinematográfico escrito por Gonzalo Goicoechea*, 1984.

- Juan Caño Arecha y Gonzalo Goicoechea, *Caso cerrado: guión cinematográfico*, 1984.
- Gonzalo Goicoechea, Santiago San Miguel y Perla Vonasek, *Crimen en familia: guión cinematográfico*, 1985.
- José Luis Alonso de Santos, Gonzalo Goicoechea y Eloy de la Iglesia, *La estanquera de Vallecas: guión cinematográfico*, 1986.
- Gonzalo Goikoetxea y Eloy de la Iglesia, *Otra vuelta de tuerca*, 1986.

ESPACIO POLÍTICO Y GAIS

La palabra de Gonzalo Goicoechea

Empezamos. Si te pregunto alguna indiscreción que no quieras responder, me lo dices y seguimos sin problema. ¿Cómo conociste a Eloy de la Iglesia?

Pregúntame indiscreciones. Esa pregunta no es nada indiscreta aunque me gustaría inventarme alguna historia rocambolesca para adornarla. Pero la realidad es que nos conocíamos... pues no sé... yo estaba por allí trabajando como periodista. Escribía en *Mundo Obrero*, en *Triunfo*, en grandes revistas de entonces. Y entré a trabajar en una película que estaba haciendo Eloy con Amparo Muñoz y Patxi Andión [*La otra alcoba*, 1976].

En esa película no estás acreditado. No lo sabía.

Pero yo no era guionista. Llevaba prensa, la publicidad, ayudantías. Tuvo mucho éxito porque entonces eran una pareja que tenía mucho morbo y verlos juntos era algo que causaba cierta expectación.

En esa película ya despuntan muchas de las constantes que después iban a marcar más el cine de Eloy. Nada más que ese plano de arranque con Patxi Andión desnudándose, era inusual. El director tiene a Miss Mundo en el reparto pero a quien le interesa desnudar es a su novio.

Sí, y además Amparo Muñoz luego iba a volver a trabajar con nosotros [en *La mujer del ministro*] y la íbamos a tener muy presente en nuestras vidas porque ella estuvo en el mismo agujero que nosotros. Pero esa película no es mía y no tengo yo recuerdos de ella. No la he visto desde entonces. ¿Está bien?

Está muy bien.

Pero es que tú eres generoso. No creo que esté tan bien.

La noche inmensa

Está muy bien y además es marca de la casa. Años más tarde, La mujer del ministro comienza de la misma manera, una mujer en una cama pagando a un hombre mientras se viste, que es además igual que el principio de Los placeres ocultos: un hombre pagando a su chaperero.

Es verdad. No lo había pensado. Pero, claro, no sabemos si es una seña de identidad o ser repetitivo. Digamos que es nuestro estilo.

Entonces, con veintipocos años, estabas en Madrid, te iba bien como periodista y en el cine. Habías abandonado tu Navarra natal.

Era jovencísimo, alto, rubio, muy guapo. Era fácil que me fuera bien. Madrid a mediados de los setenta era un sitio fascinante y yo, con este ímpetu de la juventud, sentía que en mi pueblo no se me había perdido nada. Pero luego la vida me ha enseñado a volver al origen, a las raíces. Mi familia me salvó del agujero. Siempre digo que la gran diferencia entre yo y lo que les pasó a los demás, a Eloy el primero, es que yo tuve una familia detrás que no me dejó vender mi casa ni mis cosas en los momentos en que yo hubiese dado todo lo que tenía por un poquito más de *caballo* [heroína]. Eso son las raíces, el pueblo del que has renegado cuando eres joven, pero que es lo único que te queda cuando estás en el túnel.

¿Cómo llegaste a Los placeres ocultos (1976)?

Eloy y yo habíamos trabado una amistad muy potente. Por lo que sea, funcionábamos, sacábamos el uno del otro lo mejor, en el terreno creativo. Eloy me comentó que quería hacer una película sobre un homosexual adinerado y sus historias con los chicos jóvenes que frecuentaba. Yo creo que a Eloy le gustó que a mí desde el principio la historia me pareciera de lo más normalita. Vamos, que no me impresionaba nada. Porque Eloy la iba contando a la gente y todo el mundo era: “pero qué bruto eres, eso cómo lo vas a hacer, eso no te lo estrena nadie”. Y yo, pues me pareció que estaba bien, una historia más, que podía quedar bonita y tal. Y eso a Eloy creo que le daba seguridad. Entonces yo entré en la película.

Para no tener formación como guionista, es interesante que tus guiones sí que suelen seguir los modelos más tradicionales, y hasta estos paradigmas de los norteamericanos, con sus estructuras en tres actos, claros puntos de giro... Los placeres ocultos es un ejemplo de esto.

Yo me leí los pocos manuales que había entonces. Pero más adelante, cuando ya llevaba un tiempo trabajando, es verdad que me lo decían: “eres muy rompedor con lo que muestras, pero la forma de los guiones es muy clásica”. Y no creo que esto sea una cuestión baladí. Si nuestras películas funcionaban mostrando todas esas barbaridades que mostrábamos, es porque el contenedor era apacible, entendible. El público no se distraía con la forma, y por lo tanto había más espacio para que el contenido presentase propuestas radicales.

En vuestras películas siempre están muy claros los objetivos de los personajes. Los protagonistas quieren conseguir algo y tienen que ir venciendo los obstáculos que les surgen en el camino.

Claro, es que si no, no hay conflicto. Lo que pasa que es verdad que eso es más americano que, no sé si europeo o español, pero a mí me irritaban las películas españolas tan de la época en las que no pasaba absolutamente nada. Nada más que la apatía más absoluta. Y era por lo que tú dices: “¿qué coño quieren estos personajes?”. Eso supongo que lo aprendí de Eloy, que lo tenía clarísimo, y nos preguntábamos el uno al otro: “¿pero aquí que quiere el personaje?”.

Bardem hizo una película que se llamaba Nunca pasa nada, y luego están todas estas como La busca de Angelino Fons que sacan una España en la que realmente no pasa nada. Pero vuestra generación, la del cine de la Transición, ya hace un cine en el que sí que pasan cosas.

Es que, independientemente de que la España del franquismo fuese aburridísima, que lo era, su cine no tenía por qué serlo. En el cine se puede contar todo, menos la nada. Pero a la altura de los se-

La noche inmensa

tenta se había llegado a un nivel de cerrazón, de hermetismo, que ya era insoportable. Yo eso no lo entendía ni me interesaba en absoluto.

Hablemos sobre Simón Andreu y Los placeres ocultos. Esa película estuvo prohibida.

Estuvo prohibida, sí. La censuraron y luego prohibieron su estreno.

¿Cómo reaccionó el público del año 1976 a una película cien por cien gay?

Te puedo contar la anécdota de lo que fue más difícil, en Madrid en concreto. Los distribuidores tenían una serie de dudas y al principio pensaron llevarla a unos cines de segunda. Eran cines de mariconeo, pero que los habían reformado, el de la calle Postas. Creo que se llamaba Cine Postas. Se estrenó en ese cine con la excusa de que era el relanzamiento, pero en realidad era una represión contra los distribuidores, porque luego me contaron que mostraron la película con las luces de la sala encendidas.

No lo entiendo, ¿para qué?

No apagaron las luces de la sala para que los maricones no se metieran mano.

¿Estabais en contacto con el activismo gay de entonces?

Entonces no había ningún activismo gay.

Algo había. Vi una noticia en prensa de un grupo que entró en un cine en el que se proyectaba Los placeres ocultos y repartieron octavillas con sus reivindicaciones.

Serían cuatro o cinco. A ver, sí que empezaron a hacerse grupos que querían hacer una pequeña presión política, que por supuesto no pudieron hacer ni por asomo. Pero eran cuatro gatos. Era la época en la que cualquier asociación de vecinos montaba un grupo con sus

siglas, y se reunían y tal, porque la concienciación política de la época fue enorme. Mejor dicho: las ganas de concienciación política, porque luego conciencia política de verdad había poca, o menos de la que parecía. Y desde luego los gais, nada de nada.

Los placeres ocultos fue la última película prohibida del franquismo.

Todo un honor (ríe). Primero la censuraron, varias veces, porque una vez que la presentabas ya censurada te decían que tenías que cortar no sé qué. Pero al final lo que cortaron no era nada que tuviera que ver con el rollo gay, creo que fueron unos planos de las tetas de Charo López. Ya ves tú, cuando en aquella época ya se estaban viendo tetas de todos los colores. Fue una historia rara, como todas las de la censura. Y, también como ocurría con la censura entonces, se daba la paradoja de que beneficiaba a la película comercialmente porque en ese punto ya nadie apoyaba la censura, y era una publicidad gratuita muy bienvenida por los productores, por supuesto.

Además de censurada, estuvo secuestrada.

Eso era muy de la época.

No le pasó a tantas.

La más sonada fue la de Pilar Miró [*El crimen de Cuenca*]. Lo nuestro fue poca cosa en comparación con aquello.

Vuestro cine coincide con la época de mayor libertad en la representación de la sexualidad en la pantalla.

Eloy metía las guarradas normales que la gente tiene en su mente. A mí me parece maravillosa la paja del Pirri en *Colegas*, la paja esa que pide, que ha sido muy comentada. A los chavales de los barrios les encanta esa paja, no la ven de maricones, no se dan cuenta de dónde sale esa fantasía, que los que la han hecho sean maricones. Ellos lo que ven es que les hace mucha gracia porque muchos han hecho lo mismo, o sea, ¿quién, alguna vez, no se ha limpiado con

un calcetín después de una paja? Se escribió hasta un artículo sobre esa paja. A mí por eso *Colegas* me gusta tanto. Me parece tan tierna.

El sexo contemplativo frente al sexo con función narrativa.

Lo que pasa es que el sexo siempre tiene una función narrativa. Es algo con demasiado peso en nuestra cultura, o en nuestra naturaleza tal vez, como para ser un elemento más de la trama. Si aparece una escena de sexo, está marcando mucho a los personajes, y por lo tanto a la película en general. La famosa escena de la paja en *Colegas*, con los dos chavales pajeándose en la litera, mientras José Luis Manzano se fuma un “*piti*” en la cama de al lado, es larguísima, porque tiene una intención que no es puramente contemplativa, aunque luego cada espectador pueda verla como le venga en gana y habrá quien se excite, quien se aburra, quien se incomode... lo que sea. Pero tiene una grandísima y clarísima función narrativa, que es la de mostrar cómo son esos hermanos y cómo es su relación entre sí, cómo es esa familia, cómo se aburren los chavales de las clases populares que no tienen dinero para salir de sus habitaciones, cómo se preparan para la sexualidad aprendiendo los más pequeños de los más mayores, etcétera. Así que fíjate si se cuentan cosas con una sola paja. Lo que te digo: el sexo tiene un grandísimo valor narrativo. Además de por supuesto el contemplativo, porque se aprovecha para sacar al Manzano desnudo, con su torso enorme y despampanante.

Vuestra siguiente película fue El diputado (1978), una de las primeras películas con temática gay de la democracia, ¿Cómo recuerdas su acogida?

Tuvo una acogida fantástica por parte del público y una parte de la crítica, de enorme éxito, y además fue de las pocas películas de las que hice con Eloy que tuvo buen estreno. Se estrenó en el Palacio de la Ópera. Había colas enormes, de público medio, del público que hay ahora. Gente joven, gente de cuarenta, cincuenta años. Matrimonios. Tuvo un éxito arrollador en ciudades como Valencia. Y no solamente aquí, sino que fue todo un éxito en el extranjero.

Ha quedado como ejemplo de cine provocador. En su edición en DVD, se lee: “el título más polémico de la Transición”. ¿La provocación es un arte?

Es una habilidad.

Y vosotros la tenéis.

Y así nos trataba la crítica. Hay gente que la tiene y gente que no. Y nosotros fuimos muy buenos manejándola. Y no se puede falsear. A nosotros nos salieron imitadores, pero era tan claro que lo que querían era solamente provocar, que no funcionaba.

Yo he visto críticas salvajes.

Eran salvajes todas. No había un frente, tanto las de izquierdas como las de derechas.

¿Recuerdas una que se titulaba “A por los quinientos millones” [300.000 euros]?

Ya lo creo. Ésa era tremenda, se nos acusaba de avariciosos, de que hacíamos lo que fuese necesario para ganar dinero en taquilla cuando, créeme, el dinero no fue nunca, jamás, lo que nos movía. Por supuesto que queríamos que fueran grandísimos éxitos, y el dinero era un medidor del éxito. Pero esa crítica transpiraba que nosotros aspirábamos a batir récords de taquilla por el dinero, por los quinientos millones esos, y no era así. Esa crítica es puramente representativa de lo que siempre se ha dicho, y por ser un cliché no es menos cierto, y es lo terriblemente envidiosa que es la mentalidad española. Si veníamos de un grandísimo éxito, de una película que podía ser más o menos buena pero que había sido comentada y llenaba cines, la prensa, los compañeros, no podían tolerar que fuésemos a tener otro éxito. ¿Cómo lo iban a tolerar? Entonces no serían españoles. Un español puede alegrarse por el éxito de otro, pero por dos éxitos seguidos jamás. Y tres o cuatro o cinco como teníamos nosotros... eso era el acabóse. A la yugular, directos al cuello venían. Fíjate si esto de la envidia funciona así, y más en el mundo del cine y del arte, que yo he visto a productores que no se alegraban del éxito

de los demás incluso cuando les estaba haciendo ricos. Es decir, se alegran de que la película vaya bien, pero se las ingenian para restar el mérito a los creadores, se ponen ellos las medallas. Te pueden felicitar por el primer éxito, ya te digo, pero si lo repites, eso no es tolerable, ni siquiera si también les beneficia a ellos. ¿Te das cuenta de la perversidad? Esto demuestra que para el español la envidia es una emoción que está por encima de otras como la avaricia por el dinero. Y los críticos... pues me dirás que es otro cliché pero son todos envidiosos porque ningún crítico quiere ser crítico. Ellos lo que quieren es ser escritores pero como tienen que comer se ponen a comentar lo que escriben los demás. Y, lo mismo. Si tienes un éxito, se pueden hasta alegrar, pero más de uno no, porque ya ven que esa persona con tanto éxito puede vivir de su arte y no de criticar lo que hacen los demás. Pero, ya te digo, las críticas eran todas tremendas, homófobas, machistas, reaccionarias... como era el país entero entonces.

Sobre todo las de El diputado.

Lo curioso es que eran tan hirientes las de las izquierdas que coincidían con las de la derecha y la extrema derecha. Eso Eloy y yo lo hablábamos mucho. Eso era lo que provocaban estas películas. Eran, y esto hay que reconocerlo, estéticamente incómodas. Yo ahora me atrevería a hacer un trabajo de limar determinadas cosas, por ejemplo en *El diputado*. Tú quitas cinco cositas, nada, cinco cositas, algunas secuencias donde están los tres, que son muy estúpidos los diálogos, o la parte del poema, que nunca me gustó mucho. Y eso que copié yo el poema, el libro lo tenía yo como siempre, como los discos. El disco ese de la música barroca, que tanto alabaron, era mío. Todas las músicas de las películas de Eloy son de discos míos. José Sacristán entonces no había hecho tantas películas tan cultas. Y con nosotros es cuando empezó a hacer de culto, que luego fue su especialidad.

Veo que lamentas mucho el esnobismo.

Lo que más, ha sido muy destructivo para mí. Una vez un intelectual muy importante, entonces amigo, me dijo: “Un tío tan ele-

gante como tú, y tan culto, cómo hace sólo películas tan chabacanas. Es que de verdad, parecéis rebeldes disfuncionales. Si hacéis esas películas, habrá algún motivo”. Y yo le dije, “pues algo tendrán estás películas para que me admiréis a mí como culto, refinado, que hago esas películas”. Pero como la opinión generalizada era otra cosa... Yo vivía en General Perón, 32, Madrid, (y ahí está rodada una escena de *La mujer del ministro*, que salgo yo diciendo: “Comando Iniesta, Comando Iniesta”). Y había en el portal, en uno de los locales, una librería. Y ahí yo me surtía constantemente de todo lo que podía, en la época en que no paraban de llegar publicaciones que antes no estaban. Y lo nuevo que se hacía, que era muy bueno. Pero, como toda la gente que me rodeaba odiaba mis películas, pues era horrible. Y la pregunta era siempre la misma, “¿cómo tú con tantísimo libro y música, trabajas en unas películas como éstas?”. Yo creo que se creó como una moda, criticarnos. Y a eso se sumó que tenían cosas que les provocaban incomodidad. Y a mí mismo me pasaba, porque había veces que las películas tenían cosas que te chirrían, estéticamente. Yo me acuerdo por ejemplo de *La estanquera de Vallecas* la recreación de la habitación. Esa categoría de mujer no va a una habitación de hotel que tiene unas cortinas que parecen de una mansión. Pero a Eloy lo que le interesaba era siempre un aspecto concreto, y si él estaba interesado en un efecto, no había quien le sacara de ahí, y él decidía que... que lo que fuera, ¿no? Aunque tuviera que tirar la pared que sostenía el edificio, si eso le estorbaba para su objetivo lo hacía. Y los directores de arte se daban cuenta, y se lo decían. En ese caso en concreto le decían: es que eso es de pensión de putas. Pero no era lo que preocupaba a Eloy. Y se enfrentó a ellos: “¿putas? Tú sí que eres puta”. Y que no se le ocurriera al operador no hacerle caso. Ya te digo que era muy autoritario. En ese sentido, era muy dictatorial. En el trabajo, mucho. Con la gente que ha trabajado con él a sus órdenes, sus decoradores, operadores, jefes de técnicos... tú haz una encuesta sobre él, y verás que son muy negativas en ese sentido. Eloy era un tirano. Decía: “antes de que se vayan les tengo que meter cuatro gritos. Si no, es que tardan hora y

La noche inmensa

media en comerse el bocadillo”. Fíjate, él que era tan comunista. “Y para el bocadillo hay un cuarto de hora”. Lo cual no quiere decir que no fuera amable cuando lo necesitaba, en plan “a ver el foco ese, cuándo vais a terminar de poner el foco”, cuando sabía que el poder lo tenían los otros.

La crítica más dura que se os ha hecho es la de falta de sutileza. A El diputado se le achacó bastante.

La sutileza no era la fuerte de Eloy. Antes me hablabas de su libro *Agujero negro*. Yo cuando vi que iba a sacar ese libro pensé: “ya está Eloy con su sutileza, va a contar su vida en el agujero negro y la llama: el agujero negro”. Es que me lo imaginaba encantado con ese título, con lo que lo iban a criticar todos, que le iban a decir que era un título feísimo y a él eso le iba a encantar porque le daría la posibilidad de defenderlo y de liarla si hiciera falta. El libro pasó desapercibido.

Eloy decía que él quería llegar a la gente, y por eso sus diálogos a veces son muy explicativos. Por ejemplo, en Los placeres ocultos, esas escenas en las que se dice “si pudiera curar mi homosexualidad, no lo haría”. Y Eloy criticaba películas como A un dios desconocido (Jaime Chávarri, 1977). La acusaba de ser demasiado intelectual, árida.

La de *A un dios desconocido* yo la odiaba, porque era deprimente. Era lo que no queríamos hacer, y nos ocurrió una cosa curiosa a este respecto con Fermín Cabal.

Fermín Cabal fue co-guionista de El pico 2.

Sí, que ahora es profesor de guión. Le llamamos y fue un acierto. Tenía un hermano que se llamaba Tato Cabal y me acuerdo que un día en mi apartamento me dijo: “si vais a hacer una película de homosexuales, *A un dios desconocido* es el ejemplo de cómo debía ser una película de homosexuales”. Y desde entonces le desprecio profundamente. *A un dios desconocido* es una película absurda porque en primer lugar es inverosímil el argumento. Es decir, un maricón

como es el que sale en esa película se enamora efectivamente del hijo del portero pero como no se lo liga, ¿pasa una noche escribiéndole poemas?. Había una secuencia que se la pasa sacando poemas de Lorca, cuando a un chaval te lo ligas sacando revistas medio pornográficas donde haya mujeres, hablando de cine americano, buscando una conversación de sexo, ¿cómo te lo vas a tirar recitando a Lorca? ¿Eso dónde se ha visto?

Te parece que no reflejaba bien el mundo gay.

Es que los que la hicieron no sabían ni que había un mundo gay. Eran todos heterosexuales.

Hombre, los heterosexuales también podrán hablar de los gais.

Se tendrían que informar primero, digo yo.

Es verdad. Pero en El diputado también sacáis a un hombre recitándole poemas al jovencito que se quiere ligar.

Eso es una broma.

Entonces todo ese cine tan intelectual, a la estela de Saura, es todo lo contrario a El diputado, que llega a las clases más populares.

Que llega a todas las clases. *El diputado* no fue sólo de chavales. Fue mucho de la clase media que iba al cine. Fue la que mejor estreno tuvo porque fue en el Real Cinema, en la plaza de la Ópera, cuando era un cine grande, y estuvo semanas y semanas y fue un éxito enorme. Iba gente normal, no iba sólo chavalería. Y lo que tú dices: las antípodas de ese cine de los Saura y los Erice y toda esa parafernalia aburridísima, consecuencia de tener una censura atroz. Pero, ¿qué pasó cuando se acabó la censura? Que España entera se dio cuenta de que ese cine que los *intelectualoides* habían alabado era un coñazo total que no le interesaba a nadie.

El diputado fue un caso excepcional de película de éxito en festivales internacionales, y más tarde en el mercado del video también fuera

de España. ¿Cómo explicas que una película que habla de manera tan concreta de la política española, de momentos y circunstancias muy localizados, gustase tanto fuera de aquí?

El público de fuera entendió la anécdota. Digamos, la anécdota de un homosexual que se ocultó, que no había salido del armario. Era bonito el argumento en el sentido de que comenzaba con una pequeña historia en la cárcel, con una trama carcelaria que después lleva a otra en la que los fascistas le tienden una trampa. Es decir, que había una historia interesante que se entendía en cualquier lugar. No era sólo llamativo el que fuera una historia de homosexuales, sino que además había historia. Yo creo que era una buena película. El argumento, los personajes... había acción. Yo tuve la experiencia de que, a raíz de ir a Chicago [al Festival Internacional de Cine Gay], a la vuelta, pasé por Nueva York y se estaba poniendo *El Diputado* en un cine, y allí me llevaron. Le dije a la taquillera, “ésta es mi película”, y la taquillera no se lo creyó. Era un cine pequeño, tipo los Alphaville [en la actualidad, Cines Gólem]. Y la sala llena a tope. Acabó la película y hubo un silencio sepulcral. Hubo críticas concretamente en el *Washington Post* y en el *New York Times*, laudatorias a lo grande. Y a los artistas se nos alababa mucho esa osadía de historia política, más la historia individual. Eso recalcan. Y el hecho de que no era una película aburrida, era una película muy entretenida, que tenía su sustancia, que no se sabía dónde podía acabar. Podían matar un tío, podían no matarlo.

Otra crítica que se os hacía era sobre el didacticismo que transpiran algunas películas vuestras.

Era un cine didáctico y panfletario. Ahora se acepta más, en este tiempo entendemos que todo tipo de cine es legítimo y que uno puede hacer un cine panfletario. Otro sólo para divertir, sólo para llorar. Pero en aquellos tiempos no: un cine panfletario era lo más bajo. Una vez un chico que era alumno de una escuela de cine me dijo que habían puesto nuestras películas como ejemplo de lo que no tenía que ser un buen guión, precisamente por esto que estamos

hablando de lo panfletario. Pues yo no sé si serán o no serán buen ejemplo, pero con esto de las escuelas lo tengo clarísimo: quien sabe, lo hace; quien no sabe, enseña.

Hace unos días leía una crítica en la que se decía que El diputado era cine comercial hecho solamente para agrandar, pero a mí me parece todo lo contrario, que es un cine hecho para desagradar.

Y tanto. Nosotros buscábamos el escándalo. Contábamos con que la película más o menos iba a ir bien, pero eso nunca lo sabes. Pero que era material de escándalo lo sabíamos desde el principio. Lo que pasa es que como Eloy no se cortaba nada... si la hubiera hecho Jaime Chávarri, pues hubiese sido escandalosa, pero seguramente no tanto.

¿Y qué te parece Un hombre llamado Flor de Otoño (Pedro Olea, 1978), que es también de la época?

Me parece malísima.

El otro día hablábamos de que el cine de Pedro Olea no es nada gay. Y, si lo piensas, tiene La Corea (1976), tiene Un hombre llamado Flor de Otoño...

Sí, pero... ¿qué significa a él en *Un hombre llamado Flor de Otoño*? No se implica. El título primero era “Flor de Otoño”, pero él sabía que “Un hombre llamado Flor de Otoño” era más comercial. Yo creo que tenían que haber exigido más medios para sacar la Barcelona de la época. No se ve, como decía Eloy, un tranvía, que era típico de la ciudad. Ni una secuencia con un tranvía, cuando hay tranvías que se pueden mover. Me parece muy mala elección José Sacristán. Sacristán travestido lo que parece es una vieja de un pueblo de Extremadura.

Un hombre llamado Flor de Otoño tiene una escena que es muy parecida a otra de Los placeres ocultos, que es cuando habla con la madre. Es verdad que está en la obra de teatro original en que se

basa, pero yo creo que se puede ver la influencia de Los placeres ocultos en ella.

Sí. Esa escena la escribimos muy a la par Eloy y yo, porque Eloy tenía la teoría de que... bueno, que a mí me pasaría eso. Y luego, el personaje de Quique San Francisco en *El pico* también quería Eloy copiarlo de mí. Tanto así que cuando sale con esa bata, es una bata mía. Yo ese rodaje no lo atendí porque lo hicieron en Barcelona y Bilbao y pasé de ir. Y luego vi que habían sacado determinados gestos que eran míos y que a Eloy le hacían mucha gracia. Las indicaciones de Eloy eran: “no, el mismo gesto que hace Gonzalo cuando tal, hazlo así”. Y, lo de Pedro Olea... yo creo que él quería hacer el cine que hacíamos nosotros, un cine abiertamente gay. Pero no se atrevía.

Antes de vuestras películas, las únicas representaciones cinematográficas de gays eran las de comedias del tipo No deseas al vecino del quinto (Ramón Fernández, 1970). ¿Qué opinión os merecían?

Horrorosa. Es que no las veíamos. Eran espantosas. Pero, vamos, que no hacía falta ser gay para darse cuenta de que eran denigrantes y horripilantes, sin gracia ninguna. Después a Alfredo Landa y Andrés Pajares y todos estos les dieron muchos premios, porque fueron muy listos y supieron apartarse de ese cine y se pasaron a otro más de autor. Otros no pudieron o no supieron.

Pero vosotros sí que sacáis un humor mariquita que es fantástico. En Navajeros está el actor Fabián Conde diciendo que en Madrid “ya no quedan chulos que bailen el chotis”, o como cuando el Jaro dice que tiene un rabo más grande que la Pantera Rosa. Mítico.

Sí. Hasta en *La estanquera de Vallecas* metimos algo, que no estaba en el original. A ver: no hay nada más gracioso que un mariquita gracioso, esto es una realidad. Tú que eres del sur lo sabrás mejor que yo, y perdona si me pongo en plan cliché. Lo que pasa es que durante una época el cine no mostraba a mariquitas de otra manera. La única salida era ésa, en películas horrorosas, planas, que no es

que no pasaran del estereotipo, es que no tenían ninguna gracia. Si todavía hubiesen sido comedias graciosas, fíjate lo que te digo, si hubiesen sido fascistas y ofensivas pero al menos hubieran tenido gracia... pero es que era imposible que fueran graciosas porque estaban hechas por personas muy bien situadas en el cine, que ganaban el mismo dinero tanto si hacían buen cine como mal cine, y por lo tanto no les importaba un comino si sus películas les salían bien o les salían mal.

Entonces, cuando vosotros tratáis el estereotipo gay en vuestras películas, aunque sea de manera puntual, ¿cuál es la diferencia con ese estereotipo que encontramos en las películas de Ozores?

Pues te lo voy a decir: que nosotros, primero, conocíamos a esa clase de persona. Es decir, que teníamos referentes reales, y por lo tanto esos personajes, por poco peso que tuvieran en nuestras películas, estaban basados en la realidad, hasta el punto de que... ahora no me acuerdo, pero los diálogos, los que fueran, estaban sacados de amigos y de personas que habían dicho algo gracioso y entonces nosotros decíamos “ah, mira, pues esto lo puede decir tal en tal escena”. Hasta los actores que lo hacían eran mariquitas de verdad. Y, segundo, que nuestros personajes eran, o por lo menos aspiraban a serlo, entrañables. Que no estaban solamente para que se riera el público de ellos de manera puntual sino que además jugaban un pequeño papel, el de caer bien, agradar a los espectadores. Y, por lo tanto, se ganaban un respeto que no era común en las comedias de las que me hablas.

¿Se hablaba de esto? ¿De que apenas había representaciones de personajes homosexuales y, cuando las había, eran siempre vecinos del quinto?

Sí lo hablábamos. Es que eran muy populares. Claro, daban rabia pero es que era lo que la gente pedía. Tampoco es que fueran una cosa nueva, porque el travesti en el bar haciendo reír siempre ha existido.

La noche inmensa

Pero un travesti es un gay que se sube a un escenario y hace su espectáculo, su payasada o lo que sea. Un mariquita de una película de Ozores es un actor, heterosexual, representando un guión escrito por otro heterosexual para un público que no piensa en los espectadores gays.

Pero es que si en vez de Pajares o quien fuera hubiesen llamado a una loca para hacer esas películas... nunca hubiesen llamado a una loca. Los actores que eran maricones tenían que hacer papeles muy secundarios, o si estaban escondidos en el armario, entonces podían hacer lo que quisieran, como esos que te he dicho.

¿Pero se sabía que esos actores eran gays?

Se rumoreaba. En el mundo del cine sí se sabía. De algunos lo sabía todo el mundo, de otros, sólo nosotros, los que estábamos en el ajo.

Dime algunos.

Te digo los que quieras. Luego.

Genial. Hablemos de la militancia política. Eloy llegó a afiliarse al Partido. No sé si tú también.

No, no, yo nunca he pertenecido al Partido Comunista (PCE). Era próximo, más o menos, como casi todo el mundo de la profesión, porque era el único partido que había.

¿Qué puedes contarme del proceso de escritura del guión de El diputado? ¿Cuáles fueron las mayores dificultades con que os encontrasteis?

Hay una decisión importante, una decisión que tomamos después de varios días de reflexión y que tenía que ver con la estructura. La película está planteada como una historia con un final que se cuenta al principio, y la pregunta era: ¿para qué cuenta esta historia este hombre? Y, a partir de ahí, resolver la trama. La dificultad añadida era que no queríamos resolver el final, no queríamos que se mostrara

cómo reaccionaba el partido. Se entendía que nosotros éramos de un partido de izquierdas similar, con el que también éramos críticos. Y, por otro lado, nos resultó todo relativamente cómodo gracias a la decisión de que el peso recayera en el momento final y que toda la película fuera un flashback. Y yo creo que además, y esto es mérito de Eloy y su rodaje, hay planos y escenas de los fascistas, de la cárcel, de las manifestaciones, que están resueltas estéticamente y fantásticamente bien, muy, muy bien. Tuve una discrepancia, curiosamente, con Eloy. Y es la interpretación de José Sacristán. Si quieres ponerlo, lo pones. José Sacristán recibió muy buenas críticas, pero yo creo que fue una interpretación que hace de homosexual triste, es decir, creía que ahora mismo un homosexual no puede ser alegre, entonces se ve en la película que ese personaje está triste todo el rato, está con sus amantes, con su mujer, con el chico... Y yo creo que no, que el personaje es un personaje alegre. Es una pena porque el papel, si no hubiera hecho las películas anteriores [*Los placeres ocultos* y *Juegos de amor prohibido*, 1975], lo hubiera hecho Simón Andreu. Es más, pensamos en Simón Andreu, no se lo dimos porque ya era la tercera película, y entonces nos decidimos por José Sacristán.

Algunas de tus películas más queridas siguen disfrutando hoy de circulación, por medios muy diferentes. El diputado es una de ellas. ¿Por qué crees que esas películas siguen vigentes veinticinco o treinta años después de que se hicieron?

Yo creo que las películas, se vean en el formato que se vean, perduran por su parte más emocional. Pase el tiempo que pase. Si ahora lees *Madame Bovary*, es igualmente creíble ahora que en su momento. Yo creo que *Colegas*, que para mí es la más querida de todas las películas que hemos hecho, y la reivindicó y la reivindicaré siempre, se podrá entender siempre, por los que vivieron la época y los que no. Es más película *El diputado*, en el sentido de resultado, pero *Colegas*, siendo una película menor, está llena de ternura, de unos sentimientos y unas escenas muy bonitas. Cuando a veces me llaman, las pocas veces que me llaman para dar una conferencia y

tengo que elegir una película, siempre elijo *Colegas*. Me sigue gustando mucho, me gusta por lo que decimos, porque la historia es muy tierna, es muy bonita, la historia de unos chicos de barrio que viven con una familia enloquecida por la pobreza, que tienen los problemas normales de la juventud. Si te fijas, todos los problemas que trata siguen siendo actuales. Empezando por el aborto, porque ahora mismo el aborto es libre pero para una niña de 15 ó 16 años sigue siendo el mismo problema. Las películas que perduran, las que aciertan, son las que tocan al público por algo.

¿Sigues el cine de temática gay que se hace hoy y, si es así, qué opinión te merece?

He visto alguna, pero no lo sigo, la verdad. Ahora hay toda una industria, festivales, es muy diferente a lo de antes, cuando apenas había. Pero nosotros ya estuvimos en un festival gay en 1986. Y el festival de Cine Gay de Nueva York se abrió con *Los placeres ocultos*, como homenaje, noticia de la cual la prensa española “no dijo ni mu”. Ningún periódico, ninguna radio, ningún corresponsal lo sacó. Estuvo allí Simón Andreu, subió al escenario y se llevó todos los aplausos, y Eloy también, que le encantaban los aplausos.

Estamos hablando de películas que fueron grandísimos éxitos de taquilla. ¿Te sientes pionero del cine exitoso de después de la dictadura, que trataba ya temas modernos y propios de una democracia?

En realidad, las películas eran de Eloy de la Iglesia. Yo era colaborador de Eloy de la Iglesia.

No seas tan modesto.

No, es verdad. Los guiones eran de los dos, obviamente, estábamos siempre juntos. Pero las películas nacían de él, eran su mundo, su universo diferente. Yo creo que nosotros éramos diferentes en cuanto a que nos oponíamos a todo el sistema. Un sistema absolu-

tamente grotesco, incluyendo una muy buena parte de los actores y del mundo del cine, que también nos repudiaban. Porque con el paso del tiempo nuestras películas y la figura de Eloy se han convertido hasta en algo de autor. Pero los actores de los años setenta y ochenta (muchos de los cuales hacían nada más que los papeles que les mandaban interpretar), a mí concretamente, me preguntaban que cómo un tío tan culto como yo hacía películas tan chabacanas. Entonces lo que más nos llamaban era chabacanos, oportunistas. Y a mí me resultaba duro, a mí me dolía. Sinceramente, era difícil. Pero la perra de Eloy no hubiera sido tan valiente de sacar esas películas. Lo que pasa es que a Eloy le provocaba. Decía: “coño, tantos insultos, por algo serán”. Porque había críticas que eran de juzgado de guardia. O sea, completamente insultantes. La crítica de *El diputado* en *El País* era de juzgado de guardia. Otro crítico fue a un pase privado de *El pico* y a la que salió me dijo: “oye, no está nada mal. Menos mal que no tengo que hacer la crítica yo”. No tenía la valentía para defender ese tipo de cine. Eloy era muy despreciado y muy insultado por la crítica. Lo que pasa que a veces provocaba noticias. Y además creo que la agresión que sufríamos era porque era éxito tras éxito. Si hubiéramos fracasado, no habría habido tanta agresividad.

¿Y cómo vivías esa diferencia tan grande entre el éxito de público y el rechazo crítico?

No, con la crítica... ya se sabe. En un pase de prensa no dice nadie ni mu hasta que no habla un gurú. Hasta que el crítico de *El País*, o *El Mundo* o dos o tres así no dice “pues está bien”, “pues está mal”, no dice nadie nada. Yo recuerdo una película espantosa, de Elías Querejeta, que luego la premiaron en San Sebastián, que durante diez minutos después de terminada la película no se oyó una mosca porque nadie tenía criterio y no se atrevían a decir la verdad. No decían que era un coñazo por si resultaba que era buena. Entonces, Ángel Fernández Santos dijo que era magnífica, y resultó que era una película magnífica. Eso es lo que ocurría. Así era España.

¿Qué te parecen las otras películas de Eloy, las anteriores a vuestra carrera conjunta?

Algunas me gustan más que otras, obviamente. La última [*Los novios búlgaros*, 2003] no me gustó nada, ya te lo he dicho muchas veces por qué, y por qué yo creo que a Eloy tampoco le gustó. Una pena que tuviera esa despedida tan poco gratificante porque yo de verdad creo que Eloy se merecía otra forma de acabar una carrera muy digna. Una que yo comenté muchas veces con él fue la de *El sacerdote* (1978). Le decía: “pero cómo puedes ser tan pero tan, tan bruto”. La premisa era estupenda, muy de la época y muy de Eloy: cómo la religión católica había sido una peste para nuestro país y cómo había utilizado y utilizaba la sexualidad como arma represora, de manera enfermiza, hasta el punto que las primeras víctimas eran los propios sacerdotes. Víctimas y verdugos. Y eso me parecía bien, pero no la manera en que estaba planteado. Yo entendía que Eloy estaba enamorado de ese final tan potente y tan desagradable al mismo tiempo, y que por eso descuidó otras partes, que se podían haber trabajado mucho mejor. Porque un final, por bueno y potente que sea, no te garantiza una buena película.

¿Por qué tú no participaste en ella? Ya era la época de tus colaboraciones y el tema te era cercano.

Pues no sé, no se dio la circunstancia. Pero no lo lamenté. Lo mismo ocurrió con *La criatura* (1977), de la que ya te he dicho que no me gusta nada y que me parece la oda al mal gusto más grande que hizo Eloy. Luego él se arrepintió de que yo no hubiera trabajado en ellas, me lo dijo: “hubieran sido mejores si te hubiera tenido”. Y por eso ya contó conmigo para todas las demás.

Creo que tanto El sacerdote como La criatura pecan de ser demasiado de tesis. Se agotan en cuanto la tesis se ha expuesto, y es una pena porque las dos tienen unas hipótesis muy tremendas y, no sé si originales, pero por lo menos no se ven mucho.

Sí, pero el problema es que cuando una película va a depender demasiado de la tesis, como tú dices, está condenada a agotarse. Porque

El diputado también tiene su tesis, que es la crítica a homofobia presente en la política de toda condición. Pero la película es más que eso: tiene sus personajes interesantes, está razonablemente bien dialogada, se cuentan cosas que interesan y se ven situaciones y sitios que atrapan al espectador y hacen que quiera ver más. Pero la de Ana Belén es única y exclusivamente sobre esta mujer que se folla a su perro [*La criatura*, 1977] y el espectador está expectante para cuando llegue el momento de esa escena, y cuando concluye, se acabó el interés de la película. Que no sé si recordarás la escena, pero no era para tanto.

Todo lo contrario. En la prensa se criticó sin parar como ejemplo de obscenidad pero yo la veo completamente sutil, no se ve nada. Bigas Luna estaba tratando el mismo tema en ese tiempo [Caniche, 1979] de una manera mucho más sucia, fea y obscena, y no sé si recibió tantas críticas a su falta de sutileza.

Pero *La criatura* no era una buena película.

Y, ¿de las otras? De las que hizo antes de La otra alcoba.

¿Las de Carmen Sevilla? Carmen Sevilla adoraba a Eloy. Ésas es que no las vi. Hizo una [*Juego de amor prohibido*, 1975] con este muchachito que venía de trabajar con Visconti [John Moulder-Brown], y ésa estaba muy bien.

Ésa me encanta, es de las mejores.

Sí, muy buena. Y las de Vicente Parra, también muy buenas. Muy atrevidas, están hechas en plena censura y Eloy ya tenía el valor de sacar los temas que le interesaban, porque por ahí aparecen maricones y lesbianas, y tríos y todas sus cosas.

De la primera versión del guión de El diputado al resultado final hay mucha diferencia. Por ejemplo, el personaje de Juanito es muy diferente.

Pero eso no importa, porque cuando no sabes qué actores van a hacer los papeles, cambian muchas cosas. No es por ejemplo como

en *Colegas*, que sabíamos qué actores iban a hacer los papeles. Y con Juanito, Eloy luego ya sí sabía quién lo iba a hacer porque se enamoró del actor [José Luis Alonso], ya escribiendo el guión se enamoró de él. A veces, escribiendo el guión, Eloy se levantaba y se tumbaba en el sofá y decía: “no puedo, no puedo, no puedo soportarlo más. Es que tiene que ser una maravilla”, estaba obsesionadísimo con él, y entonces contrató al chico, que encima resultó salir de la extrema izquierda comunista y estaban todo el día discutiendo. Pero no tuvieron relaciones sexuales ni nada más. Era sobrino de un empresario de teatro. Que no hizo más películas ese chico, y en *El diputado* estaba muy bien.

Hizo una. Camada negra (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977).

Camada negra, sí. Ahora creo que se dedica a cosas técnicas. Sigue en la profesión, sí.

Otra cosa muy bonita del guión, que luego no está, es que se habla mucho de los ojos del chico.

Sí, porque es como poético, lo embellece. Pero luego limita mucho. Sobre el guión es fácil, lo pones porque queda bien pero luego todo cambia.

Y el guión era mucho más político de lo que incluso luego llegó a ser. Por ejemplo, Orbea da un discurso cuando sale de la cárcel, ¿recuerdas ese monólogo, y qué pasó?

No recuerdo qué pasó. Sí que, como entonces habían salido los presos políticos, pensamos una secuencia y creíamos que no iban a aceptar [salir en la película] pero como eran del Partido Comunista y Eloy también, pues aceptaron. Y eso vino bien por las necesidades de guión, porque sobre guión tú imaginas una cosa pero a la hora de rodar tienes un ritmo y empiezas a cortar, igual que te pasa en montaje, que has rodado una cosa y luego en el montaje te la comes. Se quedan cosas en el camino.

Una clave de la película, que luego retomáis en Galopa y corta el viento, es que no hay espacio político para el gay.

Es que no lo hay.

Es una idea que teníais clara.

Desde luego. Y yo creo que sigue sin haberlo. Hay un concejal en Madrid que es gay, y es un gran maricón y es líder para mucha gente pero desde luego para mí no. Se ha casado y tal. Se ha convertido todo en un “vales lo que consumes”, y esto se aplica claro también a los gais y su política. Y eso no es de lo que hablábamos nosotros. Así que, en ese sentido, tú que dices que éramos visionarios, pues eso no lo vimos.

El impacto del consumismo en la cultura gay.

Eso. Que el capitalismo y la burguesía (que eran las palabras que usábamos entonces) iban a dominar a los gais. Que no eran sus enemigos, sino una aspiración para los homosexuales. Y lo que da eso es un gueto. Chueca es un gueto. Un gueto para eternos adolescentes. Y limita el ligue porque antes, en los años ochenta, había bares ambiguos en los cuales entraba gente homosexual y gente no homosexual, y eso nos permitía entrar a bares con más riqueza. Al chico no le marcaba entrar al bar. Ahora, si entran a un bar de Chueca, les marca. Y el homosexual de barrio, que suele ser un homosexual sin pluma, al menos en los inicios (salvo los que evidentemente salen muy locas, muy mariquitas y entonces van a montar el numerazo que no se atreven a montar en su barrio...). Cuando a las cinco de la mañana ves a tres locas arrastradas diciendo, “ay, ven aquí guapo, que te hago una mamada”... esas son de Zamora, o de Jaén. No son de Madrid. El maricón de Madrid no es así, porque vive más libremente. Con Chueca, yo es que tengo ese discurso, de que es un gueto. Yo he visto a padres con sus hijos, que los traen a ver a los maricones, a que vean cómo son. Es como el barrio Rosa de Ámsterdam. Y, paralelamente, se ha convertido encima no en un espacio ideológico, porque si tú estás contra el sistema tienes que

La noche inmensa

estar contra el sistema que no te da cabida, y no intentar como que me dé medio cabida porque hay una ley de parejas y tal, porque entonces te tienes que conformar con un gueto como máxima aspiración. Un gueto consumista. Es un sitio de moda, donde hay que ir bien vestido y todas las tiendas son carísimas, los restaurantes son carísimos. Consecuencia: el homosexual es aceptado, siempre dentro de un espacio, mientras consume. Si deja de consumir, o no se lo puede permitir, no será aceptado. ¿Te recuerda a algo?

Me recuerda al personaje de Los placeres ocultos, que es aceptado por la sociedad franquista mientras produzca dinero y no moleste con su sexualidad.

Para que veas. Treinta años han pasado. Mismo lobo, con distinto pelaje.

En la Transición se ve que el movimiento gay está relacionado con la izquierda.

En la Transición era todo Madrid homosexual. Era lo bonito. Tú mirabas en la Plaza de España, en el metro, en la Plaza Castilla. Ahora todo concentrado y encima se ha hecho consumista, con tiendas caras donde van los maricones de dinero, la especulación inmobiliaria. Yo vivo cerca de Chueca y la zona es carísima y me dijeron, “esto tardarás en venderlo hasta que des con un maricón rico”, porque es el piso ideal.

Háblame de lo que era ser gay en el ambiente cinematográfico de entonces.

Hubo muchas historias complicadas en este grupo de maricones que hacíamos películas. Una vez nos amenazaron con darnos una paliza. Eloy tenía siempre su corte de maricones alrededor. Había uno, Ángel Sastre, que aparece como guionista en dos películas.

En Otra vuelta de tuerca y La mujer del ministro.

Pero no era guionista. Era un amigo.

Hay un diálogo en el guión de El diputado, que luego no está en la película, en el que Juanito cuenta a Orbea que ha tenido un amante cubano, y que allí a los gays los metían en cárceles.

¡Es verdad! Pero al final no entró, por problemas del rodaje, creo que no tenían tiempo para grabar ese día, y se tuvo que ir fuera. Pero era un apunte fundamental, de crítica a la izquierda. Entonces Cuba todavía estaba muy mitificada, y ahora también lo sigue.

En cualquier caso, se ve que sois críticos con la izquierda.

Sí, pero ese trozo del guión lo tenía que haber dejado.

Juanito preguntaba a Orbea “¿y si ganáis vosotros, también nos vais a meter en campos de concentración?”.

(Ríe mucho) Qué brutos éramos.

Hablemos de la tele. La emisión de El diputado fue muy controvertida.

Cuando se emitían por televisión, batían récords. En el programa de Cayetana Guillén Cuervo [*Versión española*], la primera que emitieron nuestra [*La estanquera de Vallecas*], fue la que más audiencia tuvo de la historia del programa. Me hicieron una entrevista enlatada, para que no contaminara con mis venenos.

Los placeres ocultos la emitieron en ese espacio que se llamó “Cine de medianoche”.

Siempre la emitieron de madrugada. Iban a emitir una película polaca, y entonces no se pudo poner, y hubo mucho lío. Escribieron en prensa cosas terribles. En *Interviú* hubo un artículo contra Pilar Miró [entonces directora de RTVE], entre otras cosas diciendo “porque quita la película ésta para poner una de maricas amigos suyos”. Y era verdad que Pilar era muy amiga, pero *Los placeres ocultos* se emitió por una cuestión de derechos con esa película polaca. Y luego, con la llegada de las privadas, Antena 3 sí que empezó a emitir nuestras películas, siempre a las tres de la mañana. Y yo nunca

La noche inmensa

ganaba dinero con esos pases, muchas de nuestras películas yo no sé quién se quedó con los derechos, ahí hubo siempre unos líos... Una vez sí que pusieron *El diputado* a las doce de la noche y Eloy, que de esas cosas se preocupaba mucho, luego me llamaba y me decía: “fijate, al empezar teníamos tantos espectadores, a mitad de la película no sé cuántos”. Le preocupaban mucho esas cosas, aunque luego no lo admitiera. Cuando nos sacaron en el programa de Cayetana, Eloy estaba eufórico, pero yo le dije que me había tomado una pastilla para dormir y ni lo había visto. Y era verdad.

DROGAS Y “QUINQUIS”

Tu siguiente película fue Navajeros (1980).

Yo di muchísimo de mi vida en esa película. En todas las de esa etapa yo ponía mucho de mí, me lanzaba a la calle, preguntaba, Eloy se enteraba de cantidad de cosas de la calle gracias a que yo se las contaba, porque Eloy no salía de casa, nunca ha salido de casa. Historias del mundo de la cocaína, de los barrios, todo lo más tremendo que oía siempre lo apuntaba en mi cabeza y luego iba con el cuento a Eloy.

Navajeros es una de las películas que mejor usa las localizaciones. Hay un plano de los jóvenes en un edificio abandonado, rodeado, atrapado, entre otros edificios más altos. Tan asfixiado como esos jóvenes. ¿Pensabais en las localizaciones antes de escribir el guión?

Algunas veces sí. De hecho, te diría que bastantes veces, ahora que lo comentas. Es verdad que como a mí me gustaba mucho estar en la calle, como ahora me sigue gustando, yo pasaba por un sitio y si le veía posibilidades fotográficas, tiraba de él para crear situaciones que fueran apropiadas a la historia. El escritor tiene que estar en la calle. La casa sólo tiene que pisarla para leer, y ni eso, porque se puede leer en cafeterías. Y, dormir, hay que dormir en las casas de los demás. O sea, que el escritor no tiene ni que tener casa, tiene que estar con la gente, preguntando, observando. De ese plano en concreto que me dices no te puedo decir porque no me acuerdo, pero de muchos otros sí, sobre todo en *El pico*, que también saca unos sitios que van muy bien con la historia. Nos alabaron mucho el edificio de *Colegas*, que luego lo cogió Almodóvar en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984). Pero, es que, si tú ves un edificio así de horroroso, ¿cómo no va tu mente a empezar a idear posibles historias que sucedan dentro? Si es que es verlo y la imaginación se te dispara, en cada cubículo, la de historias e historias que tienen que suceder cada día. Si lo que nosotros sacábamos era una milésima

parte de la realidad del momento. Por eso luego coincidían con hechos verídicos: era cuestión de azar, de esperar a que ocurriera de verdad.

No te gusta que te compare con Pasolini, y me negarás si te digo lo que se parece Navajeros a Mamma Roma (1962), sobre todo por el uso de los paisajes. Es que es exactamente el mismo uso.

No te lo niego porque es un halago. Si lo único que te digo es que creo que Pasolini debió de tener (y digo debió de porque no lo sé) una intención intelectual por encima de popular, siempre en su cine, aunque luego su cine llegara a ser popular, sobre todo el más erótico, al coincidir con el momento en que el público consumía todo lo que tuviera un desnudo, ya fuera en una película de autor o en una de ínfima categoría. Pues, incluso si Pasolini llegó a ser popular (y en España lo fue muchísimo, como no te lo puedes imaginar para un director de semejante categoría, con esas propuestas tan radicales, más que las nuestras, dónde va a parar), no veo que esa fuera su intención por encima de la de ser culto. Mientras que, para nosotros, ser popular fue siempre la intención primera, y si luego resultaba ser también una propuesta culta y de autor, era un efecto secundario.

¿Cuáles dirías que fueron propuestas que acabaron siendo cultas y de autor?

El diputado, tal vez la única. Porque la vieron todos, progres y no progres, pero los progres la vieron y la comentaron, y algunos hasta más de una vez. Fue una película que caló mucho, con la particularidad de que caló mucho precisamente entre las personas que hay que calar si quieres tener cierta consideración (que no prestigio, porque eso nunca lo hemos tenido ni lo tendremos) en este país. Te hablo de la clase media progre, que llamábamos entonces. Los que leen *El País*, para que me entiendas. Si haces algo que llega a ese sector, otros sectores como las clases más altas o las clases medias de derechas, van a mostrar un cierto interés por ti. En este país, tie-

nes que gustar a cuatro personas, que sean las correctas, y si consigues conquistarte a éstos, ya has entrado en el Olimpo.

¿Y qué trato teníais con el resto de la industria del cine?

Primero, esa pregunta está mal hecha porque en este país industria del cine no hay. Pero te entiendo y te respondo que no teníamos mucho trato. A Eloy no le gustaba el trato con la gente del cine, ni a la gente del cine en general con Eloy.

Pero sí que erais cercanos a cineastas importantes, como Iván Zulueta.

Iván Zulueta es importante ahora, entonces era un “tirao” más. Pero mira que Iván es un ejemplo de lo que te digo: no le hacía caso ni el tato, pero llega un momento que, por lo que sea, su cine gustó a esos cuatro gatos que te digo. Y desde entonces que si Zulueta por aquí, que si Zulueta por allá, que si festivales e historias. Pero ya es demasiado tarde, ya ves tú para lo que le ha servido.

¿Hablamos de las drogas? Eloy habló de ellas en el libro El agujero negro.

Para ese libro es que Eloy estaba muy suelto. Pues la primera raya de *caballo* se la di yo. Vino un amigo mío de Tailandia y trajo un quilo entero, y a mí me regaló. Fui a Eloy y le dije, “bueno, esto es una droga increíble”. Nos habían tentado alguna vez, pero no nos gustaba. Pero en este punto Eloy estaba en mi casa unos días, estábamos montando otra película [*Miedo a salir de noche*, 1979], y me dijo: “ve y compra un gramo”. Y yo le llevé la droga de mi amigo. Eloy, que era muy espléndido con las drogas, coge la papelina de *caballo*, la pone encima de la moviola y dice: “¿quién quiere una raya?”. Rayas así de largas de *caballo* puro de Tailandia. Por allí estaba Almodóvar, que entonces intentaba hacer sus cortos contraculturales.

La noche inmensa

Vaya imagen. Cine y drogas. Cuando alguien haga una película sobre vosotros, la podrá sacar.

Hay muchas anécdotas. Una vez, rodando una escena de *Navajeros*, habíamos tomado tanto *caballo* que no pudimos rodar. Eloy se tuvo que sentar porque no se podía ni mover, y los actores igual. Y hasta algún técnico. La rodó el ayudante. Era un *caballo* excelente, el del principio.

En 1978 publicaste un artículo en Triunfo que se llamaba “De qué van las drogas”.

Pues entonces yo de drogas sabía lo justo, acababa de empezar. Fue cosa de investigación.

Dime más del rodaje de Navajeros.

Había unas normas extrañas, como que la cámara no se podía acercar a los actores demasiado para el rodaje de las escenas de drogas.

¿Eso era Navajeros o El pico?

Ah, no sé. Sería ambas.

Eloy ha dicho que cualquier exposición del tema de las drogas es una apología de las mismas. Que una película sobre las drogas, por crítica que pueda ser con ellas, siempre va a ensalzarlas de alguna manera.

Y es completamente cierto. En ‘*los Picos*’ matamos a los personajes, les presentamos con unas vidas completamente destrozadas por las drogas a todos los niveles: se quedan sin familias, sin sexo, sin dinero ni trabajo. Pero yo he visto a la gente saliendo de la sala del cine y yéndose al baño a chutarse de todo.

Me recuerda a esa anécdota de la Inglaterra de Dickens, cuando los pillos aprovechaban las aglomeraciones en torno a las ejecu-

ciones públicas para robar, mientras se ajusticiaban a otros por ladrones.

Por supuesto. Y lo mismo pasa con el terrorismo, todos los temas que hemos tratado. El sólo hecho de presentarlos ya les da un poder que, por muy crítico que se pueda ser con respecto a ellos, está por encima de esa crítica. Si haces la película de un terrorista y le ves la vida que lleva, por miserable que sea, tiene un punto románticista que va a atraer al público. Y con un drogadicto igual. Esto tiene que ver también, por supuesto, con la propia esencia del guión y la escritura para el cine, porque no se puede hacer un personaje completamente desagradable que tenga una vida de mierda. Si haces una película sobre drogadictos y presidiarios, como los nuestros, tienes que hacer que el público les quiera. Claro, moralmente, esto tiene sus implicaciones, y nosotros lo pagamos bien caro.

Y tiene que ver con el poder que tienen las representaciones en general y el cine en particular de mitificar.

Como lo que tú dices. Un ladrón que roba mientras están ajusticiando a otro ladrón. Los chavales de los setenta y los ochenta que iban a ver nuestras películas querían ser como José Luis Manzano. Porque Manzano era guapísimo, follaba todo lo que quería, se metía todo lo que quería y más. Y daba igual lo que pasara al final de la película, que se moría, porque durante los otros noventa minutos le habían visto tener una vida que en el fondo les atraía.

Dices que eso tiene implicaciones morales. ¿Me puedes decir un poco más sobre esto?

Por ejemplo sobre la calificación de las películas por edades. Por aquella época eso era un tema fundamental, que si se inventaba la categoría “S”, luego la “X”, mayores de 13 y qué sé yo. Pero nuestro público o una parte de él eran los adolescentes... yo no sé si los adolescentes de ahora ven películas como *El pico*, con transexuales, palizas, maricones, y drogas “*tutti plen*”.

La noche inmensa

Yo era niño en los ochenta y recuerdo a los gitanos de mi pueblo, que eran los malotes de la clase, como fans de vuestras películas. Y de las de El Vaquilla. El cine quinqu tenía muchísimo tirón.

Entre los gitanos por supuesto. Se reunían para ver nuestras películas en sus chabolas, con videos robados. Esto me lo han contado.

En aquella época mucha gente tenía lo que se llamaba vídeo comunitario, y allí vuestras películas eran lo más.

Claro, por supuesto sin que nosotros cobráramos un duro.

Las vuestras, y las de José Antonio de la Loma, eran de las pocas españolas que entraban en esos circuitos tan populares.

Pero las nuestras son mucho mejores, dónde vas a comparar.

Hay una grandísima diferencia entre vuestras películas quinquis y las de los demás. En mi opinión, vosotros os acercáis a ese mundo con amor, con el cariño que se tiene a alguien sólo si se le conoce bien. Para los otros cineastas no fue siempre así. Los demás les respetan y sienten mucha curiosidad, pero amor no tienen. Esto se ve clarísimo si comparamos vuestras pelis con Deprisa, deprisa (Carlos Saura, 1980).

Es que nosotros conocíamos ese mundo porque convivíamos con ellos. Nuestro proceso no fue: “vamos a los barrios a ver si descubrimos algo para hacer una película”, sino “estos barrios que conocemos son muy buenos para una película, vamos a ver qué nos sale”.

¿Pero cómo llegáis a esos ambientes? Tanto Eloy como tú venís de familias de clase alta.

Pues por los chaperos, sobre todo, que también eran camellos muchas veces.

Vuestro gusto por lo popular de verdad, por el barrio, se ve en muchos sitios. Por ejemplo en el reparto.

Eran chicos de la calle que conocíamos. ¿Te acuerdas de la escena de *El diputado* en que se van encadenando uno tras otro los muchos amantes de José Sacristán?

Es un momento estupendo.

Pues eran todos o casi todos chicos con los que Eloy y yo teníamos relaciones, nuestros amantes, por así decirlo.

Cuéntame entonces cómo era ese ambiente y cómo os movíais por el.

Nos reuníamos mucho por la calle Carretas, que era sitio de maricones entonces. Donde ahora está el bingo había un cine que era de encuentros.

¿Y eso lo sabía la gente?

Claro. De hecho recordarás que hay una escena en *Navajeros* que está grabada en esa calle [Calle Cádiz]. Allí iban todos los hombres, casados y no casados, que buscaban un encuentro. Y las cafeterías de allí estaban llenas de hombres. Y había pensiones de pago por horas.

Esa calle es hoy el epicentro del turisteo madrileño, de los guiris americanos y europeos. Heterosexuales, claro. No lo sabía y me encanta que me lo cuentes. Eso es lo mejor de vuestro cine, cómo sacáis la España de la época. De modo que, si alguien quisiera saber cómo era el ambiente gay del año 80, pues que vea vuestra película.

Pues ahí Eloy y yo nos pasábamos la vida. Y por ahí frecuentaban todos estos chicos que eran de barrio, de Aluche, de Vallecas, José Luis Manzano salió de allí. Otra cosa que sacamos y que estuvo muy bien, y que te va a gustar que te lo cuente, es lo de la fiesta de mariquitas de *Navajeros* cuando entran a robar los chicos. Es que eso era así. Los mariquitas de entonces hacían fiestas en casas de la ma-

riquita que tuviera más dinero. Ahora se dice: entonces no había bares de ambiente. Sí que había, sólo que no eran bares, eran fiestas privadas. Privadas pero a las que iba muchísima gente. Tenías que estar en el rollo, claro. Yo diría que los primeros bares del ambiente fueron las casas de ciertos mariquitas ilustres, que es como se organizaba todo. Por eso esa escena también está muy bien, porque recrea todo ese ambiente de las fiestas de mariquitas, que eran estupendas.

Cuéntame más de esas fiestas.

A veces eran multitudinarias, otras estábamos tres o cuatro pero nos lo pasábamos igual de bien. Hablas en femenino, estás a tu aire, a veces con un poquito de maldad. A mí, en general, no me gusta hablar en femenino, ni ser amanerado, ni nada de eso.

Vuelvo a Navajeros y le voy a poner una gran pega: la actriz mexicana doblada con acento español pero haciendo de mexicana y manteniendo palabras de allí, como 'chingada'.

¿Sabes por qué es eso? Por la puta manía de doblarlo todo en este país. No te digo doblar las películas extranjeras, que es fascismo puro, como siempre decía Pilar Miró. Pilar Miró que por cierto era una de nuestras mejores amigas y de las que más defendió nuestro cine. Precisamente por esto que te interesa tanto de lo popular. Para ella una de las grandes cuestiones sobre el cine español era cómo tener un cine que llegara al público y que fuese de calidad. No me refiero al cine que ella quería hacer, porque no creo yo que ella aspirara a llegar a grandes públicos, sino al cine que ella, como mujer de cine cercana a la política, tenía que gestionar. Antes y después de estar en televisión. Ése era un tema que le inquietaba, ¿por qué el cine que llegaba a públicos masivos era tan, pero tan, pésimo? Y siempre lo había sido así. Bueno, pues para ella, y siempre me lo decía, nuestro cine era el ejemplo perfecto de un cine eficaz. Ésa era la palabra que utilizaba, un cine eficaz, que gustaba mucho al público y que tenía sustancia.

Hablábamos del doblaje.

Sí. Una tragedia. En la lista de las tragedias del cine español, una lista que explique por qué nuestro cine ha estado y está tan mal, hay que poner el doblaje en los primeros renglones. Las consecuencias del doblaje han sido devastadoras y se sienten todavía. Por culpa de él no hemos tenido una tradición del buen uso del sonido directo. Piensa que había actores que llegaban a los rodajes sin saberse bien el texto porque, como lo iban a doblar ellos mismos mucho tiempo después, a lo mejor meses después, se despreocupaban. Y te hablo de grandísimos actores. Las consecuencias de esto en las escuelas de interpretación son imposibles de medir. Tú imagínate para nosotros la tragedia, en el momento en que estábamos más interesados por sacar un cine a la calle, a los barrios, a coger los colores y sonidos verídicos y porque el cine no puede captar los olores, que si no también. Aunque es de recibo admitir que, en el caso de los actores no profesionales, a Eloy le ayudó mucho poder trabajar luego con el sonido de estudio. Pero, vamos, que se podía haber dejado el sonido de estudio sólo para los momentos con actores no profesionales (y no todos ellos lo necesitaban) y el resto con sonido directo, que hubiese sido mucho mejor, si en este país las cosas fueran de otra manera.

Me intriga mucho la escena de la violación a Jaro. Creo que el interés vuestro está más en mostrar la desprotección que sufren los homosexuales que en la violación. Es decir, esa escena está arropada por lo que antes hemos visto en el asalto al chalet (cuando los chicos decían que atracar a los maricones es fácil porque no van a ir a la policía), y lo que sigue después, la escena en la comisaría con Cervino, un policía homófobo. Así habéis conseguido que homosexuales y jóvenes estén dentro del mismo grupo de los marginados y perseguidos. Por lo tanto, los conflictos que surgen entre ellos, siempre van a tener menos importancia que los que surjan entre ellos y las fuerzas opresoras.

Es exactamente lo que tú dices.

La noche inmensa

Entonces, ¿estaba ideado así en el guión? Vuestra intención clara era presentar unos personajes homosexuales que, más allá de sus actitudes que pueden ser ridículas, debían agradar al público.

Sin duda. Hombre, es que yo era consciente de que personajes homosexuales no había muchos, y ya que teníamos la oportunidad de presentar alguno, que por lo menos estuvieran presentados desde un punto de vista algo reivindicativo.

Navajeros comienza aclarando que está basada en hechos reales, y a continuación sigue la cita “los hombres no se hacen criminales porque quieran, sino que se ven conducidos al delito por la miseria y la necesidad”. Es una de vuestras películas con más clara influencia marxista.

Pero para entonces Eloy ya estaba desengañado con el Partido Comunista, aunque en público no lo dijera, pero en privado sí que me lo admitía. El desengaño con el PC se vio enseguida. Con la vuelta de Carillo, se pensó que el Partido iba a liderar en la izquierda pero pronto se vio que no.

Pero, ¿cuál era la visión de la liberación homosexual desde la izquierda?

Visión ninguna. Ese tema no es que no fuera una prioridad, es que no se trataba. *El diputado* nace exclusivamente de la ira que nos producía eso. Ahora puede que os parezca difícil de imaginar, pero entonces la izquierda era casi tan reaccionaria en ese aspecto como la derecha, y esto puede ser incómodo pero es lo que había.

Pero dices “casi” tan reaccionaria.

Pues retiro el casi. Era tan reaccionaria como la derecha. A ver, lo que pasa es que a la izquierda la tratábamos más, y por lo tanto la conocíamos mejor. Es verdad que había personas simpatizantes con los homosexuales dentro de la izquierda, pero era en cualquier caso un tema incómodo.

¿Alguien de derechas simpatizante con los homosexuales conociste?

No, pero es que no te creas que trataba con tanta gente de derechas. Así que supongo que podía criticar mejor a la izquierda que a la derecha, porque la conocía mejor.

Un aspecto muy destacable de Navajeros es su tono documental. El personaje de José Sacristán no tiene un papel muy relevante más allá del de ser esa figura del narrador; y dice verdades que sitúan el contexto de la película, al tiempo que la hacen muy contemporánea. Como cuando dice: “Entre el millón y medio de parados que hay ahora mismo en nuestro país, más del cuarenta por ciento son jóvenes”.

Te voy a hacer una confesión: ese personaje no nos gustaba nada y siempre lo consideramos un error. Lo que pasó es que, aunque dijéramos que la crítica no nos importaba nada, sí que nos jodía que siempre se nos insistiera con que éramos panfletarios y tal. Y, al mismo tiempo, considerábamos que *Navajeros* debía tener un alto contenido de crítica social, porque si no aparecían todos esos datos, si no explicábamos nuestro punto de vista sobre la delincuencia como consecuencia de la marginación social, entonces nos encontrábamos con una película de chavales más, como las del Torete. Y eso no lo queríamos. Entonces se nos ocurrió la idea, que ya te digo que no fue buena, de incorporar un personaje ajeno al mundo de la trama que fuera narrando esta información. Y, claro, ese personaje tenía que ser un periodista o un juez. Pero no conseguimos integrarlo porque obviamente estaba alejado de nuestros intereses, que eran mostrar el mundo de esos jóvenes, y no el de los periodistas que lo investigan. Sacristán desde luego era el actor ideal para este papel y se le cogió porque entonces ya contaba con mucho prestigio, yo te diría que era el más prestigioso del momento, y no se le puede achacar ninguna falta porque el fallo no fue suyo, que estuvo muy correcto. La lección que hay aquí es que a menudo es mejor escuchar al instinto propio y defender una postura en la que se cree que ceder ante un miedo que, justificado o no, va en contra de tus conviccio-

nes. Es decir, que no teníamos que haber intentado evitar que la crítica nos acusara de panfletarios, porque, primero, nos acusaron igual e incluso más, al hacer este personaje evidente todo lo que la crítica nos decía. Y, segundo, porque después de todo el escritor tiene que ser siempre honesto. No ir buscando tapar parches.

Muchos guionistas han aconsejado que, más que intentar corregir los fallos de un texto, lo mejor es potenciar sus virtudes.

Sin duda, sin duda, sin duda. Porque fallos siempre va a haber. No fallos de guión, no te hablo de que te saques a un personaje de la manga o que dejes una situación sin resolver, que eso se debe evitar y, si está, corregir. Pero fallos del tipo: “esto es panfletario”. Es que, ¿qué quiere decir eso? Lo que para ti es panfletario para mí puede quedarse corto. Así que, totalmente de acuerdo, pero yo reescribiría esa frase. Más que preocuparse por los fallos que los demás puedan encontrar, hay que defender con orgullo las virtudes que uno crea que tiene su trabajo.

Quiero sacar el tema de lo que podemos llamar poesía, que yo creo que está presente en todas vuestras películas. Y que contradice la idea asentada de vuestro cine como algo burdo y feísta. Por ejemplo, al principio de Navajeros se ve a los chavales cometiendo toda clase de actos vandálicos, mientras suena El vals de la bella durmiente, sobre las imágenes de los “tirones” y otros tipos de violencia.

Sí, eso fue idea mía. Y lo que más me gustaba es que la misma banda sonora se vuelve a retomar al final de la película, en la escena más violenta de todas las que nosotros hicimos, que es la de la muerte del Jaro. Tal vez sólo la de la muerte de Juanito [en *El diputado*] sea igual de violenta, a pesar de que no se ve, pero es tan catastrófica y tan terrible que llega a alcanzar el mismo nivel. A mí siempre me ha gustado que el final de una película recoja lo que se ve al principio de la manera más idéntica posible. He peleado mucho por que esto fuera así en mis guiones, y creo que funciona muy bien

tanto en *Navajeros* como en *El diputado*, y creo que *Otra vuelta de tuerca* se hubiese beneficiado de algo así. Porque esta clase de... no sé si llamarlo estructura, funciona muy bien. Al principio, se presenta algo, por ejemplo el vals sobre las imágenes desagradables, y al final se vuelve a presentar lo mismo, pero con un pequeño o gran giro. En este caso, que ya la violencia no es solamente unos robos sino que hay una muerte terrible y presentada de manera cruda. Porque esto llega al espectador. Si al principio se ha presentado una asociación entre esa música y la violencia, cuando vuelve a aparecer al final esa asociación está alimentando la trama. Pero hay que darle algo más para que no muera, tiene que ser la misma asociación pero con un giro o una sorpresa, que en este caso es la muerte del héroe o protagonista.

Además, se juega con la contradicción.

Efectivamente. Una música apacible sobre imágenes espantosas. La contradicción siempre es interesante. Contradicción entre sonido e imagen, es muy interesante.

Es lo mismo que se ve en El diputado. No me había dado cuenta de lo que se parece El diputado a Navajeros, hasta esta conversación.

Es verdad que se parecen, aunque aparentemente sean diferentes y hasta se puedan incluir en periodos diferentes de nuestras carreras y nuestras vidas. La banda sonora de *El diputado* es muy buena, yo estaba y estoy orgulloso. Allí usamos flamenco para definir a los personajes jóvenes, frente a la música de cantautor para definir a los más carcas. Y esto nos lo criticaron muchos, porque los cantautores todavía se suponía que eran lo más en tendencia, aunque en realidad ya no lo eran y se veía venir su ocaso, porque la verdad es que no estuvieron tanto tiempo en primera línea, solamente los años de justo antes de la muerte de Franco y los inmediatos. Lo que pasaba es que la mayoría eran amigos, y entonces no les sentaba bien que los presentáramos como algo del pasado, frente al flamenco y todo esto, que se iba a poner más de moda, como efectivamente

se ve en las películas que hicimos con José Luis Manzano, que tienen bandas sonoras que vendían por millones, con las canciones del estilo de los Chichos y de esta gente. Nuestras bandas sonoras eran muy populares, y hubo gente que se hizo rica con ellas.

El personaje de Sacristán en Navajeros verbaliza una de las obsesiones de Eloy en aquellos momentos: el uso político y mediático de la delincuencia. El miedo como arma de poder. La idea de que la democracia había traído inseguridad, frente al mito de la paz del franquismo. Eloy hizo una película sobre ese tema, Miedo a salir de noche. En Navajeros el personaje de Sacristán dice: “lo hacen todos, de uno y otro espectro político”.

Dos cosas. En primer lugar, efectivamente ésa era una de nuestras inquietudes, que Eloy explotó al máximo en esa película que menciona y que fue un desastre de película. Fallida por una razón fundamental que fue una gran lección para Eloy, e incluso para mí aunque yo no participara en *Miedo a salir de noche*. Falló porque dependía única y exclusivamente de una idea, que es esa que tú mencionas. En ese caso sí que se trataba de una película de tesis, que es lo que nos achacaban siempre. Al contrario de, por ejemplo, *El diputado*, que también tenía una tesis clara pero luego tenía sus personajes interesantes y bien desarrollados, su trama de misterio con su punto de erotismo y de drama, de recreación de eventos interesantes. Esta otra no, era simplemente la tesis de que el poder utiliza el miedo para manipular a los ciudadanos y así mantener su posición dominante, y a partir de ahí unos personajes que responden más o menos a las hipótesis previsibles a partir de esa tesis. En segundo lugar, efectivamente en *Navajeros* retomamos esa idea, pero como parte muy secundaria del film. Es que no retomarla hubiese sido una incongruencia, pues la entendíamos como algo fundamental para entender el fenómeno de la delincuencia, que en la Transición estuvo muy politizada. Y, en tercer lugar, en referencia a esa frase que has destacado de la película, me interesa porque es crítica tanto con la izquierda como con la derecha, y eso es algo que siempre he tenido

muy presente. Es más, creo que hay que ser más crítico con los que en principio son cercanos a uno mismo que con los que, digamos para entendernos, son nuestros enemigos.

Eso es muy de George Orwell y viendo alguna película vuestra en algún momento he llegado a pensar eso. La honradez y la valentía que supone ser especialmente crítico con las políticas que son, en principio, más cercanas, pero que defraudan al estar corruptas, o malinterpretadas o tergiversadas. Desde luego, El diputado es un ejemplo clarísimo. La derecha es que es mala, que por eso es la derecha. Pero es que la izquierda, cuando es mala, es peor, porque además de mala es decepcionante.

Esa idea es fundamental, y en nuestro país es una de las claves para entender la política y nuestra historia. Si coges la sandía de la historia de nuestro país y la jalonas por el punto que sea, vas a encontrar que algún sector de la izquierda, comúnmente incluso el sector más influyente e importante, estaba ayudando a la derecha por culpa de su ineptitud, su corrupción, su mal hacer. Así se explica la guerra, la Transición, Felipe González, lo que está pasando ahora... si tuviéramos una izquierda mejor, no tendríamos una derecha tan mala.

Por vuestro cine, y por entrevistas que os hicieron entonces, da la impresión de que lo que más os desengañaba de la izquierda era su homofobia.

Por supuesto, es que era palpable y evidente. La de gente de izquierdas que nos retiraba la palabra en cuanto se enteraban de que éramos maricones. Maricones y del cine, bueno, eso era lo peor de lo peor.

Otro aspecto fundamental para entender el fenómeno de la delincuencia en la época fue su presencia en unos medios de comunicación que convirtieron a los delincuentes en estrellas, algo que se trata y critica directamente en Navajeros.

Es que fue así. El Vaquilla, El Lute un poco antes, El Torete, todos éstos fueron famosísimos. ¿No te parece significativo que un

país sintiera necesidad de identificación con personajes que eran unos proscritos? Yo creo que este fenómeno debería estudiarlo alguien. Y no estoy diciendo que fuese exclusivo del tardofranquismo y la Transición. Es muy nuestro. A lo mejor engancha con la picaresca, con un sentir muy español de envidiar al pillo, por tener la valentía de hacer lo que secretamente nos gustaría hacer a todos. Yo no lo sé. España es un país que se vanagloria de sus ladrones.

Me interesan mucho los juegos de asociaciones que establecéis en vuestras películas. Creo que es la estrategia que hace que vuestro cine sea tan atrevido, porque vuestra mirada invita al espectador a identificarse con homosexuales, delincuentes, drogadictos, personajes al borde de la ley y siempre rebeldes.

Sí, ese reto era consciente. Nos encantaba y nos gustaba empujar siempre un poco más.

Yo creo que para vosotros esto era una prioridad tan grande que a veces no os importaba sacrificar la sutileza. En Navajeros está el ejemplo más extremo, cuando presentáis a la banda del Jaro peleando con unos ultras, mientras suena Wagner en la banda sonora. Es una manera excesiva de que el espectador se identifique con los navajeros, que son tan buenos que hasta se enfrentan a una banda de fachas y les dan una paliza.

Ay, es verdad, ahí se nos fue la mano un poco, he de confesarlo. Pero esas bandas existían, iban dando palizas sin ton ni son. A los chicos estos que nosotros frecuentábamos les tenían amenazados, por maricones. O sea, que esa escena está basada totalmente en la realidad más común. La ultraderecha tenía una visibilidad y una presencia pública enorme. No te digo que ahora ya no existan, pero antes era fácil encontrarlos en cualquier parte.

Ahora me gustaría hablar de cómo influye la ideología en la creación del personaje. Por ejemplo, en Colegas vemos que la mujer que realiza los abortos es una señora simpatiquísima, casi que pide

perdón a los jóvenes por tener que cobrarles por anticipado. Esto me parece que os sitúa obviamente a lado de los abortistas. En El pico, los policías no es que sean fachas, es que son desagradables hasta en la forma de hablar, hasta en su vocabulario.

Y, ¿cuál es el problema con dejar que tu posición ideológica determine la manera en la que creas a los personajes? La ideología es parte de la mirada que tenemos sobre el mundo. Aquellos años fueron de extrema efervescencia política, si me perdonas esta frase hecha tan fea, pero verídica. Yo te diría que llegó un punto en el que estaba hasta feo que la política traspasara otros aspectos de la vida, como si eso fuera posible. Tal vez se debió a un hartazgo, a una saturación que llegó después de un tiempo en el que todo era política, todo era nuevo y, claro, los españoles estábamos todo el rato hablando de los nuevos partidos y el nuevo sistema. De ahí que, cuando nosotros seguíamos hablando de política, o por lo menos manejando la política y la ideología sin tapujos, se nos acusara de ser demasiado propagandistas o politizados o lo que fuera. En realidad, creo que fue más bien que para muchos la ideología fuera una moda pero para mí desde luego fue algo importante. Y con ideología aquí quiero decir acción, lucha, búsqueda de maneras de arreglar las cosas y de que los más desfavorecidos pudieran salir de su situación.

Ahora vamos a hablar de La mujer del ministro (1981).

No digo nada más que Eloy, con la típica falta de respeto que tenía al guión, hizo muchos cambios sobre la marcha. Cobramos poquísimos: yo cobré doscientas cincuenta mil pesetas [1.500 euros aproximadamente]. Luego a Ángel [Sastre] lo echamos, porque no nos sirvió de nada. Seguimos con el guión Eloy y yo, y es un guión... ¿tú no te das cuenta de que en la película sobran las diez o quince primeras secuencias? Empieza tarde la acción, que es de lo peor que le puede pasar a una película en términos de guión. Bueno, tú te pones a escribir un guión, y vas arrastrando secuencias, y, si luego no le das la vuelta, no tienes tiempo de hacerlo, pues ruedas todo, y la película empieza a los diez minutos.

Con el atentado.

Exacto, cuando preparan el atentado. Pero la película se estrenó y tuvo mucho éxito.

Y está Amparo Muñoz.

Era muy amiga.

Estuvo 'Clasificada S'.

Sí, era 'S', y, por serlo, tuvo muchísimo éxito. Pero era una película rara, que surgió por coincidencias de producción y que se hizo porque Eloy, con tal de hacer películas, daba la vida, y cuanto más rodaba, más películas quería hacer. Si hubiera podido, habría hecho una película al mes. No fue nuestra mejor película.

Pero tiene cosas muy curiosas. Se prevé el golpe de estado. Y aparecen las dos únicas lesbianas que yo creo que hay en vuestro cine.

Sí, pero yo lo veía un poquito forzado. No estaba contento con la historia de las lesbianas.

Era un poco la historia de las lesbianas asesinas, que entonces había muchas en el cine de terror. Eso es verdad.

Claro. Nosotros defendiendo a los homosexuales y vamos y sacamos a las lesbianas de aquella manera. Yo es que hace años que no la veo, y no tengo copia de mis películas. Me gustaría tenerlas ahora en DVD. Ésa no saldrá en DVD seguramente. ¿Cómo la encontraste? ¿Un pirata? A mí lo que me dicen es que mis películas están todas en video, que si las quiere la gente las puede encontrar, pero que no son fáciles. Y que la mayoría de las veces se ven muy mal y hasta ni se oyen. Pero digo yo que algo tendrán si la gente las ve a pesar de todas esas dificultades.

Ahora está empezando a salir todo en DVD.

Pues yo no estoy viendo un duro. Y están en Internet. Los chicos de mi pueblo sacaron *El pico 2* de Internet. ¿Quién ha colgado esas películas en Internet?

Cualquiera puede.

¿Y sin ninguna calidad?

Muchas veces son copias traspasadas de la tele.

Qué horror. Si Eloy lo supiera le daba un síncope.

Es extraño que La mujer del ministro esté entre Navajeros y Colegas. Como un paréntesis en vuestra etapa quinquí.

Es que la categoría de ‘quinquí’ ha venido después. Entonces nosotros no lo veíamos así.

Ah, qué curioso. Como el cine negro, que el público de los años cuarenta no lo percibía como un género.

Pues igual. Porque, si te pones, no sé por qué *La mujer del ministro* no va a ser quinquí, con su banda sonora flamenca, si está hasta El Pirri, que es el actor del quinquí por antonomasia.

Uno de los grandes méritos de La mujer del ministro es que es de las primeras películas en retratar la nueva clase política de la democracia. Y, hablando de vuestras dotes proféticas... en La mujer del ministro aparece el uso victimista que los políticos han hecho del terrorismo.

La clase política de la Transición era desastrosa, y cuando ahora oigo tanto lo de que ya no tenemos políticos como los de antes, pienso: “es al revés, tenemos unos políticos tan malos como los de antes”. Ha sido tan fácil mitificar la Transición y su casta política... y ha sido así de fácil porque la tarea la ha hecho la derecha. Si la izquierda hubiese querido mitificar su pasado, no se le habría permitido, pero al haberse quedado la derecha con el monopolio de la Transición, que si Suárez y que si el Rey... pues la jugada les ha quedado perfecta. Pero ya te digo, no era una clase política digna, la UCD era una peste, llena de corruptelas, no daban una. En *La mujer del ministro* se ve eso. Me gustaría verla ahora y comparar esos políticos con los de la actualidad, a ver si se parece mi manera de verlos antes con la de verlos ahora.

La noche inmensa

El personaje de esa señorona pija, cotilla, facha perdida, hipocri-tona, está muy bien. Es tan reconocible. La marquesa de Montene-gro le pusisteis.

¿A que sí? Así son las esposas de los grandes empresarios vascos, madrileños y catalanes, y muchas mujeres conservadoras que entran en política, son así de horrorosas. Son personajes tontísimos, porque esos maridos machistas que tienen no quieren alguien más listo que ellos a su lado. Horrorosas. Y, dentro de ese horror, pueden ser muy cómicas, por su ridiculez. Ésa era la intención con ese personaje, al mismo tiempo que mostrar lo peligrosa que es esa casta social, por-que es muy importante e influyente.

Es el personaje que predice el golpe de estado. Dice, mientras hace como que apunta con la mano: “el día menos pensado, entrará un grupo de valientes con el uniforme bien puesto y os dirán, ‘señores, esto se ha acabado’”.

Tampoco te voy a decir que éramos listísimos por predecir el golpe de estado, se respiraba en el ambiente, se hablaba constante-mente de esa posibilidad, toda la prensa lo decía también.

Sí, pero los que lo sacasteis en el cine fuisteis vosotros. Y, en una escena que la marquesa tiene junto a Simón Andreu, se expresa una idea fundamental que creo que nuestro cine apenas ha tratado: la de que la democracia debe mucho al franquismo, y que la derecha siempre va a chantajear al poder.

Es verdad. Ésa era la intención de esa escena, y una de las mora-lejas de la película. Ahora ya no se hace pero entonces una parte del público apreciaba que las películas tuvieran una moraleja. Un men-saje, ésa era la palabra. Ahora da hasta vergüenza pensarlo, porque era una cosa pretenciosa. “¿Qué mensaje tiene esta película?”, se preguntaba la gente como para criticarla, si es que no se veía un mensaje claro. Yo no creo que todas las películas tuvieran que tener un mensaje que se pudiera expresar en una frase, pero desde luego *La mujer del ministro* sí que contenía varios de esos mensajes que

estás mencionando, y muy claramente el de que la democracia recién estrenada estaba chantajeada por el franquismo, sobre todo porque los políticos en el poder tenían sus cuadrillas y debían muchos favores a las personas que habían gobernado el país y que todavía lo seguían haciendo en la sombra.

Pero sí que tiene una cosa que ha envejecido muy mal, y que de hecho es insostenible: la defensa del terrorismo. Ahora, en la era post-11 de septiembre, esas escenas no se podrían grabar, y además son incómodas de ver.

Es un tema muy delicado. Yo no te voy a decir que nuestro cine fuera simpatizante con el terrorismo, porque no lo era en absoluto y no hay ni una sola línea de un diálogo o una indicación mía que esté a favor del terrorismo. Ahora desarrollo este punto pero déjame que señale que los terroristas que aparecen no están marcados como terroristas de ETA. ETA es un horror, lo ha sido siempre y lo será hasta su fin. Es un horror porque está apoyado en la gentuza más gentuza que puedas imaginar, tan gentuza como lo que ellos criticaban, que eran los fascistas. Con esto quiero decir que incluso si las ideas que defienden fueran buenas y justas (y no lo son de ninguna de las maneras) los etarras encontrarían la manera de pervertirlas y destrozarlas porque ya te digo que son pura calaña, delincuentes, mafiosos, malísimas personas. Esto tú no lo entiendes porque eres andaluz, y allí también habrá malas personas, pero no tan malas como esa parte de la sociedad vasca que ha creado algo tan horroroso como la ETA. Bueno, esto es importante, porque también es verdad que, ya no, pero antes, por ser vasco o navarro como yo ya podías ser sospechoso de simpatizante con el terrorismo, y yo eso nunca lo he sido. Pero te decía que, con ETA o sin ETA, ni *La mujer del ministro* ni ninguna otra de mis películas ha apoyado el terrorismo como estrategia política. Lo que sí se ha hecho, y en esto te puedo dar la razón y hasta admitir que es algo que ha envejecido mal, es mirar a unos terroristas como parte de un movimiento que se ve a sí mismo como liberador, pero que no es más que tan asesino y criminal como lo que pretende criticar.

La noche inmensa

Cuando hablemos de El pico quiero sacar un tema que me interesa, y que es cómo la presentación artística de un acto deleznable es, potencialmente, ensalzadora de ese acto. Me estoy acordando de un plano estupendo en La mujer del ministro, cuando han asesinado a los tres muchachos, están tendidos en el suelo, y decenas de personas a su alrededor, observando la masacre. No se sabe si sois más críticos con los terroristas o con la sociedad española que contempla impasible lo que ve. Como siempre, vosotros muy francotiradores.

Suscribo totalmente lo que dices y ese plano también lo recuerdo como algo bellísimo. Brutal y bellísimo ¿Ves? Me quejo, pero hay que admitirle a Eloy que a veces su mal gusto daba un respiro. Y ya tengo ganas de hablar de *El pico*.

En cualquier caso, me quedo con una cosa: pase lo que pase, el tiempo que pase y los cambios políticos, vuestro cine mantiene una cosa inamovible: la incomodidad. Puede ser que no estuviese planeado, pero el tratamiento que hacéis del terrorismo provoca o puede provocar en el espectador de hoy la misma incomodidad que provocaron en su tiempo, por ejemplo, los chutes de droga de El pico.

Qué le vamos a hacer. Soy lo que se dice un “porculero” (Ríe).

En Colegas (1982) todos los actores están estupendos.

Todos, todos, todos. ¿Antoñito Flores? Era buenísimo, qué pena que no hiciera más cine. En *Colegas* estaban los tres [Rosario Flores, José Luis Manzano y Antonio Flores] estupendos, con una naturalidad que no dan todos los actores. Luego a Rosario todo el mundo la descubrió en la de Almodóvar [*Hable con ella*, 2002]. Ellos, claro, tenían una limitación física porque el físico marca mucho, sobre todo en España. En *Colegas* hubo problemas con el jefe de fotografía, y creo que hasta Eloy tuvo que cambiarlo, porque decía que no podía hacer un plano de Antonio Flores y de Quique San Francisco porque Quique era muy claro y el otro muy oscuro, y no podría ilu-

minar bien el plano. Fue por eso que hubo dos directores de fotografía [Antonio Cuevas y Hans Burman]. Lo pasamos muy bien. Y encima es un documento de cómo era la construcción de Madrid por la zona de Azca, porque toda la persecución pasa en Azca. Todo eso porque yo vivía en una torre en Azca y se veía todo.

A mí Colegas me parece tan bonita que creo que la ternura de la historia embellece cualquier otro aspecto de la película, incluido cualquier nivel estético. Digo esto porque la crítica de la época, y la que ahora recuerda vuestro cine, insistía en el “feísmo”. Claro, sacáis suciedad, descampados con basura y escombros, las clases más bajas y los barrios desfavorecidos. Se hablaba de “estética de calzoncillo”, como en el cine de Fassbinder.

Fassbinder no. Tú estás empeñado en comparar el cine de Eloy con el de Pasolini y con el de Fassbinder, pero es que no son comparables. No te digo que no haya elementos comunes. Me mencionas *Mamma Roma*, y, claro que podemos ver muchas cosas en común, pero Pasolini era otra cosa, era un hombre que se convirtió en la conciencia de Italia porque, más allá de su cine y su literatura y su poesía, era un creador absoluto y un ser cultísimo y preparadísimo, que además trabajaba en un país con un mínimo de industria cinematográfica y un máximo de tradición de creación artística. ¿Cuándo se iba a inventar en España un neorrealismo? Ni ningún otro movimiento de creación de cine, por lo menos no de altos vuelos. Eloy era otra cosa, no era refinado. Porque Pasolini puede irse a los barrios marginales y recrearlos según su propio universo, pero es que Pasolini era educado, conocedor de los referentes que incorporaba en su cine, que estaba más meditado. Eloy no era un melómano como Pasolini. La música de las películas de Eloy se la teníamos que decir los demás. Y Fassbinder, otra de lo mismo.

Entonces la crítica al feísmo de vuestro cine la compartes.

La comparto absolutamente, pero no la entiendo como crítica negativa puesto que es lo que buscábamos. ¿Estética del calzoncillo?

Es que no se me ocurre una estética más estupenda. Pues claro que mostrábamos a los chicos en calzoncillos, Abanderado como se llevaban entonces. ¿Qué pasa? Maravillosos esos calzoncillos y más maravillosos todavía cuando se los quitaban.

Exacto. En la época del “destape”, cuando todas las actrices salían desnudas, vosotros fuisteis de los pocos que sacabais a los hombres en calzoncillos o totalmente en bolas.

Entonces se hablaba mucho de lo de las “exigencias del guión”. Qué pesados los actores de renombre con esa tonterías, no te lo puedes ni imaginar, ¡buf!. Y en nuestras películas nosotros lo que queríamos era precisamente pasarnos eso por el forro. Que si José Luis Manzano se estaba duchando, pues que se revolviere por la bañera, que se escurriera, que se le viera bien todo. El muchacho, encantado de hacerlo, claro. Pero ocurre una cosa aquí, que es de cierto interés, y es que para estos chicos esa manera de convivir con el desnudo era habitual. Por ejemplo yo recuerdo que me dijeron: “¿cómo es que sacáis a Antoñito Flores tocando la guitarra sin camiseta? Ya os vale, eso es completamente gratuito, nadie toca la guitarra sin camiseta, lo que pasa es que sois unos salidos”. Pues, bien, la realidad es que Antoñito Flores tocaba la guitarra como le salía de los cojones, y, si hacía calor como suele hacer en Madrid cuatro o cinco meses al año, pues estaba sin camiseta para tocar la guitarra y para hacer lo que fuese. Esa escena de *Colegas* que está en la calle toda la chavalería cantando, era completamente real, eso lo veíamos Eloy y yo. Se ponían a cantar allí, en sus barrios, sin camisetas. Por lo tanto, no es un desnudo gratuito ni siquiera cuando nos lo proponíamos. Una noche vimos una escena similar, con los chicos, adolescentes y sus hermanos mayores, en la calle, cantando y bebiendo, y la metimos en el guión, y luego Eloy hizo que producción buscara a esos chicos o a otros similares para que recrearan la misma escena que habíamos visto. No sé si esto será realismo o naturalismo, o falso documental como dicen ahora los listillos, pero así es como creamos muchas escenas.

Es que... ¿qué es gratuito? Esa escena, por ejemplo, es maravillosa. Es un interludio musical que no sé si aporta algo directamente a la trama, pero es fantástico. Al director le interesa, es bonita, ¿qué más quieres?

Yo opino igual. No te digo que se pueda construir toda una película así porque entonces estaríamos hablando de un cine que se basa en las ocurrencias del director, en lo que se le pase por la cabeza en ese momento, y eso no puede ser. Tendría que ser un genio absoluto pero de eso apenas hay, porque yo creo poco en la categoría de genios. Pero, sí, es curioso esto que hablamos de “lo gratuito”. Como a nosotros siempre se nos acusaba de ser gratuitos, cuando yo precisamente lo que tenía y he tenido siempre es una obsesión por encontrar la justificación a cada una de las acciones de los personajes que me inventaba.

Retomáis, tanto en Navajeros como en Colegas, otro tema muy vuestro: el de la mujer madura que se va con jovencitos, como Charo López en Los placeres ocultos. A Tennessee Williams se le acusaba de que sus personajes femeninos eran en realidad hombres homosexuales, que utilizaba mujeres cuando en realidad quería contar historias de hombres. Esta crítica tenía un punto muy machista y homófobo, me parece a mí. ¿Vuestro caso es parecido? Quiero decir, la historia de esta mujer con Jaro, ¿es la de un hombre maduro y homosexual perdidamente enamorado de un jovencito?

No, porque si nosotros queríamos contar la historia de un hombre enamorado de otro, lo hacíamos sin problema, como de hecho lo hicimos unas cuantas veces. Aunque, ahora que lo dices, es interesante, porque parece evidente que, incluso si esa no era nuestra intención primera, sí que es obvio que algo de eso transpiraba y que, después de todo, estábamos contando muchas de las cosas que nos pasaban o pasaban a la gente que conocíamos. Así que supongo que no es descabellado ver ribetes de homosexualidad en esas historias presentadas como puramente heterosexuales. Después de todo, la historia del varón maduro enamorado del joven es parte fundamental

de las relaciones homosexuales, y no me refiero al modelo platónico, sino a unos patrones de conducta que han existido desde siempre y que en esta edad de la corrección política parecen ocultos pero que siguen siendo de lo más común.

En Colegas también aparece el tema del aborto. No sois los primeros en sacarlo, de hecho llevaba ya varios años en películas muy morbosas. Pero vuestro tratamiento es serio, desde la perspectiva social: los ricos pueden irse a Londres, pero eso es caro para la mayoría de la gente. ¿No te parece injusto que se os acusara de morbosos? Se os mete en el mismo saco que a esas películas, cuando en realidad vuestro enfoque es totalmente diferente.

A ver, morbosos éramos. Pero que fuéramos morbosos para ciertas cosas, como por ejemplo para presentar un trío o unos chutes de droga, no quiere decir que lo fuésemos en todos los aspectos. Pero cuando la crítica es torpe y miope, si te cuelga una etiqueta ya la tienes para todo. Por responderte con más precisión: hay un tema en el que a mí no me gustaba ser morbosos, y por lo tanto no lo era, que es todo lo que tenga que ver con la política y la moral. De tal manera que si presento un tema que toca sensibilidades tan frágiles como el del aborto, el morbo no es lo que me interesa. Porque hablar del aborto es hablar de lo mismo que la libertad de la mujer, el derecho sobre su cuerpo y a dar un puñetazo sobre la mesa de la iglesia y de la ciencia y de todos estos dictadores. Y la clave, yo considero, es que si uno de estos temas como digamos el aborto o la homosexualidad, aparece en tu trama, tienes que ir hasta el final. No puedes presentarlo y ya está, usarlo fríamente como un aspecto más de tu trama, porque entonces te estás limitando al melodrama en el peor sentido de la palabra (y quiero que conste que soy un gran defensor del melodrama como género, y que lo sigo y considero que algunos melodramas son las mejores películas de toda la historia del cine; aquí lo uso para referirme a la explotación de temas sin más). En conclusión: un tema con una carga ideológica, social y política tan grande como el aborto, nunca va a aparecer como un elemento más, así que lo

mejor es fijar desde la mirada del guionista cuál es tu posición con respecto a él. Si por esto te acusan de panfletario, que te acusen, pero siempre va a ser peor intentar pasar de puntillas porque eso nunca va a ser posible. El propio tema te va a demandar una implicación. Así que si eres cobarde, lo mejor es que no trates estos temas, te limites a escribir sobre las golondrinas, y todos tan contentos. Pero como a mí eso no me interesa, que lo que me interesa es mojarme, pues entonces a recibir palos por todos lados y tan a gusto.

Volviendo a lo de antes, yo huelo homofobia en la crítica a la “estética del calzoncillo”. El rechazo a la muestra del cuerpo masculino, que vuestro cine reivindica y que se demuestra como un tabú en plena época del “destape”. El cine de todo un país obsesionado por abrir barreras, explorar nuevos discursos sobre la sexualidad... pero siempre en torno a la mujer.

Efectivamente, es que el desnudo del hombre es un tabú infinitamente más grande que el de la mujer. Porque a los hombres, que son los que controlan todos los medios de comunicación, no les gusta ver a otro hombre desnudo. Los hombres comparan sus cuerpos con el de los actores, y prefieren no saber qué se oculta debajo de la ropa. Esto lo veíamos clarísimo. Y creo que sigue siendo igual. Por eso te dicen que mostrar un pene no es estético y todas esas cosas, pero es falso. Es tan estético como puede serlo o no serlo mostrar una mujer desnuda. Este tabú va a ser difícil romperlo. Pero, vamos, que yo eso me lo paso por el forro y tú te has leído mis guiones y has visto que si un tío se tiene que desnudar, yo lo describo con todo detalle. ¿Es o no es?

Es. ¿Porque el desnudo tiene una función narrativa?

Por supuesto. Es que no es lo mismo escribir: “Interior, Casa de Menganito, noche. El chico se desnuda porque hace calor y está cansado” que “Interior, Casa de Menganito, noche. El chico se desnuda sensualmente” o “se desnuda mientras... qué se yo... acaricia un fajo de billetes que hay sobre la mesa”.

La noche inmensa

Es interesante que fueseis dos cineastas gays los que jugarais con el desnudo masculino, yo creo que por primera vez en la historia de nuestro cine.

¿Quién iba a hacerlo? Mujeres directoras apenas había, y toda la industria del “destape” y del erotismo estaba en manos de hombres heterosexuales.

Ya. Pero puede parecer que las escenas de sexo heterosexual tengan un tratamiento muy diferente a las de sexo gay. En la misma Navajeros, la escena de sexo de Jaro con la mujer está grabada con primeros planos deformantes, realmente desagradables o por lo menos poco eróticos, mientras suena una música estridente. Es como oscura. Realmente, parece que el sexo heterosexual es mucho menos interesante que el homosexual.

Si es así, es tu opinión. Yo no creo que Eloy buscara eso, y desde luego no era cosa de guión. Puede ser que saliera así por las cosas del rodaje o del montaje. O incluso podría admitir que de una manera inconsciente o subconsciente, el sexo no homosexual se presente como menos atractivo que el homosexual, por razones obvias, pero desde luego sí que te digo tajantemente que no había ninguna intención premeditada.

En Colegas los chavales hablan del mundo del cine y comentan que está lleno de homosexuales. ¿Jugabais con este mito o era verdad?

Podría ser verdad que había más maricones en el mundo del espectáculo, claro que sí, como los sigue habiendo ahora. Pero esa escena era una coña nuestra, porque a los chavales les llamaba la atención el mundo del cine. Ellos, que eran obviamente homosexuales, se inventaban mil excusas del tipo “lo hacemos por dinero”, “lo hacemos por estar en el cine”, y tal... pero eran maricones-maricones. ¿Dónde es que decimos que al final muchos que van de chapeiros acaban pagando para irse con otros?

Los placeres ocultos.

Los placeres ocultos, sí. Y es que era verdad. Piensa que entonces la represión sexual iba muy ligada a la represión de clase. Podías ser un mariconazo como la copa de un pino, si tenías dinero y te lo podías pagar. Pero si eras un pobre chaval de barrio, lo tenías claro.

Esa idea está clarísima en vuestro cine. Es una de las más interesantes, porque viene a proponer que la liberación homosexual es una liberación de clase. Esto no es nuevo, obviamente, pero es que vuestro cine lo ilustra muy bien, es como poner un ejemplo a lo que los movimientos de liberación homosexual empezaban a teorizar. Mostráis, sobre todo en Colegas, una homosexualidad pervertida por la explotación económica, que sólo se justifica por el secretismo, la falta de educación, la tragedia que llega con la represión.

Lo dirás sobre todo por la escena de la sauna gay.

Sí, pero también en El pico, Los placeres ocultos, El diputado por supuesto...

No lo había pensado pero es verdad que la sauna gay de *Colegas* será posiblemente la única sauna gay que ha sacado el cine español.

Hasta ese momento seguro.

Pues tienes razón entonces con todo esto que dices de que nuestro cine es testimonio de lo que hacían los maricones de la época. Aunque te digo que esa escena es una fantasía porque yo no las frecuentaba, era más bien de lo que nos contarán, digo yo.

Otro tema que es muy vuestro y que aparece en Colegas es el de lo que hoy llamamos variedad o diversidad de modelos de familia. Una de las escenas más bonitas es cuando José Luis Manzano, Rosario y Antonio están en la pensión, en una habitación de dos camas, pero ellos están en una sola, abrazados.

Es mi escena favorita. Yo creo que si la viera me echaría a llorar. Mejor no verla.

Ellos son una familia, como al final se verá cuando el bebé vaya a sustituir en cierto modo a Antonio. Pero antes ya habías propuesto modelos familiares diferentes de la tradición. El caso más claro es el trío de El diputado. O ese otro trío de Los placeres ocultos, con Eduardo como el protector de la pareja de jóvenes, a la que deja su apartamento para que tengan sexo.

Nunca lo había visto así pero tienes toda la razón. Déjame que piense, porque no sé yo si nuestra intención en estos casos que mencionas era tanto escandalizar como explorar esos otros modelos de familia, como tú los llamas. Otras veces sí queríamos provocar, pero esta línea temática que detectas es más una propuesta en sí que una forma de criticar el sistema, es decir, los modelos tradicionales que, al proponerse estos nuevos modelos, se vienen a criticar. El final de *Colegas* es el padre que quiere casar a los dos niños porque ella está embarazada, pero José Luis Manzano le explica que casarse no es lo que él estaba pensando y que no le interesa porque él quiere a Rosario y no tiene que demostrárselo a nadie. Que por cierto Manzano aquí se ve lo buenísimo actor que era, solucionando una escena dramática muy difícil, después de haber tenido escenas de acción, cómicas, eróticas... de todo tipo, y muy airoso que sale. Y lo mismo Rosario, con esa escena de enfrentamiento con su madre, que podía haber sido una telenovela si la actriz no lo hubiese hecho con precisión y equilibrio, pero que gracias a ella yo estaba muy satisfecho con la escena. Para que luego digan que la descubrió Almodóvar, que es que hay que ver.

¿Qué te parece el cine de Almodóvar?

Me parece maravilloso, ¿qué me va a parecer? Es el mejor cineasta que ha dado este país y que dará en generaciones y generaciones. Por ejemplo, la última [*Volver*, 2006, estrenada apenas unas semanas antes], ¿la has visto? Es una maravilla porque si te fijas tampoco cuenta nada, o por lo menos nada esencialmente nuevo. Pero Almodóvar es tan fascinante, tiene una manera de presentar cada uno de los elementos, sea a nivel estético, o de la historia, y de los perso-

najes, que es imposible no dejarse llevar. Es una grandísima personalidad, pero, lo que te digo, en este país de envidiosos lo que hay que hacer es criticar a Almodóvar. Yo no sé cómo lo aguanta, cómo no coge y se va y dice: “aquí se quedan, señores”. Yo desde luego soy un firme, firmísimo, defensor de su cine, lo he sido siempre y lo seré porque es el mejor contador de historias que tenemos. Tú me dices Eloy, pero Eloy no era Almodóvar, no era Pasolini, no era Visconti, no era Fassbinder... Almodóvar sí, por supuesto. ¿Te das cuenta de cómo la última maneja los referentes del cine italiano? Hasta mejorarlos. Penélope Cruz es una Sophia Loren mejorada. Para conseguir eso hay que conocer muy bien los referentes, saber primero qué te gusta como cineasta y por qué te gusta, y luego cómo lo vas a usar tú en tus películas. Y eso no lo tienen tantas personas.

Volvamos a Colegas. Insisto en que vuestro cine está pegado a la realidad, en los grandes temas y en los pequeños detalles. Por ejemplo, Colegas empieza con unas imágenes de una máquina de los recreativos, como un comecocos. Yo recuerdo que en los ochenta, debajo de mi casa, había unos recreativos que me asustaban porque allí se reunían los malotes, pinchaban las ruedas a los coches de los vecinos...

Claro, alguien debería estudiar esos espacios como lugares de socialización para los marginados. Ya no existen porque ahora los videojuegos los tiene todo el mundo en casa, como el cine y como tantas otras cosas. Esos locales recreativos eran un punto de encuentro para la gente como la que sacamos en *Colegas*, y los videojuegos eran una excusa para reunirse y hacer pandillas, ligar, follar, tomar drogas duras y blandas. Además, los videojuegos eran tremendamente violentos y creaban en los jóvenes mucha ansiedad. Por no hablar de que se trataba de algo hiperadictivo. Los jóvenes necesitaban dinero para gastarlo en esas máquinas, que valían cinco duros [0,15 céntimos] la partida, lo cual es muchísimo para unos chicos que venían de las clases bajas y que a lo mejor conseguían cien o doscientas pesetas [0,60 ó 1,20 euros] de sus padres o algún familiar, pero que necesitaban mucho más para

saciar sus ansias casi ludópatas. Y aquí ocurre otra vez esto que tanto te digo de que las adicciones se complementan unas a otras. La juventud de los ochenta tenía ansias por padecer adicciones, ya fuese a las drogas, los videojuegos, el sexo... y, a menudo, todo junto.

Ese principio es estupendo. De las imágenes violentas del videojuego se pasa a los niños jugando en un descampado. Lo viejo y lo nuevo. ¿Estaba en el guión?

Sí. Porque una de las grandes ideas de la película era ésa, el gran cambio que estaba experimentando la juventud desamparada de la época, la de las clases más humildes que se veían abocadas a esas periferias horrorosas y a medio construir, antipáticas para todo el mundo pero sobre todo para los más jóvenes, que veían desde sus barriadas, sucias y violentas, cómo crecía la ciudad, se sentaban en los descampados a mirar el centro al que sólo podían ir a prostituirse y a que abusaran de ellos. La película empieza, acuérdate, con un descampado, y después la cámara hace un barrido hacia la M-30, que es la frontera, como un muro que separa a esos pobres de una ciudad que les ha echado y que no les quiere de vuelta. O, mejor dicho, que les quiere para humillarles.

Además, no hay banda sonora. Sólo, primero, el sonido desagradable de los comecocos, y después, el de los coches de la M-30.

Exacto. Ruido, suciedad, polución.

Vamos a seguir comentando ese principio, porque insisto en que vuestros principios son una maravilla. En seguida pasáis a un plano de un chico que se está desnudando para enseñar sus tatuajes a unos amigos. Esto no es que sea gay, es que es super extra gay. ¿No se veía así?

Sí y no. Los gais claro que lo veían y decían: “pero mira que cosa más *mariquítisima*. Cogen a estos chulazos y no sólo les despelotan sino que les hacen mirarse los unos a los otros”. Pero los chavales de barrio, que eran el público mayoritario, no, no lo veían así. (Ríe)

Esa escena es pura esencia de vuestro cine. Habla mucho de lo que se ha llamado “homosocialidad”.

No sé lo que es la *homosocialidad*. Me lo puedo imaginar pero no sé lo que es.

Pues eso. Las relaciones que se establecen entre hombres de una manera social, esos vínculos muy fuertes y que tienen un cierto contenido sexual, más o menos latente. Por ejemplo, todos estos adolescentes que sacáis haciéndose pajas juntos, aunque luego vayan con sus novias.

Claro, es que eso es como la vida misma. La *homosocialidad* nos interesaba muchísimo. Primero, porque era y es una forma de esconder la homosexualidad reprimida en esta sociedad tan católica y tan represora, que lo era antes y lo es ahora y lo será mientras la iglesia católica tenga un mínimo de poder. Que va a ser siempre, por desgracia. Eso lo primero. Y, segundo, porque era el mundo que nos rodeaba. Qué se yo. Un chico que tenía tatuajes, como en ese principio de *Colegas* que tanto te gusta... pues un chico, cuando tiene un tatuaje, lo primero que hace es enseñarlo a la primera ocasión que se le presente, porque si no, no se haría un tatuaje. Se lo enseña a sus amigos, porque a las chicas no es tan fácil que se lo enseñe, no se dejan porque las convertiría en unas indecentes. Y no sólo lo enseña, sino que se regocija, se baja los pantalones, deja que lo toquen, mueve los músculos para que se luzca bien. Y los chavales más jóvenes, cuando lo ven en esa escena, les gusta, porque quieren en unos años poder tener ese mismo cuerpo lleno de tatuajes, y enseñárselo a los que entonces sean más jóvenes, y así *ad libitum*. A mí lo de los tatuajes me ha llamado siempre mucho la atención, no sé si tú tendrás alguno.

¿Yo? Qué va...

Todo lo que tenga que ver con el ansia por modificar, por intervenir en el propio cuerpo. Como pincharse droga, o todos los movimientos estéticos y contraestéticos que había entonces, que venían de Londres pero aquí tenían muchísimo arraigo, te diría que tanto o

más como en Londres o Berlín. En Madrid, desde luego. Era la época de los jóvenes haciéndose agujeros por todas partes, modelando su pelo de las maneras más imposibles del mundo, buscando siempre el límite de la intervención en sus cuerpos. Los punks y sus derivados. Yo esto lo interpretaba como un ansia, una pretensión por ejercer poder en lo único que tenían, que eran sus cuerpos, los edificios en que vivían. Porque eran jóvenes sin casas ni trabajos ni esperanza de tenerlos, y el único poder de modificar algo en su mundo era modificándose a ellos mismos, a sus apariencias.

El descampado es un lugar importantísimo en la geografía de estas películas, en Colegas muchísimo. Allí se tiene sexo, la mayor parte del ocio, se esconden cosas y también salen otras a la luz. También se ve que es un lugar sediento de violencia. Los jóvenes tiene una atracción por la violencia que es también adictiva; hay una pelea y todos salen corriendo para verla.

Te escucho y se me ocurren análisis antropológicos de mis películas. Es verdad, es que es así. Si un chaval ve una pelea, va a salir corriendo para estar lo más cerca posible, es como somos. Va a jalearse la pelea, va a animar a su colega si es que se está peleando. Raramente mediará para que termine. Y con respecto a lo de los descampados, pues tienes que entender que una grandísima parte del Madrid de entonces eran los descampados. Eran un terreno de nadie, espacios donde todavía se vivía con cierta anarquía. No era como ahora. ¿Ahora qué hay en los descampados? Pues a lo mejor putas y los pocos yonquis que quedan. Pero entonces la ciudad se estaba formando y los descampados estaban integrados en las vidas de las clases bajas, los cruzaban para ir de un barrio a otro, o dejaban a sus hijos allí hasta que anochecía.

Dime más de las drogas.

Hubo un momento dado en que se creó una leyenda sobre el mono, y la gente pensó que el mono era lo que no era. Que permitió que todo el que estaba enganchado fingiera una especie de derrumbe

que justificaba los atracos y los crímenes. Yo eso se lo reprocho a estos heroinómanos que conozco, que tienen cincuenta años, les digo: “yo eso no lo he vivido nunca. Yo hice desastres con lo mío, pero yo nunca salí a la calle a robarle a una señora el bolso”. Ni tan siquiera le robé a mi madre. Le pude robar un par de veces cinco mil pesetas [30 euros] porque se las veía a mano, pero con muy mala conciencia y esto, pero yo nunca le vendí las joyas a mi madre. El *caballo* no hace eso, no te hace ser otra persona. Y Madrid fue tomada por la delincuencia, toda esta zona, desde aquí [Bilbao] a Chueca, y el Dos de Mayo, estaba tomada por la droga. Y en los barrios. Machacaron las tiendas del barrio. Y por eso llegaron ya las medidas policiales, como sacar la venta de la droga del centro y ponerla en los poblados gitanos. Y con castigos tremendos. Por vender una papelina a otro, se los llevaban años a la cárcel. Se los cargaron a todos, y luego los que quedaron se murieron de sida. No les daban tratamiento, se morían en seguida. Las drogas eran malas pero el mundo alrededor era peor. Y luego los tratamientos de metadona también eran un desastre. La primera que vez que dieron metadona era ya tardísimo. Aquí tardaron veinte años en traer la metadona. Y la manera en que la distribuían también estaba fatal, era la ley de la selva.

En El pico (1983) decís que la metadona es tan mala como el caballo, porque te engancha a la heroína y a la propia metadona.

Pues, si lo dijimos, fue un atrevimiento porque en ese momento no conocíamos la metadona. Conoceríamos experiencias que nos habían contado, pero no la habíamos vivido. Ya había una serie de médicos que la pasaban y la estuvieron pasando durante veinte años, con lo cual se han hecho millonarios. Te pasaban recetas, todas las que querías. Era metadona hecha con jarabe.

Eloy dijo “mi adicción a la droga es poca cosa comparada con mi adicción al cine”.

Son las típicas cursiladas que se dicen para los titulares de la prensa. Pero es verdad. Lo que pasa es que quien ha sido adicto, lo

es para siempre, incluso si ya no toma. Hay un estudio americano que dice que quien ha estado tomando metadona durante un tiempo, muy breve, el cuerpo desarrolla una capacidad para generar opiáceos. Vamos, un equivalente. Que tu cuerpo te genera las enzimas que son como una misma droga. Todo adulto que ha estado drogándose durante un periodo prolongado de su edad adulta, está irremediablemente condenado a la recaída. Esto es así. Hay cantidad de gente que ha dejado el *caballo* pero en vez del *caballo*, pues son adictos a mil cosas más. Ahora lo que han hecho es vender un *caballo* de una calidad lamentable. Y, además, fijate cómo ha cambiado la cosa que ahora sólo el uno por ciento de las drogas que se pasan es *caballo*, porque la gente joven toma cocaína y pastillas, que son peores en muchos sentidos. Hay muchas cosas ahora. Yo salgo a las calles a ver cómo van las cosas, porque me interesa. Veo que, aunque parece que han cambiado y desde luego han cambiado en muchos sentidos, hay otros aspectos que siguen igual. Los gais de tu edad por ejemplo abusan muchísimo de los químicos y llegan al límite como llegábamos nosotros. Yo ya he salido, no me meto, puedo decir que no soy drogadicto, pero lo que no puedo decir es que no soy adicto, porque yo soy adicto a mil cosas más. Cuando un ha sido drogadicto, su modo de vida ya va a ser para siempre el de una persona adictiva.

Yo vivo por Tirso de Molina. Allí se ve todo.

Allí está el ejemplo de gente derrotada. Los que se juntan allí, que son cuatro locos, son los poquitos que sobrevivieron. ¡Pero tú con ellos no vayas!

No pensaba.

Yo a algunos les conozco. Allí hay gente que se ha prostituido por cien pesetas [0,60 euros], niños de clase bien repudiados por sus padres, que han intentado vender a sus hijos y sus propios órganos, como si alguien fuera a comprarles un órgano. Todo lo que te puedas imaginar. Los ves sentados en las paradas de los autobuses, como

los zombies que son, porque son muertos vivientes, y no te puedes imaginar la vida que han tenido y el milagro de que sigan vivos. Ahí la gente es muy mala. Si les das un euro para dos cervezas, no te lo agradecen. Y hay muchos tíos que se han comido muchísimos años en la cárcel y están ya tocados para siempre. Que les cayeron cuarenta y cuarenta y cinco años. Y, otra cosa: todos los que han ido a la cárcel han sido pobres. Yo de los ricos, no he conocido a nadie que fuera a la cárcel, y mira si había ricos enganchadísimos. Menos a los niños de papá repudiados (que, por estar repudiados, ya dejaban de ser niños de papá de manera automática), a los ricos la droga les afectó, pero menos.

Al final es la clase lo que determina la marginación por encima de todo lo demás, ¿no? Esto es una idea que está desde luego en vuestro cine, aplicada a la droga y a la homosexualidad.

¡Por supuesto! Es que eso está por encima de todo. La droga les jodió la vida a todos, pero es que a las clases obreras las ha machacado, por lo que te decía antes. ¿Había metadona? Pues, si había, para ellos no era. ¿Llegaba *caballo* nuevo? Pues yo no sé cómo pero el peor, el que estaba adulterado y si el *caballo* de por sí ya es mierda éste era un veneno mortal, pues ése iba a los barrios, aunque se pagara igual de caro. Y, así, con todo.

Cuando en El pico escribís sobre los confidentes de la policía, ¿ya conocíais casos, o fue otra premonición?

Nosotros teníamos mucha imaginación, no te creas que todo estaba basado en investigación. Yo, por ejemplo, nunca he estado en una sauna gay, pero puedo sacarla en una película sin necesidad de conocerla de primera mano.

La escena del mono de El pico...

Nos la inventamos. No sabíamos cómo era un mono. Teníamos dinero y nunca nos faltó droga. En esa etapa, claro. Ya nos estábamos metiendo *caballo*, pero todavía no habíamos pasado ese punto.

La noche inmensa

Pero los 'picos' son reales. Quiero decir, que usabais droga de verdad.

Sí, los chutes son verídicos.

Y largos. Primerísimos planos mantenidos, que se vea bien todo.

Lo estábamos buscando, claro. Era una bestialidad, y una provocación legalmente, porque teníamos que mandar a gente a pillar *caballo*, para que luego los actores se lo metieran. Yo vi rodar la escena de *El pico 2* (1984) donde se mete en primer plano, larguísimo. En el festival de Valladolid, que era el estreno, toda la sala se quedó sin aire, eso que se ve que respiraron todos a la vez. No respiraron hasta que se terminó el “*pico*”. Se les hacía eteeeeeeerno. (Ríe)

Pero me dijiste que el Urko [el actor Javier García] no se metía.

No, su *pico* se dobló. Los de José Luis Manzano son los de verdad. En el rodaje teníamos a los camellos al lado, con la orden de que estuvieran siempre listos para pasar material. Yo es que no sé cómo salía aquello, la verdad... no lo sé... el milagro del cine, si quieres.

Tengo entendido que el rodaje de El pico fue problemático porque ya tomabais drogas, pero las dificultades de verdad llegaron con la segunda parte. ¿Cómo fue el proceso de El pico 2?

Pues fue difícilísimo porque ahí ya sí que estábamos mal. Pero no tan mal como estaríamos después con *La estanquera de Vallecas*. Es que era la primera vez que estábamos mal y no sabíamos controlar esa cosa nueva que nos estaba pasando. No nos podíamos imaginar lo duro que iba a ser el proceso cuando lo empezamos.

Os gustaba sacar personajes extremos, muy llamativos. Hemos hablado del Pirri, pero en El pico 2 sacáis a esta mujer con el pelo en el pecho, medio transexual.

Lo del pelo en el pecho me supuso una discusión enorme con Eloy. Era de un feísmo ya demasiado pasado de la raya. Le dije: “tío, te has pasado, es un travesti, no tienes por qué ponerle pelo en

el pecho, es excesivamente grotesco”. Con tetas de mujer y pelo de hombre. En ese sentido, Eloy no tenía límite. Hala, a brochazo. Por estas cosas luego Eloy dijo: “A Gonzalo no le entusiasmaban nuestras películas”. Cuando yo amaba nuestro cine, pero es verdad que a veces hacía esas críticas que, por otra parte, consideraba parte de mi trabajo, porque una película es del director pero no sólo del director, y el escritor tiene siempre el derecho a expresar su opinión. Lo que pasa es que en este sentido estamos muy desprotegidos, porque si te quejas por algo siempre hay alguien que te dice: “eres el guionista, si no te gusta lo que hacen con lo que has escrito, ponte a dirigir”. Y eso tampoco es.

Me interesa el personaje de El Lenda, de El pico 2. Nunca se termina de significar políticamente, tiene un rollo político raro...

No tiene ningún rollo político, fue una broma de Eloy. Era de Bilbao porque entonces estábamos próximos a Bilbao y nos hacía gracia que hubiera un tío que le protege, que se llamara Lehendakari. Se nos ocurrió escribiendo, porque nosotros escribíamos los guiones riéndonos. Y fue a Eloy en el rodaje que se le ocurrió esa frase genial de “soy el Lehendakari, puedes llamarme ‘Lenda’”. Entonces parecía muy osado hacer una broma así.

Y explica en la peli que le han propuesto hacerse del GAL. Estamos hablando del año 84. ¿Se sabían ya esas cosas?

Se empezaban a comentar.

Que era algo del Estado.

Que era algo del Estado, sí. Ahí la prensa española hizo muy buen trabajo.

Pues yo creo que debéis de ser los primeros en haberlo tratado en el cine. No sé si tiene algo que ver con que erais valientes.

No nos cortaba nada. Nunca hubo un tema que dijéramos: “ése no”.

La noche inmensa

Y también veo que lo pasabais genial escribiendo.

Lo pasábamos bomba. En primer lugar porque tenías pasta. Entonces quedábamos, nos quedábamos tú y yo en tu casa o en la mía escribiendo, con comodidad, dos tíos, tabaco, una máquina, a veces a mano. Y es muy divertido pensar historias. El único plazo que teníamos era el que nos ponía nuestra propia ansia por tener películas listas. Es que si no se divierte uno escribiendo, algo está haciendo mal. Yo esta ansiedad que sufren o dicen que sufren muchos escritores, no la entiendo. Hijos de puta, si tenéis el mejor trabajo del mundo, que es contar historias. ¿Qué privilegio más grande puede haber? Si te aburres trabajando cuando escribes, digo yo que no serás muy buen escritor.

*Habría momentos de quedarse estancado, de decir “esto no sirve”.
¿No había crisis de guionista?*

No, no había. Lo que hubo momentos que los resolvimos mal.

¿Por ejemplo?

Por ejemplo en *Navajeros*. ¿Cómo lograban ellos escaparse por las terrazas de la Gran Vía? No lo contamos, y eso es un fraude. Eso no se puede hacer, y lo pongo siempre las tres veces que he hablado con los alumnos de guión. Unos tíos se refugian en una casa, los perseguidores prenden fuego a la casa, y la siguiente secuencia es que están fuera. Si eres mínimamente honesto con el espectador, tienes que poner cómo esos tíos se han escapado de la casa. O no poner la secuencia de prender fuego a la casa. Porque necesitábamos una grúa para grabar por esos tejados, pero eso costaba media película. En *Navajeros* también me pareció que era un poco pasada la secuencia en la que tira la puerta y ve que es la madre la que estaba ahí, y descubre que es prostituta.

¿Cuando escribáis El pico 2 pensabais en José Manuel Cervino?

No pensábamos, se suponía que lo iba a hacer.

Pero, ¿qué pasó? ¿por qué no estuvo en la secuela?

Es que no quiso, pidió mucho caché porque se pensó imprescindible pero chocó con Eloy, que era muy tozudo. Y llegó Fernando Guillén, que le tenía más cariño a Eloy como persona que como cineasta. A mí me sorprendió que luego funcionara porque yo pensaba que iba a ser desastroso, pero cuando vi que a la gente no le parecía nada raro me quedé más tranquilo. Y desde allí empezaron las amistades con los Guillén, que terminaron siendo íntimos en los últimos años, y estuvieron en el entierro de Eloy. Que no fue mucha gente porque coincidió con el Festival de Málaga y estaba mucha gente en Málaga. Fue poca gente, pero los que tenían que ir, los que le habían tratado en los últimos años. Se notó un poco lo que es estar fuera de onda. Si se hubiera muerto después de *La estanquera de Vallecas*, seguramente habría ido mucha más gente.

Y cuando se descuelga el actor, ¿cambia el guión?

No, sigue igual. No era el protagonista así que al final resultó no ser tan grave. A él le incomodaba mucho la secuencia en la que el chico le roba la droga a la madre, cuando ella se está muriendo de cáncer.

Eso es buenísimo.

¡Es buenísimo! Se nos ocurrió lo primero, antes de tener desarrollada ninguna historia para la película. Esa imagen del chico adolescente al que la droga le puede tanto que le quita la morfina a la madre moribunda... es brutal. ¿Ves? Esto sí me parece un buen ejemplo de algo extremo que funciona y está bien. Lo del transexual con pelo en el pecho me parece todo lo contrario, extremo que no funciona. Supongo que lo que pasa es que cuando juegas con los extremos te arriesgas a que a veces funcione y a veces no.

Y todo ese plano-secuencia de El pico, cuando habla con la abuela por teléfono, que es larguísimo, ¿estaba ya pensado así en guión?

Sí, estábamos presentando a la familia y queríamos que fuera así. Los planos-secuencia son el sueño de muchos directores, porque es

cuando más y mejor se pueden exhibir. Pero tienen que estar muy, muy bien planeados desde el guión. Esto es algo que se ignora pero un plano-secuencia es, primero, una cosa de guión, y luego por supuesto una labor de dirección de actores y de control de la técnica de nivel virtuoso.

Además de las drogas, el otro gran fenómeno de la marginación de los años 80 fue la irrupción del sida. ¿Cómo recuerdas que afectó a la población gay?

Afectó sobre todo a los politoxicómanos porque el sida en España fue una cosa más de drogadictos que de maricones.

Hombre, no sé...no digas eso, entre los homosexuales causó estragos. Yo sé de historias que...

No. Comprenderás tú que yo a estas alturas de mi vida no me tenga que poner políticamente correcto, y por eso afirmo y reafirmo lo que te estoy diciendo. El sida aquí fue sobre todo cosa de drogadictos. Yo viajaba y lo comparaba con lo que pasaba fuera, donde efectivamente los homosexuales se morían por centenares. Pero aquí llegó más tarde. Hasta para eso, para lo más malo, vamos más atrasados. Lo que sí que comprobé otra cosa que después he hablado con mucha gente y que es totalmente cierta, y es que el sida lo cogieron sobre todo los gais que tenían relaciones más o menos estables, y no tanto los que vivían una vida más promiscua. Porque cuando uno tenía un medio amante con el que repetía, si ese amante estaba con otro amante, había más posibilidades. Mientras que los que estaban cada día con uno diferente, no se infectaban. Por esto aprendimos que el virus no era de contagio sencillo, que era efectivamente una cuestión de probabilidad. Si repetías mucho con alguien infectado y no tenías protección acababas infectado. Pero la paradoja era que el que era más putón que nadie y nunca repetía compañero, no se infectaba. Todo esto no se sabía, lo íbamos aprendiendo según hablaba la gente. No había información, por mucho que uno quisiera. Yo, que siempre he sido muy ratón de biblioteca

por mi trabajo como periodista y como guionista, y porque soy así y me gusta, recuerdo sentirme totalmente, pero totalmente desamparado cuando quería saber más sobre el sida.

¿Recuerdas algo más del proceso de ir aprendiendo sobre el sida?

Pues eso que ya te he contado otras veces, que al principio no nos enterábamos, hasta que llegó un momento en el que ya estaba aquí y de repente por todas partes se oían historias, y gente que se moría. Llegó la paranoia, alguien se moría a lo mejor de otra cosa pero la gente sospechaba que se había muerto de eso. Al principio no había medicinas, entonces era una sentencia de muerte. Y sí que se sentía que era el fin de una era. Esto que hablábamos de los chicos de barrio, del ambiente del centro [de Madrid] y de la vida tan loca que habíamos llevado, se acababa para siempre. No digo que por el sida, pero sí coincidiendo con el sida.

Y para los homosexuales y sus derechos, ¿cómo fue el golpe?

Fue muy malo, obviamente, pero es que insisto en que en nuestro país estuvo más asociado con los drogadictos. Y además es que esa asociación era real, casi todos los drogadictos estaban infectados. Yo no sé cuáles serán las estadísticas en comparación con otros países, pero desde luego aquí, en estos barrios sobre todo, tú ibas caminando y veías a los yonquis con sus caras de sida, porque todos absolutamente todos lo tenían. Hasta que llegó un punto que la cara típica de yonqui era la misma que la cara típica del sidoso, como se decía entonces. Y los gais, o no tenían tanta visibilidad, o lo que fuera, pero el caso es que eso que se oye de Londres o Nueva York, que se quedaron diezmadas su poblaciones homosexuales, aquí no pasó.

Y, por ejemplo, estas fiestas de las que me hablabas, las fiestas gais de los años setenta, ¿desaparecieron entonces? ¿tuvo que ver el miedo al sida con este cambio en los hábitos sociales?

(Piensa muy largo rato) Para mí, con la ruina que tenía encima por las drogas, todo esto de si el sida, las fiestas, las noches... ya

era algo más que secundario, así que no sé decirte con precisión. Lo que sí que me parece, como reflexión a posteriori ya que han pasado tantos años, es que nuestro mundo cambió. Fueron las drogas, el sida, los nuevos tiempos, nosotros mismos que ya no éramos tan jóvenes y estábamos machacados... el cine, que también cambió... de repente, ya el mundo era otro.

Está claro que os gustaba estar completamente pegados a los acontecimientos que estaban ocurriendo, especialmente a la política. El pico comienza con una televisión en la que se ve a Felipe González en su acto de investidura como presidente.

Sí, pero no siempre hay una intención política. En ese plano que me comentas, por ejemplo, era una manera de situar la acción en el tiempo. Empieza la película, ¿dónde estamos? En Bilbao, porque se ve la Ría. ¿En qué momento? En el 82. Y además se inserta dentro del hogar, en la televisión, de modo que también se puede ver cómo es esa casa de una familia de clase media. Mira, eso siempre lo teníamos muy claro. En los primeros dos o tres minutos de nuestras películas ya nos teníamos que haber quitado de encima toda esa información que es necesario dar pero que es aburrida. Dos o tres minutos como mucho, y después ya a la acción, al corazón de la cuestión.

Como escena de presentación de personajes y ambientes es fantástica. Pero yo sí que creo que la carga política es enorme, porque vemos a las mujeres del hogar comentando que Felipe González es muy guapo, y al padre, que es un facha de tomo y lomo, criticándole. Lo que quiero decir es que una película cuyas primeras frases son un pequeño debate sobre política, ya se está significando como algo muy marcado.

Claro, pero es que el hecho de que el padre sea un facha tiene una función narrativa. El facha en sí es un personaje. Como si dices la portera, o el borracho, o el maestro de provincias. Hay que crearlo, y tiene su forma de moverse y ponerse la ropa, que eso es trabajo

del actor, y también su forma de hablar, su vocabulario y sus expresiones, que ése es nuestro trabajo.

Sobre el vocabulario te quería preguntar. Recogéis toda una forma de hablar, con la jerga de los distintos grupos sociales: los drogadictos, los gays, los políticos. Pasa en todas vuestras películas pero en 'los Picos' es donde más. Yo creo que es uno de tus más grandes talentos. Y ahora queda como un testimonio estupendo.

Pues tú dices que te gusta pero a nosotros nos lo criticaban mucho, nos decían que era exagerado y que a veces ni se entendían las conversaciones. Pero es que no se podía hacer de otra manera. Yo odiaba esta costumbre estúpida del cine español de que todo el mundo hablaba igual, no importa si eres joven o viejo, obrero o empresario.

A lo mejor quien no conozca esa época puede perderse en algún momento. He apuntado palabras que se oyen en El pico: 'jaco', 'echar las papas', 'soltar la primera papilla', 'picarse'... Se van sucediendo una tras otra. En Colegas es igual: 'papear', 'comerse el coco', 'viejos' por padres, 'el cacas' por el culo, 'ful de Estambul'... Mira todas las que tengo apuntadas de Navajeros: 'estar colgado', 'llevar un pedo', 'llevar una marcha', 'hacerse un buga hasta que se acabe la gasofa', 'ir de pringao', 'jula' para referirse a gay, 'descarado' para decir que algo está claro. Y se ve claramente que los más jóvenes hablan de una manera que es completamente diferente, opuesta, a la de los mayores.

Me hace gracia, yo mismo no he entendido algunas de las que has mencionado. A mí es que el lenguaje me encanta, y no concibo un escritor que no esté enamorado de su lengua, atento a cómo va cambiando. Hay que escuchar a los jóvenes, oíros hablar, porque en lo que habláis, en cómo habláis y cómo va cambiando vuestra manera de expresaros, se ve cómo está cambiando el mundo.

La noche inmensa

Es curioso porque hay expresiones que ya no quieren decir lo mismo. Por ejemplo, 'enrollarse' ya no quiere decir lo mismo.

Ahora es follar. Antes quería decir tener una buena disposición para algo.

Ahora se diría 'estirarse'. Pero estoy pensando que hacíais un trabajo para que se entendiera toda esa forma de hablar y el mundo que mostráis. En El pico el espectador puede entrar sin tener ni idea de las drogas y al acabar se sale con mucha información: sus nombres, cuáles son más duras, cómo se consiguen y administran...

Es lo que te digo. Esa información es fundamental para que se entienda la historia, pero la clave es encontrar la forma de integrarla dentro de la trama. Hay que darla, pero dar información sin más puede ser aburrido porque no es un documental. Entonces tienes que hacer que para tus personajes esa información sea el día a día de sus vidas. No es tan difícil.

Desde luego El pico es un ejemplo perfecto de eso. Y también de la integración de los personajes en el paisaje, y del paisaje en la historia. Si en El diputado queda documentado el Madrid de la transición, con su Rastro, Tirso de Molina, etcétera... en El pico está Bilbao como otro gran personaje de la película.

¡Pues otra cosa que nos criticaron! Que qué fea habíamos sacado Bilbao. Pero, coño, si es que era fea. Fea no, feísima. Bilbao era una ciudad desagradable. Ahora porque la han cambiado con el museo y tal, y están todos contentísimos, pero de toda la vida ha sido una ciudad industrial, contaminadísima, con las paredes de las casas manchadas por la porquería de las naves. Y era el anti cine. Porque allí grabar era una pesadilla, para mantener la continuidad. Grabar se graba bien en tu tierra [Almería]. Por eso funcionó tan bien hasta que ya dejó de interesar. Pero el norte de España es imposible, lo que pasa que como en este país todos somos unos patriotas de nuestros pueblos, pues los cineastas del

norte se lo llevan todo arriba y por eso hay tantas películas hechas allí. Pero, como productor, no es nada productor ni recomendable.

Otra cosa que me vuelve loco de El pico es cómo sacáis la transmisión de los valores más machistas de una generación a otra. Lo sacáis de una manera preciosa, y la crítica está en la mirada objetiva con que mostráis esas situaciones: el padre que se lleva al hijo al burdel, o cuando le viste de policía y hasta le pinta un bigotito: ése es el hombre que quiere que su hijo sea.

Pero el hijo le sale rana.

Efectivamente. Como Eduardo de Los placeres ocultos, que no cumple las expectativas de su familia conservadora. Bueno, como casi todos vuestros personajes.

Es el machismo.

Pero, según eso, lo que vemos es que cualquier vía de escape del machismo, cualquier punto de ruptura que bloquee esa transmisión de valores de una generación a otra, es válida. Porque en El pico son las drogas duras las que separan al hijo de ese futuro como guardia civil facha. Es muy suicida.

Sí, visto así, es suicida y es desesperanzador. Pero es que así son los valores que representa esa España negra, católica, de la guardia civil y el ejército que protegía los intereses del fascismo.

Es una propuesta muy radical, y obscena. Me recuerda a la de otra película de Eloy de la Iglesia en la que tú no estabas, La criatura.

Menos mal que no estaba porque esa película la odiaba.

¿La odiabas tú o Eloy?

Yo. A Eloy le dio mucho dinero.

La noche inmensa

Pues la premisa de La criatura era que es mejor follar con un perro que con un marido de derechas. Tal cual. No lo digo yo, la vendían así.

(Ríe) Sí. Pero es que a veces te tienes que ir al límite para hablar de lo más común. Este análisis que tú haces yo lo he pensado mucho. Nuestros rebeldes iban cada vez siendo más rebeldes. Porque los maricones de *Los placeres ocultos* y *El diputado* están en la búsqueda de un espacio en esta sociedad opresora. Y luego ya nos vamos con los jóvenes, que ser joven y sin recursos también te convierte en un marginado en potencia, como se ve en *Colegas* y todas éstas. Y, claro, ¿cómo romper el hilo ese que te ata al opresor? En nuestras películas se ve esa evolución de una búsqueda para encontrar esa vía de ruptura. Desde la sexualidad, que es un sitio maravilloso para cualquier forma de rebeldía, hasta las drogas.

Pues esta cronología de rebeldes que buscan armas para la lucha no parece muy optimista, si nos quedamos con que, esa evolución que tú dices, concluye con las drogas, que son un túnel negro para vuestros personajes y lo han sido para vosotros.

Es que a lo mejor no hay salida, a lo mejor se trata de buscar armas para ir ganando batallas pero sin ganar la guerra. Eso es la resistencia, ¿no? Pero no te quedes con esa lección, porque nuestras películas lo que cuentan es eso, pero también todo lo contrario. Nuestros personajes, el Jaro, los Colegas... todos, están atrapados y oprimidos pero, ¿a que cuando acaba la película, si te preguntaran que cuál de ellos serías, no te identificarías con los que les oprimen? Entre Paco y su padre el guardia civil, ¿tú quién quieres ser?

Pues ni uno ni otro, la verdad. Entre ser un opresor del sistema y un rebelde suicida, tiene que haber otros caminos.

Pues no los hay. Por ejemplo, si Paco se hubiese hecho guardia civil como su padre quería, y se hubiese buscado una mujer decente yéndose de putas de vez en cuando... en definitiva, si hubiese continuado con la tradición machista para la que estaba predestinado,

no habría tenido ningunos problemas. Pero hubiese vivido en la nada más absoluta. O sea, no hubiese vivido.

En varias de vuestras películas aparece la tortura como una práctica común. En El diputado y El pico.

Es que era una práctica común. Todos conocíamos a gente que había estado en el cuartel y le habían torturado. Pero aquí pasa una cosa muy importante, y te diría que ahora me arrepiento de haber sacado esas torturas porque resulta que la izquierda abertzale ha aprovechado las torturas para victimizarse. No puedes imaginarte la cantidad de partido que le han sacado, tanto que yo te diría que han basado su éxito exclusivamente en ese victimismo. Tú dices “tortura” en el País Vasco y no suena igual que si lo dices en Almería, porque allí se han montado una historia a partir de ese concepto...

Me lo puedo imaginar. El nacionalismo en este país vive del victimismo.

Pues fijate qué cosa tan horrorosa y tan ruin y tan tremendamente obscena, que es aprovecharse de una realidad terrible para tergiversarla, apropiársela y monopolizarla. Una cosa era el abuso de poder que ejercían las fuerzas policiales, que después de todo eran las mismas de la dictadura. Y otra cosa es lo que ha hecho el nacionalismo, que ha pervertido esa realidad para atrapar a la gente.

En cualquier caso, cuando hacéis ‘los Picos’, la guardia civil ya no era lo que había sido y, sobre todo, el pueblo no la percibía de la misma manera. Pero vosotros insistís en presentarla como una fuerza del pasado.

Eloy presumía mucho de eso porque le encantaba cuando le decían: “tú siempre contracorriente, ahora ya vas y atacas a la guardia civil porque es lo único que te faltaba”. Pero en realidad no era ir tan a contracorriente. No hay que ponerse tantas medallas. Piensa que el golpe de estado había estado reciente, y aunque no lo había

La noche inmensa

apoyado la guardia civil, pues las imágenes de esos guardias en la tarima las teníamos todos los españoles. Diré más, es que incluso hoy en día si alguien se quiere meter con las fuerzas de seguridad, no creo que sea tan difícil, porque en el fondo todas las personas tenemos un rechazo hacia los militares, porque sabemos lo que han sido y, oye, quién te dice que llegado el momento no volverían a hacer lo mismo.

ADAPTACIONES LITERARIAS Y OTROS PROYECTOS

Otra vuelta de tuerca (1985) es, de todas vuestras películas, la más diferente. ¿Cómo trabajaste el proceso de adaptación de una novela, que además es un clásico de la literatura? Es que precisamente se trata de un título que es un referente de la sutileza, del leer entre líneas, de lo que no queda dicho. Es decir, todo lo contrario de lo que se os acusaba. Como si elegir adaptar a Henry James fuese otro acto de provocación vuestro.

En la novelita de Henry James sale que, cuando la institutriz cree que el fantasma domina a los niños, entra en la biblioteca y ve una novela de la que sale un hilillo de humo, para significar que alguien ha estado allí. Llegamos a ese punto y dice Eloy: “¡nada! Con lo incompetentes que son los jefes de fotografía españoles, no hay uno que nos haga bien lo del humo. Es difícilísimo, y además se proyecta mal en los cines, el humo no se ve”. Y se nos ocurre que nos parece más bonito que, en lugar de que saliera humo, que la tía tocara la vela, se le cayeran unas gotas de cera, que igualmente evidencia que la vela está encendida y es mucho más gráfico, más poderoso de imagen. Pero Pedro Mari [Sánchez] no quería rodar esa secuencia porque decía que eso significaba que él le tocaba la polla al niño. “Pero bueno, Pedro Mari, eres de una profundidad analítica que ni yo que he hecho el guión, se me había ocurrido semejante perversidad. Qué pena que no sea toda la película así”. Yo odiaba esa película, hasta que unos días unos chavales en San Sebastián me llevaron a su casa y me dijeron: “oye, pero estás muy equivocado. *Otra vuelta de tuerca* nos parece una película maravillosa”. Esa novela la han adaptado mil veces porque tiene los derechos libres, para la televisión y todo, y luego está, claro, la versión de Deborah Kerr [*Suspense, The Innocents*, Jack Clayton, 1955]. Yo he visto horrores. Me gustaría volver a verla, pero no está editada. Al no haber sido

éxito... Si la sacaran en un pack de Eloy... El propietario industrial soy yo, porque la productora se fue a la mierda.

Pero los derechos de esas películas, ¿cómo van?

Yo qué sé, hijo, eso es un caos. Euskal Telebista tenía los derechos de explotación, digo yo que los seguirá teniendo. Yo era el productor asociado. A la película le sobraba media hora.

La idea de transformar a la institutriz en un hombre es lo mejor.

Y no sólo eso, porque lo que nos gustaba era transformarlo en católico y llevárnoslo de la Inglaterra victoriana al País Vasco industrial. Y llevárnoslo a la porquería de las minas.

Que, al fin y al cabo, no se diferencian tanto.

No, tanto no. Tuvimos que hacerle un sacristán, que en la novela era un predicador. Lo que recuerdo es que la película me resultaba muy larga y era, básicamente, el cansancio de las miradas de Pedro María Sánchez. Yo ya vi que iba a ser un desastre antes del rodaje. Pero el fallo fue completamente nuestro, ¿sabes por qué? Porque nos juntamos con gente que se venía a trabajar con nosotros y entraban diciendo que las películas de Eloy de la Iglesia le parecían feas y de mal gusto. Pues, ¿para qué os veníais con nosotros, maricones?

En aquella época, florecieron las adaptaciones de clásicos de la literatura. Fortunata y Jacinta, La colmena, Los santos inocentes...

Estaban las subvenciones orientadas de esa manera, pero de verdad que ése no fue el motivo que nos llevó al libro de Henry James. Esa película siempre la había querido hacer Eloy, siempre. Esa historia le tenía obsesionado y siempre la había tenido en mente. Por eso, a la primera de cambio, la hizo. Lo que pasa que le pilló en un estado de inestabilidad personal bastante importante, justo lo contrario de la calma que pedía esa historia. Y, como fracasó, él, que era muy digno, no quiso admitir sus errores, que fueron el trabajo

con el actor principal. Luego, en el libro [*Conocer a Eloy de la Iglesia*, Carlos Aguilar, Filmoteca Vasca-Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1996] lo dice, de manera muy elegante.

En Otra vuelta de tuerca fuiste productor.

Nosotros produjimos *Otra vuelta de tuerca*. Yo como productor, pero fue una idea de Eloy aunque todos piensan que fue una idea mía. “Una producción de Gonzalo Goicoechea para...”, ¡qué horror! La película fue un desastre total. Eloy ya estaba impredecible, ya estaba encaminado en ese plan de ese estado en el que acabó de ensordecimiento, viviendo en las basuras. Pero yo era un productor engañoso, o sea, figuraba como productor pero el que mandaba era Eloy, lo que él decía, se hacía. Pero bueno, se termina la película y está todo el mundo muy contento, menos Eloy, que se ve en la tesitura de que tiene que vender su casa, que tenía por aquí, por Chueca, y comprarse otra más pequeña para poder sobrevivir. La había vendido para poner los dineros en la productora. Y entonces varias personas me cuentan que Ángel Sastre va diciendo que yo me he comprado la casa con el dinero de la película, que he robado dinero y que no sé qué. Y surge esta conversación estando Eloy delante, y le dije: “mira, Eloy, si ha dicho eso Ángel Sastre, primero me lo tenías que haber dicho tú, ¿cómo le consientes que diga eso de un amigo? Pero es que ése es tu corte: no te importa nada hacer daño a los demás, no te importaba que llamaran a tu amigo ladrón porque te divertía la situación”. Ésa es la personalidad de Eloy, que probablemente no la ha conocido casi nadie. Pero hay que hablar de ella también.

¿Ése fue el momento de la ruptura con Eloy? Porque después todavía os quedaba otra película por hacer.

Ésa fue la gota que colmó el vaso, sí. Luego nos reconciamos, pero nunca más tuvimos esa relación que habíamos tenido. A veces nos reconciamos por lo que quedaba del pasado, como hacen los novios. Otras, por lo mucho que nos necesitábamos. Pero igual que

antes nunca sería. Ni siquiera cuando, ya en los últimos tiempos, volvimos a tener lo que podíamos llamar como una amistad cordial.

Tú última película fue La estanquera de Vallecas (1987), que todavía se sigue poniendo mucho por televisión. ¿Cuáles son tus recuerdos?

Pues muchos, porque fue una de las pocas en las que intentamos, como método de trabajo, trabajar yo solo el guión. Ya nos había llegado una versión pero el autor [José Luis Alonso de Santos] se había limitado a poner la obra de teatro tal y como estaba. No añadió ni una coma más. Pero tenía los derechos como guionista. Eloy y yo nos pusimos de acuerdo en toda la parte del exterior, que en la obra de teatro no había nada. Primero trabajamos un nuevo argumento para la parte exterior, pero en aquella época Eloy estaba muy cansado, muy hecho polvo, y yo tampoco es que estuviera muy bien, así que me fui a mi pueblo para no dispersarme y no andar metiéndome *caballo* y tal. Porque en aquella época ya nos metíamos *caballo* y no salíamos en quince días. Desarrollar la historia era facilísimo, como las demás. La clave aquí era escribir el espacio, hacer verosímil el espacio interior del estanco. En el teatro eso no importa, porque en el teatro todo se cree. Entonces yo llamaba al autor, como él no me llamaba, y le decía: “¿por dónde entra el policía?”. Esos detalles eran fundamentales, que hubiera una ventana o algo por donde se colara el policía. Y todos esos momentos tienen que ser realistas, tienen que ser creíbles. ¿Cómo pueden ocurrir dos acciones sin que se sepan, cuando las otras personas están en otro sitio, si es un estanco-casa diminuta? La atención a la geografía era fundamental para muchos de los puntos del guión: para la amenaza del policía, las actitudes del delincuente, los escondites. Pero Eloy, al estar ya tan enganchado al *caballo*, tenía un problema tremendo, y es que estaba descolgado de la realidad. Yo vine con el guión y se lo enseñé al autor, y recuerdo que quedamos en el bar del Hotel Emperador, en la Gran Vía. Una delicia de bar en la que quedaba siempre la gente del cine. Bueno, pues él cogió el guión, como si fuera Samuel Beckett, pasando página por página, y había una referencia,

no recuerdo en qué momento, en que yo citaba a ETA. La palabra ETA, algo decía de la ETA. Y entonces él había puesto en interrogantes, “¿ETA?”. Y yo supe desde el primer momento: cuando lo vea Eloy... ¡bueno! Y yo le dije [a Alonso de Santos] que no se cambiaba nada, “prefiero que lo vea antes Eloy, que todavía no lo ha visto”. Y claro, Eloy lo vio y le gustó, y ya nos las ingeniamos para que el otro transigiera. Y se le dieron diez millones de pesetas de las de entonces [60.000 euros], y no sé si era a la totalidad o por el guión previo, más la totalidad del argumento. O sea, el cien por cien del argumento, y un cuarto del guión. O sea, casi todo. Y será uno de los guiones donde más he trabajado. Más allá de lo genial que era la obra de teatro, que era muy bonita la idea. Pero no pasaba de eso, una idea de unos atracadores que se ven encerrados y tienen un síndrome de Estocolmo. Y aún a día de hoy la gente destaca esos detalles que son los que más gracia le hacen: lo del policía que se mete la raya...

La obra de teatro ya era bastante popular cuando os llega.

La estanquera de Vallecas surge porque a Eloy le dio el horror de que tenía que hacer inmediatamente otra película. Y yo le dije: “muy bien, podemos ponernos y, tal como han ido los plazos de ésta [Otra vuelta de tuerca]... para septiembre”. Y él me dijo: “no, yo quiero estrenar en enero o febrero”. Estaba completamente trastornado. Efectivamente, al ser la obra de teatro algo popular, fue lo primero que se nos ocurrió. Se nos ocurrió una tarde y al llegar la noche ya teníamos claro que la íbamos a adaptar. Al día siguiente ya estábamos con lo de los derechos.

A mí esta idea de una necesidad enfermiza de hacer cine, como si fuera la misma adicción a las drogas que ya estaba padeciendo entonces, me encaja.

Eloy tenía esta cosa de oportunista, de ir a lo suyo. Y ahí lo que le importaba era hacer una película, daba igual lo que le pagaran. Entonces se juntó con Ángel Huete porque había tenido mucho éxito

con la adaptación de *Réquiem por un campesino español* (1985). A Huete le pareció muy bien el proyecto de *La estanquera*, y es verdad que encajaba perfectamente con el cine que se estaba haciendo entonces, de adaptaciones, y al mismo tiempo con el imaginario que el público atribuía a Eloy, de delincuencia, jóvenes, situaciones extremas, etcétera. Nadie puede decir que no fuera una última película coherente.

Supongo que no tiene nada de particular que vuestras dos últimas películas fueran adaptaciones literarias, cuando nunca antes habíais adaptado.

Si lo dices porque puede sugerir que se nos agotaban las ideas, yo creo que no se nos agotaban y, de hecho, manejábamos muchas otras que, si no se hicieron, fue porque a partir del año 86 u 87 ya estábamos en un agujero del que no había manera de salir. Pero falta de ideas nunca tuve ni tuvimos. Ya te he dicho que *Otra vuelta de tuerca* era un proyecto antiguo, y *La estanquera de Vallecas* llegó casi por casualidad. Si hubiésemos hecho más cine, seguro que habría sido original, y adaptaciones... de todo.

¿Sabíais que la iba a hacer Emma Penella?

No, va surgiendo a lo largo del proceso. Pero fue una gran idea, y ella quería mucho a Eloy por eso. Llevaba mucho tiempo sin hacer cine. Y está genial realmente. Y José Luis Gómez nos pidió el papel. Le habíamos dado para que hiciera otro papel, y el tío nos pidió hacer el del protagonista. Y eso a Eloy... bueno. Que un actor así, de prestigio, intelectual, y tal... porque el tío fue muy listo. Él vio un pape-lazo ahí. Y compuso un personaje maravillosamente. Con Emma Penella funciona de maravilla. A Manzano se le nota un poco que está enganchado al *caballo*. Pero bueno, probablemente se lo note yo.

Pero está muy guapo. Está muy cachas.

No, si él estaba buenísimo. Manzano era de Eloy, pero en el fondo me daba morbo. Eran muchas horas las que estábamos juntos,

y entonces a mí me daba morbo. Siempre no, pero había momentos en que lo veía tan hombre, que me daba morbo.

Sale mucho desnudo.

Eso lo hace Eloy adrede.

Está claro.

Para que las locas vieran lo bien que estaba su novio. Además, que lo decía: “que lo vean bien”. En *Navajeros*, cuando empieza, sale de la ducha. “Que lo vean, lo bien que está mi novio”.

O sea, él lo llamaba “su novio”.

No, no lo llamaba su novio... lo infantilizó. Le llamaba “Ternura”. Estaba siembre con Jose por aquí y Jose Luis por allá. Al principio no nos dejaba nunca fumar delante de él. Fíjate, que luego... (risas). Y el pobre chico, que había vivido en la calle, entra en este grupo en el que le llamaban “Ternura” y que vivía lo que para él era un lujo, con todo lo que se había imaginado. Él veía una cosa y Eloy se la compraba. Era una cosa espantosa. Y, bueno, pues él se metió ahí, empezó a vivir en plan niño rico, era el niño de Eloy. Y de su dinero. Pero incluso a Jose se le engañó. En *La estanquera de Vallecas* le pagaron sólo un millón de pesetas [6.010 euros] cuando ya era un actorazo. Estaban entonces otros cobrando quince quilos [90.000 euros] y a este chico ya le podían haber dado cinco [30.000 euros] por lo menos. Al final le pagaron un millón y medio [9.000 euros], y Eloy le obligó a meter ochocientos mil [4.800 euros] en la película.

Eloy y Manzano se quisieron. Supongo que desde el principio. Pero no se trataron bien, como no se tratan bien muchas veces las personas que se quieren de verdad. Manzano nunca fue un chaperillo más, no era como los otros. Entre él y Eloy hubo... toda una historia, una historia de amor con todo lo malo y lo bueno que implica eso: una historia de dependencia, mucha dependencia, obsesión, celos. Al final Manzano acabó en la cárcel, y nada más salir, pero te estoy

diciendo a los pocos minutos de salir, se fue a buscar a Eloy, yo creo que sin ni siquiera saber si Eloy estaría o no estaría, ni si le recibiría. Porque Eloy, muy egoístamente, se había despreocupado de Manzano. También es verdad que Eloy no estaba ni para preocuparse de sí mismo, porque si tuvo puntos bajos, en ese momento ya era el más bajo de todos.

Maribel Verdú de dónde salió.

La contratamos. ¿Quién va a hacerlo? Maribel Verdú. Ya era famosa.

Y después de La estanquera... ¿tuvisteis otros proyectos?

Después de *La estanquera de Vallecas* mis relaciones con Eloy estaban muy deterioradas, hasta el punto de que yo decidí que no quería volver a verlo nunca más en mi vida. Pero hubo un proyecto más, que realmente fue la gota que colmó el vaso. Él quería hacer una adaptación de una novela de Sender, *Imán*, y yo preparé un informe.

Otra adaptación.

Es verdad. Pero otra adaptación muy, muy libre. Queríamos que fuera un punto de partida. Mucho menos fiel de lo infiel que había sido *Otra vuelta de tuerca*. Trabajé muchísimo en *Imán* sin pillar nada por eso, como tantas veces. Y Eloy estaba ya muy enganchado. Entonces se metió por medio un tío, no sé cómo, se le acercó a Eloy, para quedarse como guionista. Y me enteré como al mes o los dos meses, de que estaban haciendo un guión, y me enfadé con Eloy y se lo dije: “si a mí me parece muy bien que no me llames para hacer un guión. Además, ¡ya era hora! Pero la elegancia y tú sois términos opuestos, porque un poco más y lo leo en el Fotogramas”. Recuerdo que le dije esa frase. Y ese guión se ve que no le funcionó sin mí. Pero yo ya me estaba volviendo loco. Con *Una vuelta de tuerca* ya me volví loco pero, bueno, como viví como millonario y me hice los viajes a Estados Unidos... uno con Eloy y con José Luis Man-

zано, que ésa es otra. Que me lo amargaron. Bueno, no me lo amargaron porque yo me despistaba. Y luego en *La estanquera de Vallecas* lo que te he comentado, “vete, quédate”, luego todo el mundo criticándome que si me había ido. Y claro que me había ido, si yo estaba en Cuba, viendo maravillas. Tres meses pagados por una agencia de viajes para la que trabajaba.

Y la reconciliación cuándo llegó.

Cuando él apareció con lo de la Dolores¹, ya estuve con él. También me pidió que le ayudara, también me dijo que ya me pagarían y que no sé qué, también le ayudé... No le ayudé, es que le escribí lo menos veinte o treinta folios. Para que fuera el texto del corto. Y ya prácticamente nunca más [trabajamos].

Creo que hay mucho más que decir sobre un guión que nunca se grabó y que a mí me tiene loco: Galopa y corta el viento. Allí os metéis, una vez más, con todo lo posible.

Es que no nos quedaba otra solución que huir hacia adelante. Ya llevábamos tal escalada de cosas tremendas. Pero hay una cosa importante: *Galopa...* se nos ocurrió antes que ‘los Picos’.

Ah, entonces es al revés de lo que yo pensaba. Yo creía que Galopa... retomaba muchos elementos de ‘los Picos’, pero por lo que me dices veo que en ‘los Picos’ utilizabais cosas de Galopa.

Sin duda.

Y nunca se pudo hacer.

No había quien produjera eso. Bueno, sí que hubo productores que quisieron en principio, porque intuían que podía ser un éxito.

¹ Eloy de la Iglesia trabajó durante un tiempo en la realización de una película sobre la figura de Dolores Ibarruri, la Pasionaria.

La noche inmensa

Pero tenía dificultades con los actores. No había forma de encontrar actores. Me acuerdo que se habló con Imanol Arias. Pero se quedaban aterrados, porque el guión es tremendísimo. O sea, ya lees el guión y las expresiones son de tomo y lomo. Pero luego yo creo que tenía sentido del humor. Y era muy amorosa, era una historia de amor.

También tiene mucho sexo.

Mucho sexo. Es que si no había mucho sexo en esa historia de amor, no era creíble. Esa película tenía que tener sexo.

Una pena que nunca se hiciera.

Pues lo intentaron tres veces.

A ver si se hace en algún momento.

Si la hace Antonio Hens²... por lo que he visto, no sé... Me dijo que Eloy le había dicho que podía hacer *Galopa y corta el viento*.

Si en El diputado habíais dejado claro que izquierdas y derechas rechazaban al homosexual, con Galopa y corta el viento sacáis cómo el nacionalismo en general y la izquierda abertzale en particular tampoco dan espacio político al homosexual.

Exacto, exacto. De eso queríamos hablar con *Galopa y corta el viento*, y dimos con momentos maravillosos. *Galopa y corta el viento* es, yo creo, el único caso de una película que no existe, y tuvo malas críticas. Cuando se hizo público que se estaba preparando, los del periódico *Egin*, que entonces era el periódico de los abertzales, dieron la noticia a tres o cuatro columnas, en la portada, diciendo: “Eloy de la Iglesia pretende contar la historia de amor entre un guardia civil y

² Antonio Hens dirigió en 2007 *Clandestinos*, la historia de Xabi, (Israel Rodríguez) un joven abertzale y su relación con un policía, Germán (Juan Luis Galiardo). El guión está firmado por Antonio Hens y Gabriel Olivares y las diferencias que presenta con *Galopa y corta el viento* son muy grandes.

un etarra”, así, en plan morboso. Eso en la portada. Y, dentro, tenía un artículo que era una crítica de la película. Que no existía.

Te diré más. Hay un catálogo americano de cine gay, del año 97, y tiene una reseña de Galopa y corta el viento, como que existe. ¿Hubo, además de Galopa y corta el viento, algún proyecto que quedara frustrado?

Ideas hubo muchas. Ahora con la muerte de Eloy de vez en cuando me vienen recuerdos de ideas que tuvimos y que por una cosa o por otra quedaron en nada. Por ejemplo, una película sobre la Guerra Civil, que entonces todo el mundo se puso a hacer películas sobre la guerra y la postguerra. Pero la nuestra queríamos que fuera sobre nuestras cosas, sobre las prisiones del final mismo de la guerra y las aberraciones que allí se cometían. Porque eran verdaderos campos de concentración, pero sobre esto se ha contado bien poco. Cuando entraban los maquis, esa prolongación de la guerra civil que duró una década más, y que fue terrible, terrible. Las madres que les quitaron sus hijos, que fueron centenares. Todo eso. ¿Tú viste *Los novios búlgaros* [2003]?

Sí

*¿A ti te gusta *Los novios búlgaros*?*

Bueno...

A mí me parece un horror. A mí lo que me sorprende es que... yo a Eloy lo vi, y creo que el problema es del libro. Ah, y hubo otro proyecto para Eloy, que fue ya el último. Yo escribí una especie de sinopsis sobre la kale borroca, que lo titulaba *Chavales*. Yo tenía la preocupación de siempre. La inseguridad de si yo sirvo, si soy capaz... entonces se la di a Eloy.

¿Pero esto de qué época?

Pues de poco antes de *Los novios búlgaros*, cuando ya supe que Eloy volvía al cine. Pues se la di a Eloy. Que yo no vi a Eloy. Me dio

La noche inmensa

una dirección para que la dejara. Pasaba el tiempo y no me decía nada, hasta que le insistí y me dijo: “muy bonita, es muy bonita, la historia”. Y yo: “no, lo único que quiero que me digas es eso, yo quiero presentar esta sinopsis a una productora, yo quiero hacer una película, ¿hago el ridículo si enseño estos folios?”. Y me dijo: “hombre, es sólo una sinopsis”. Y yo: “pues esta sinopsis, ¿qué opinas?”. Y Eloy: “está muy bien, lo que pasa... lo que pasa que es como las películas que hemos hecho siempre”. Y yo le dije: “¿qué pasa? ¿Que ya no quieres hacer películas como las que hacíamos antes? Porque, Eloy, lo lógico, con los éxitos que tuvimos, sería... porque yo entiendo, Eloy, que tú... tú ya eres distinto, pero no tu cambio dentro del cine”.

Esto fue hace cuatro o cinco años.

Sí, antes de hacer *Los novios búlgaros*. Hace seis o siete años. Y todavía lo tengo ahí, *Chavales*.

Cuéntame la historia.

La historia son dos chavales que están en la kale borroca, y uno sale mariquita, y entonces se va apartando de la kale borroca. Hay líos, salen los padres. Uno no tiene padre, la madre trabaja de enfermera. No recuerdo bien ahora la historia. Entonces, en un momento dado, la policía detiene a uno de los otros chavales, y el chaval que no es tan radical quiere dejarlo, pero le presionan para que no lo deje. Habla con la madre, y la madre le apoya. Y luego llega el momento en que se enfrenta la madre con los padres del otro chico.

Recuerda a El pico.

Y el final era que el chaval se venía a Madrid. Al final se le veía en el autobús. El otro le amenazaba y tal y no sé qué, y la última secuencia era él en el autobús. Era muy anti-kale borroka. Era muy bonita la historia, pero se me ha olvidado. En la línea de lo que hacíamos, pero siguiendo la actualidad, porque entonces había muchísima kale borroca. Con la diferencia de que yo tomaba partido contra la violencia, porque el chaval ansiaba la libertad y huía. Y Eloy me dijo: “esto lo puedes

presentar en cualquier sitio, pero a mí no me interesa porque no quiero volver a hacer una película como todas las que hemos hecho”.

A lo mejor fue un error.

Pues sí. Sólo con el título, *Chavales*, es de su estilo. Porque con *Los novios búlgaros*, que iba a ser su gran vuelta, no estuvo contento. En el fondo, Eloy y yo siempre fuimos amigos y siempre me contaba sus cosas. Una vez me dijo: “mira chico, yo no sé, porque ahora, con estas moderneces de los ordenadores, que se puede cambiar todo constantemente y hacer arreglos y no sé qué... yo no le veo ninguna ventaja”. Ya durante el rodaje de *Los novios búlgaros*, presentía que no le iba a quedar bien, que se le iba de las manos.

Hablemos de las películas que no hiciste para Eloy. Akelarre (Pedro Olea, 1984).

Akelarre fue muy bien acogida fuera de España, y en el País Vasco, relativamente bien. Pero Olea nunca hablaba de mí en ninguna entrevista: él la había escrito, él había hecho la investigación, él había hablado con Caro Baroja.

¿Cómo era tu trabajo como guionista cuando no trabajabas para Eloy de la Iglesia?

Tuve toda clase de experiencias. En el caso de Olea, él no proponía nada, ni una sola secuencia. Yo proponía y él se limitaba a decir, “ah, pues sí”. *Akelarre* no funcionó como película, ni la recuerdo.

¿Qué recuerdas de Caso cerrado (Juan Caño Arecha, 1985)?

Allí salía el Pirri también, muy brevemente.

El Pirri es de los pocos actores que consiguió salir del cine quinquí y pasarse a otros géneros.

Es que tenía un magnetismo que gustaba a todo el mundo. Tuvo mucho éxito en televisión, en un programa que le mandaban a ver

películas y luego él decía si le habían gustado, si no le habían gustado, que por qué... y él hablaba tal cual. Pero ya estaba muy enganchado al *caballo*. La última vez que lo vi fue tremendo porque le eché de mi casa. Fue una secuencia tremenda, muy cinematográfica. Yo todavía no había descendido económicamente y tal, de hecho tenía aún un estándar muy alto y no me había cambiado de piso todavía, porque a mí el desastre me vino viniéndome al piso este. De repente me llaman a la puerta y es el Pirri, que venía poseído. El Pirri era como un amigo diablo. Él era un chico ángel y diablo, porque era encantador, pero enganchado como nadie. Bueno, pues el Pirri, cuando yo lo veía en la televisión, pensaba: “mira qué bien se ha colocado éste. Le tiene que venir estupendo el dinero porque es de los que más enganchados están”. Y yo lo veía que luego se juntaba con gente de la peor calaña. Y un día vi que cerca de mi casa pasaban esos amigos suyos, y que me miraron como pensando: “por aquí tiene que vivir el pringao este”. Hasta que este día que te digo se presentó el Pirri en mi casa, con sus amigos, y vi que no podía sacar del cajón el medio gramo que tenía porque, vamos, me lo quitaron. Y que les tenía que echar. Entonces reaccioné muy bien. Las veces que me he visto en situaciones de peligro siempre me he sorprendido reaccionando muy valientemente. “¡Fuera de mi casa inmediatamente!” [Gonzalo pone voz de yonqui] “pero no te mosquees, jo, tío, te hemos mosqueao, perdona, tío”. Y ya no vi más al Pirri. Pero luego fui a su entierro. Era un chico de barrio al que el cine no sirvió para sacarle, porque no era presentable socialmente, era divertido y tal, pero le llamaban para una película y luego él volvía a su barrio. Él, su barrio, su barrio. Encima, la gente sobre él tenía una fantasía porque si has hecho una película se creen que eres multimillonario. Ellos no se daban cuenta de que al pobre Pirri, por hacer un papel, le habían pagado igual trescientas mil pesetas [1.800 euros]. Con José Luis Manzano pasaba un poco lo mismo, la gente le veía como a un chico del cine cuando en realidad nunca dejó de ser un tío humilde y del barrio.

¿Algo más de Caso cerrado?

Esa película fue un encargo. Esto de “ser de encargo” es algo que a los guionistas nos encanta, es nuestra mayor fantasía, porque quiere decir que alguien se ha acordado de ti y que te ha llamado porque cree que eres la persona ideal para levantar una historia. Que, seguramente, serás la persona que primero le ha pasado por la cabeza, o que ha llegado hasta ti después de que le hayan dicho que no otros. En cualquier caso, de esta película lo que recuerdo es que el director quería hacer una película con Pepa Flores, ésa era su obsesión y su mayor motivo para meterse en este embolado que yo nunca entendí del todo. Había producción de TVE, al principio parecía mucho dinero, estamos hablando de plena época Miró. Pero luego nadie sabe muy bien qué pasó. Yo me quedo con Pepa Flores, acepté porque, además de que me la pagaban, era cercana a mis temas, había politiquero, una historia de judíos... prometía.

También te has dedicado a la enseñanza. ¿Qué dices a los jóvenes que quieren ser guionistas?

Que hagan guiones. Yo creo que no deberían existir las escuelas de cine, y menos la asignatura de guión, porque el guión es creación. Y ese poder para crear no te lo van a enseñar. No cabe la menor duda de que el guión tiene unos aspectos técnicos que sí son enseñables. Más que enseñar, debería haber, a mi modo de ver, seminarios, charlas, como lo que yo hago ahora, grupos de cinco o seis personas. Charlamos sobre aspectos como los diálogos, el ritmo, el uso de la voz en off, cómo mostrar lo que los personajes piensan... pero, en realidad, si no tienes capacidad creativa nunca serás un buen guionista. Por mucho que estudies. Yo he visto programas sobre guión que son terribles. Claro, si tú haces una clase y la dedicas a ‘los personajes secundarios no dramáticos dentro de la acción’, pues estás descubriendo tonterías. Pero hay otras cosas que sí que se pueden hablar. Funcionan muy bien pequeños ejercicios orientados a hacer guiones para cortos. Creo que las clases de guión que se hacen hoy están mal. Y yo he intentado ser profesor de guión en muchas es-

cuelas y he sido constantemente rechazado. La vez que estuve en la Escuela de la imagen, a mí me aplaudieron. Fueron cuatro horas y yo no había preparado nada, iba confiado en mi capacidad de hablador y en mis experiencias.

¿Nunca te tentó dirigir?

No. Tampoco me lo planteé. Hubo una vez una posibilidad, una historia muy bonita que surgió a través del nieto de [Benito] Perojo, hermano del Carlos Goyanes este, que era la viva imagen de Fernando Rey. Tito Goyanes se llamaba. El caso es que descubrimos que había una imagen en el Barrio de la Concepción que era de su abuelo y que habían heredado ellos, y que era el placer de los cinéfilos: cientos de cajas de películas con pruebas de artistas. Había pruebas de Marisol, de más niñas, canciones... Y a mí se me ocurrió hacer una película que se llamaría “El almacén”, sobre unos tíos que descubrían el almacén del abuelo y empezaban a verlo. Una comedia de mucho follor para que la hiciera Ángel Pardo.

Ayer le vi en una manifestación [contra el cierre del Teatro Albéniz].

Haberle hablado, te habría hablado estupendamente de nosotros. Todavía conserva buen cuerpo.

Quien tuvo, retuvo.

Sí, sí. Está mayor, claro. Era guapísimo. Eloy se enamoró perdidamente de él. Era un actor de primera, ése sí que era actor, no uno de los que buscábamos en la calle. Mira, conmigo los actores siempre han sido muy simpáticos. No se sabe si es por esto de que quieren un papel, yo creo que no. Y se equivocan, porque el guionista no tiene la más mínima influencia en el reparto de papeles. Hombre, si te empeñaras y tuvieras mucho poder como guionista y dijeras “yo me reservo tal, que esté bueno...”, pero eso no pasa. El autor de una obra de teatro sí puede decir que no a los actores, pero en el cine es diferente. El caso es que yo con los actores también me he llevado bien. Pero pienso que la razón por la que yo no hubiese sido

un buen director es por lo difícil que es lidiar con los actores, con sus egos, sus inseguridades. Yo, cuando veía esas situaciones, me alegraba de que fuera Eloy el que se encargara de eso.

¿Cómo era Eloy, la persona?

Eloy tenía muy poca autocrítica, o ninguna. Era muy vanidoso. Tenía mucho encanto. Era muy brillante, muy divertido. De ego, tenía como todos estos del cine, un ego subidísimo. Lo que pasa es que sabía ser práctico, sabía adaptarse a la industria, y sus limitaciones. Era caro, muy caro porque, por ejemplo y entre otras cosas, gastaba muchísima película rodando. Si la media era como dos mil metros por película, él gastaba como el doble, y las películas terminaban siendo carísimas. Y, sin embargo, otras cosas de producción las descuidaba. Yo siempre le hacía la crítica de que había secuencias muy bien rodadas, muy bien hechas, y de pronto pasaba a otra secuencia que era en un cuarto, horrible y mal decorado, rodada sin ninguna gracia. A él le incomodaban estos comentarios y me respondió que, bueno, que no siempre sabes hacer las cosas bien. Que ése era el problema, y no otro. Que él intentaba hacerlas todas igual de bien. Pero yo creo que él era muy irregular, que le importaban menos unas cosas que otras y que las que le importaban menos en realidad no le importaban nada. Por ejemplo, en *El pico*, toda la pelea del Pirri, cuando baja y todo eso, eso es soberbio, de primerísimo nivel. Y, de pronto, se pasa a una escena en la celda donde todo es feísimo. Era un poco desigual, para mí.

Carmen Sevilla habla con mucho cariño de él.

No fue [a su funeral]. Tampoco hubo prensa. Había más prensa en el entierro del niño [José Luis Manzano].

No sé en qué película vuestra habláis de la prensa...

Bueno, de la prensa hablamos siempre fatal.

De la prensa amarilla, que ahora es tan poderosa en nuestro país. Yo os veo siempre tan visionarios. Y es tremendo cómo cosas de

vuestras películas han sucedido luego en vuestras vidas. Por no hablar de todo el rollo de la droga, que lo contáis como si lo vierais venir y luego determina años y años de vuestras vidas.

Hay cosas como lo del tráfico de niños que sacamos en *Colegas* que la gente decía: “eso no es creíble, no pasa de verdad”. Y luego al poco tiempo lo vi en los periódicos, que estaba pasando en España. Yo lo había visto en una noticia de Brasil. Tengo otra anécdota. Una vez una de mis hermanas me echó en cara esa secuencia que es una pasada en la que le dan al bebé un chupete mojado en *caballo*, para que deje de llorar.

Es que eso es una pasada. Es de lo más tremendo que hicisteis.

Bueno, pues, a los cuatro o cinco años salió en la prensa en Mallorca una pareja detenida porque para calmar a su bebé le daba heroína.

Darle heroína a un bebé, otro niño que roba heroína a su madre, una mujer que se lía con su perro y un cura que se castra...

Esas dos [*La criatura* y *El sacerdote*] no son mías.

Bueno, pero, insisto, ¿no había cosas que decíais: “esto ya no, es demasiado”? ¿No os pasó nunca?

No, nunca, porque buscábamos que fueran así, buscábamos que fueran tremendas. Queríamos unas historias nunca vistas, porque nos parecía que la mayoría del cine contaba siempre las mismas historias. Lo que pasa es que luego Eloy acentuaba el tremendismo, sobre todo en algunas películas como las de *El pico*, que si las comparas con *La estanquera de Vallecas*, pues esta última es una comedia. [En *El pico*] era tan tremendo todo porque era la guardia civil y Eloy odiaba a la guardia civil. Pero, al mismo tiempo, era muy bonito el encuentro entre los chicos, la relación entre ellos queríamos que fuera poética. Porque no se puede dar tremendismo sin dejar espacio para respirar. Por cada cucharada de dureza, hay que dar una o dos de fragilidad, de algo que sea todo lo contrario.

Esa fórmula se puede aplicar a casi todo lo que hicisteis. El diputado, que también es durísima, está llena de momentos románticos y de poesía.

Claro. [En *El pico*] a mí no me gustaba mucho lo de la tía con la que follaba.

Con Betty, la argentina.

Sí. Esa escena la rodaron en casa de Eloy. Pues ese personaje está basado en esa actriz [Andrea Albani] la mujer de la que Antonio Flores estaba realmente enamorado, que era una actriz. Era una tía estu-penda, maravillosa, pero es una pena porque tuvo un final tristísimo.

Lola Flores dijo que había probado la droga para ver qué era lo que tenía eso que le había robado a su hijo.

¿Dijo eso? Era encantadora

Eloy también hablaba bien de ella.

Sin embargo, al padre [Antonio, el Pescaílla] no le gustaba nada una cosa de *Colegas*. Se ve que va contra las costumbres gitanas que un tío se meta en un ataúd, y la secuencia en la que se ve a Antoñito muerto no la vio bien. Tuvo el presentimiento el Pescaílla de que Antoñito iba a morir joven. Eso fue curioso.

Después de La estanquera... ¿Nunca hubo ofertas de productores? Después de todo, había sido un exitazo.

Alguna vez se nos acercó gente joven, que les gustaban nuestras películas y tal, y que por qué no volvíamos. Pero todo eso siempre quedaba en nada. Una vez nos peleamos, y entraron mis padres, y me echaron en cara que yo le maltrataba. Pero es que yo sabía cómo era. Yo no quería que se me quedara en casa.

¿De qué año hablamos? ¿91, 92?

No, del 88. Porque en el año 91 yo estaba fuera de Madrid. Ya estaba haciendo mi propia cura. Estuvimos como diez años sin ver-

nos. Hasta que llegó lo del Festival de San Sebastián [1996], que fue la oportunidad de reencontrarnos y no nos reencontramos.

Porque tú fuiste allí y no te recibieron.

Y ya está muerto³. Pero la muerte no tiene mucha importancia. Yo pienso mucho en él. Nunca pensé que iba a pensar tanto cuando se muriera, pero yo sabía que se iba a morir. Pensaba que en cualquier momento iba a sonar el teléfono y me iban a decir que Eloy ya estaba muerto. No se puede ir a su tumba porque echaron las cenizas en el mar de Zarauz, y me parece un error, yo no quiero que me hagan eso. Yo quiero que me echen en tierra. Es por lo único que me jodería morirme en Madrid, porque me enterrarían aquí en nichos, en paredes de ladrillo. Yo quiero tierra, que el ataúd se pudra y entonces tú te entierres en la tierra. A Eloy le mandaron flores los de Televisión Española y algunos más, no muchos, tres o cuatro. Yo a veces lo pienso, quién me mandará flores a mí. Los familiares y amigos, pero ninguna institución.

Creo que te sientes muy querido por el público, pero no por las instituciones.

Soy un ser inexistente para las instituciones cinematográficas de nuestro país. Y he hecho una obra pequeña pero bastante significativa. Hay mucha más gente que ha hecho mucho menos. En ese sentido me siento muy maltratado.

Vamos a terminar ya.

Pero yo no estoy cansado, ¿eh? Si quieres que grabemos más cintas, seguimos. O mañana.

Vale.

Pero ahora nos vamos. A otro bar.

³ Eloy de la Iglesia había muerto el 23 de marzo de 2006.

NECROLÓGICA

Gonzalo Goicoechea, guionista de cine y periodista

El periodista y guionista cinematográfico Gonzalo Goicoechea falleció en Madrid el pasado sábado a los 58 años de un fulminante ataque al corazón. Fue habitual colaborador del director Eloy de la Iglesia, con quien escribió una decena de películas que trataban de hurgar en mundos marginales -droga, homosexualidad, delincuencia juvenil-, dando con ellas testimonio de los avatares de una época políticamente alborotada, los años setenta y ochenta, en que aún quedaban muchas cuestiones difíciles de expresarse en libertad.

Los guiones de Goicoechea y Eloy de la Iglesia -*Los placeres ocultos*, *El diputado*, *La mujer del ministro*, *El pico*, *La estanquera de Vallecas...*- eran en cierto modo desmadejados, esquemáticos, incluso panfletarios, pero fueron acogidos con entusiasmo por el público joven de los cines de barrio. Estas películas, generalmente mal vistas por la crítica del momento, componen hoy un documento social de la España de la última etapa del franquismo y de la transición, que otros cineastas no supieron reflejar con similar crudeza.

Como periodista, en *Interviú* y sobre todo en *Triunfo*, Gonzalo Goicoechea también mostró su preocupación por temas sociales, destapando con frecuencia aspectos oscuros de sucesos aparentemente vulgares, o relatando las difíciles circunstancias históricas del País Vasco (colaboró con Pedro Olea en el guión de *Akelarre*), o haciendo mordaces críticas de cine con el seudónimo de Eugenio Luquin.

Su ironía iba pareja de cierto arrojo. Por ejemplo, fingió desmayos que desorientaron a los médicos castrenses, eludiendo así el servicio militar, o se contrató como guía turístico de ciudades que él mismo no conocía. Desarrollaba los guiones que llevaba en mente en conversaciones siempre brillantes, traspasando con frecuencia

La noche inmensa

los límites establecidos por la sociedad bienpensante. Uno de ellos, *Galopa y corta el viento*, que no llegó a realizarse, trataba nada menos que de las relaciones homosexuales entre un guardia civil y un etarra. No fue el único proyecto suyo que quedó truncado.

Diego Galán, 17 de febrero de 2009, El País, página 38.

CUATRO ARTÍCULOS DE GONZALO GOICOECHEA

1. “Drogas. Una confusión interesada”, Triunfo, número 817, año XXXII, 23 de septiembre de 1978.

Las cinco muertes producidas los primeros días de septiembre en relación con el consumo o tráfico de heroína hicieron que, por primera vez, algunos periódicos dedicaran amplia información y editoriales al tema de la droga. Hasta ahora todo lo relacionado con el mundo de los estupefacientes y alucinógenos apenas había salido de las páginas de sucesos y de las notas policiales dando cuenta, con nombres y apellidos, de detenciones o redadas.

¿Qué ha pasado para que se haya producido este cambio informativo? El tema de la droga se ha tratado de forma manipuladora y alarmista sin que los medios de comunicación hayan participado en un amplio debate que se hace cada día más necesario. Sin embargo, en los dos últimos años el consumo de estupefacientes ha crecido en España de tal forma que el uso del hachís es práctica habitual en la mayoría de los jóvenes, al menos de las grandes ciudades. La costumbre de núcleos reducidos y hasta elitistas se ha extendido de forma insospechada y con ella la desinformación y la confusión.

No se puede hablar de droga sin más. No se puede unificar el hachís o la marihuana con la cocaína o la heroína. Y no se puede llamar drogadicto –con las connotaciones negativas y hasta peyorativas que la palabra tiene- a todo el que utiliza esos productos. Si el problema de las drogas se quiere abordar de forma positiva es necesario, en primer lugar, diferenciar entre los productos, diferenciar entre drogas blandas y drogas duras (hay muchos que a las primeras ni tan siquiera las llaman drogas). No distinguir entre unos productos y otros sólo sirve para que el consumo de la coca y del caballo se extienda al amparo de una confusión que, muchas veces, es interesada. Se dice que el que empieza con el porro acaba pinchándose y eso no es cierto. Hay mucha gente que lleva años fumando todos –o casi

todos- los días y jamás se ha pinchado ni tiene intención de hacerlo. Presentar el tema como una cuestión de peldaños (el primero el chocolate, el último el perico o el caballo) no sólo es falso, sino además peligroso. El efecto del hachís no es dramático, aunque haya quien no esté dispuesto a admitirlo. El efecto de la cocaína o de la heroína sí lo es, aunque también haya –esta vez en el bando contrario- quien no está dispuesto a reconocerlo. Por lo tanto, el tratamiento nunca puede ser el mismo.

Hay una cultura de la droga que tiene sus paladines sobre todo en la música “rock”. Esa cultura se extiende con el beneplácito del capital internacional y de las multinacionales que la encuentran muy rentable. Sin embargo, en muchos países, como España, la única alternativa a esa cultura de la droga es la represión policial. Es el enorme error. La acción policial –indiscriminada, confusa- sólo sirve muchas veces para dar a la droga una aureola de ilegalidad que –estamos en contra del sistema, tío- la hace más atractiva. La represión tiene como víctima casi siempre a los consumidores o pequeños traficantes que, si se dedican a ello, es porque los precios son cada vez más desorbitados y no hay forma –sin trabajo o con poco dinero, de poderse fumar un porro. Pero, ¿dónde están los grandes traficantes? ¿Con cuántas redes del hampa internacional se ha acabado? El traficante individual es el que corre los peligros porque ni tiene una mafia que le defienda, ni corrupciones que le amparen. Y además es un competidor.

Por encima de las redadas y detenciones obsesionadas por el porro, las drogas fuertes crecen con una inmunidad tal, que su lanzamiento en nuevos mercados responde a los mismos baremos que los de cualquier producto autorizado. Son cientos de millones que están en juego. Y ¿quién tiene los millones?

Es tópico ya –pero tópico cierto- comparar los efectos del hachís y de la marihuana a los del alcohol. No parece que sean peores. La diferencia está en que el alcohol es legal –occidentales somos- y los otros no. Estudiar con seriedad y sin alarmismos la posibilidad de legalización de estos dos productos se hace necesario. Con ello se des-

mitificarían, perderían su valor frente al sistema. Se acabaría también con el hampa –tan poco interesada en la legalización- y con sus normas abusivas. Pero independientemente de su legalización o no, es fundamental la información, el debate amplio y sin histerias, la llamada a la responsabilidad individual y sólo individual, sin padres, amigos o policías que te digan lo que es bueno para ti o es malo. Sería un primer paso si se quiere solucionar el problema de las drogas.

2. “Cárceles y droga”, Triunfo, número 829, año XXXII, 16 de diciembre de 1978.

En la madrugada del domingo anterior al referéndum, José Antonio Franco Jiménez, de veintitrés años, y Manuel Luna Fernández, de diecisiete, murieron en la cárcel modelo de Barcelona. Según la dirección de la prisión, a las 5,30 horas los funcionarios de la tercera galería oyeron cómo llamaban en la celda 180; llegados allí fueron informados que Antonio Franco se encontraba muy mal. Trasladado el recluso a la enfermería, los médicos sólo pudieron certificar su defunción. A la media hora, una nueva llamada, esta vez desde el 229, y otra vez un detenido que se encontraba mal; Manuel Luna murió también en la enfermería. Ambos fallecidos estaban en la cárcel por atracos (Franco tenía ocho responsabilidades preventivas y una penada, y Luna, dieciséis preventivas).

La nota oficial informaba que los cadáveres no presentaban señal externa alguna ni contusiones, excepto un “ligero hematoma, producido, al parecer, por un objeto punzante”.

La versión de los hechos que los abogados defensores recogieron entre los compañeros de los fallecidos cuenta que Manuel Luna estaba muy blanco y que empezaron a gritar y a dar patadas en la puerta. Al cabo de un rato –”bastante largo”- se presentaron doce policías antidisturbios, armados con metrallitas y acompañados por un enfermero. Informados de lo que ocurría, se fueron y, hasta media hora más tarde, no aparecieron dos camilleros y un practicante.

La prensa recogió el hecho y, desde el primer momento, se empezó a decir que los fallecidos lo habían sido por una gran sobredo-

sis de heroína. El grupo parlamentario de Socialistas de Cataluña anunció que los hechos serán motivo de una interpelación al Gobierno. El diputado de dicho grupo, Rodolfo Guerra, declaró que ya en el mes de abril habían informado a la Dirección General de Instituciones Penitenciarias del uso de drogas fuertes por parte de algunos reclusos en la Modelo.

Tanto el director de la cárcel como el señor García Valdés reconocieron las deficiencias del edificio —“imposible de controlar”— y el tráfico de drogas que se da dentro de la prisión porque, desde la calle, es muy fácil lanzar paquetes al interior, dado que los muros tienen ocho metros de altura (también dijeron que ya había un presupuesto aprobado para poner vallas metálicas sobre los muros y García Valdés se justificaba porque hay 900 millones [5.400.000 euros] para la construcción de una nueva prisión, pero que es imposible por la oposición de las comarcas y las localidades en las que se quiere construir y de los propios partidos políticos).

Lo cierto es que dos jóvenes murieron dentro de la cárcel. Lo cierto es que uno de ellos, Manuel Luna, era menor de edad. Lo cierto es que ninguno de los dos fallecidos eran aficionados a la heroína antes de ingresar en prisión. Es decir, nuevamente las prisiones se muestran como algo inservible, como un sistema caduco e ineficaz y, lo que es peor, por más que le duela al señor García Valdés, como centros no de rehabilitación, sino de empeoramiento, lugares en los que no sólo se purga un delito (en tantos y tantos casos, pendiente de juicio), sino que se aprende lo malo que se ignoraba, las mañas que se desconocían, las drogas que jamás se habían probado.

Que por las cárceles la droga funciona con entera libertad es un hecho ya conocido. Tal vez en la Modelo sea por la pequeñez de sus muros. En otras, como Carabanchel, no hay tal excusa. Hace unos meses un funcionario de prisiones fue acusado de traficar con droga, lo que demuestra que no sólo en los bocadoillos de los familiares llega el “nefando producto”.

Horas antes del fallecimiento de los dos jóvenes, en la cárcel se había realizado un cacheo. ¿Cómo es que nada se había descubierto?

Según las notas oficiales, en los brazos se apreciaba un hematoma. ¿Sólo uno? Cuando alguien se pincha heroína queda siempre la marca (en las redadas callejeras la Policía mira los brazos de los sospechosos y, al que tiene puntitos rojos se lo llevan). ¿Murieron José Antonio y Manuel en sus primera experiencia [sic] con caballo?

El lunes 11, el resultado de la autopsia no había sido hecho público. Hay que esperar a que finalicen las “diligencias oportunas”. ¿Y si no murieron por sobredosis de droga?

3. “Injurias para dos muertos”, Triunfo, número 840, año XXXIII, 3 de marzo de 1979.

Pie de foto: Las voces de los inquisidores se han alzado de nuevo tras la aparición de los cadáveres de Ángel Rubiera y de Vicente en una bañera de un piso de Aluche, deseando demostrar que los homosexuales siempre mueren de mala manera. En la foto: portal de la vivienda de la calle Escalona, en Aluche, donde se encontraron los dos cuerpos sin vida.

Introdujo la llave en la cerradura. Intentó abrir, pero se dio cuenta que el cerrojo estaba echado por dentro. Al día siguiente, preocupada, llamó al dueño del piso –se lo había alquilado hacía cinco meses-, quien decidió esperar veinticuatro horas. El lunes 19, sobre las tres de la tarde, el dueño decidió entrar en la vivienda. Tuvo que hacerlo por la ventana del lavadero, junto a la escalera. Hacía claro dentro del piso; un fuerte hedor impregnaba el ambiente. Un perro ladró receloso: luego le condujo hasta los cadáveres. Estaban en el baño. El cuerpo de Vicente había entrado ya en descomposición, porque el agua acelera la putrefacción; el de Ángel, fuera de la bañera, de rodillas y los brazos extendidos hacia el muchacho como si en un último momento hubiera intentando auxiliarle, se conservaba mejor. El corto camino entre el salón y el baño estaba jalonado de defecaciones que aumentaban el mal olor.

Ocurría todo en la habitación madrileña del barrio de Aluche, en la zona Sur, saliendo hacia Extremadura, a la izquierda. El cadáver

de más edad fue inmediatamente identificado. Se trataba de Ángel Rubiera González, de treinta y cuatro años. A los dos días la policía comunicó que el fallecido más joven era Vicente Osa Requero, de diecisiete años.

Los cuerpos, envueltos en mantas, fueron trasladados al depósito. En los primeros días ningún familiar reclamó el cadáver de Ángel. La policía, mientras tanto, interrogaba a amigos o conocidos suyos.

Murmuraciones

Ángel Rubiera González era homosexual. Hace unos cuatro años estuvo en la cárcel dieciocho meses por escándalo público en aplicación de la Ley de Peligrosidad Social (la misma que reforman, pero mantienen en su esencia, los que mandan). Este gusto suyo hacia los seres del mismo sexo fue hecho público de inmediato, no como un dato más (si el muerto es heterosexual, jamás se dice), sino como un estigma que hace más comprensible y hasta lógico el acabar mal, la muerte extraña cuando no el asesinato. Los vecinos y bastantes periódicos diarios lanzaron desde el primer momento sus hipótesis injuriosas, sus afirmaciones obscenas. Y aunque, en principio, ser o no ser homosexual carezca de importancia, insultaban también a Vicente, a quien, de rebote, consideraban del mismo percal que su amigo y, por lo tanto, señalaban su posible especificidad erótica con la misma carga insultante, con el mismo desprecio escandalizado.

“Yo los solía ver cuando iban a comprar el pan; sí, a los dos”, aseguraba, ofendida, una señora mayor de ojos oscuros. Y añadía después, como si no dijera nada especial, como si se limitara a señalar lo evidente: “Claro, que a saber qué hacían con el pan”.

La verdad es que ninguno de los dos hombres vivía en el piso de la calle Escalona. Ángel tenía una buhardilla, una miserable buhardilla, en la zona de Tirso de Molina. Vicente no vivía en Madrid y, aunque sus padres reclamaron el cadáver, no tenía domicilio fijo. Estaba más acertado el señor del bar de los bajos del edificio: “Yo a ellos no los había visto nunca; a la chica sí, pero a ellos nunca”. El piso lo tenía alquilado V., una chica que trabajaba en un club, en una barra americana. V. tiene un hijo pequeño. Ángel, a cambio de

algo de dinero, se lo solía cuidar. Al parecer, hacía unas semanas que el niño estaba con sus abuelos maternos. Ángel, sin embargo, tenía, como otros amigos de V., llave del piso.

“Sí, no hay derecho; mire usted, encontraron en el piso una aguja así de grande”. La señora de ojos acuosos encontraba que la aguja era tan grande como la patilla plateada de sus gafas para vista cansada. Es posible que a la señora le hubieran contado lo de la aguja. Es posible que ella misma se lo imaginara inducida a ello por las informaciones de algunos periódicos que daban por seguro la muerte a consecuencia de drogas fuertes. Homosexualidad, muerte y drogas formaban el trío fatídico y conformaban un suceso que, una vez más, hacía buena la tradición y cristiana aseveración de “quien mal anda, mal acaba”.

Pero no se limitaron a eso. El piso fue convertido en un lupanar, en un lugar de orgías continuas al que la **gente de mal vivir** [negrita en el original] –según los vecinos- iba a satisfacer sus **desviaciones sexuales** –según un cronista católico de sucesos-. Por supuesto, los dos hombres habrían fallecido **como consecuencia de una orgía de drogas, alcohol y sexo**.

La Policía, por su parte, informaba que Ángel tenía antecedentes por consumo y tráfico de estupefacientes. TRIUNFO, sin embargo, ha podido saber que jamás tomaba drogas fuertes y tan sólo esporádicamente se fumaba algún que otro porro. Para los que lo conocían resultaba absolutamente imposible que hubiera traficado nunca.

Historia de Ángel Rubiera

Apenas se conocen datos sobre Vicente. La Policía se limitó a informar de su identidad. No tenía antecedentes de ningún tipo. No parece que conociera a Ángel desde hacía mucho tiempo. De todas formas, cualquier afirmación en este sentido resulta apresurada. Sólo se pueden aventurar supuestos, hipótesis. ¿Era un amigo como otro cualquiera o un ligue? En el segundo supuesto, ¿era un muchacho normal que se acostaba con hombres o era un chulo, un prostituto que, como casi todos ellos, necesitaba la coartada del dinero para poder satisfacer sus deseos homofílicos?

En los últimos tiempos Ángel vivía una aventura amorosa llena de baches y miserias y no parece que mantuviera otras relaciones fuera de ella. La personalidad de Vicente, fuera cual fuera la razón de su amistad, queda empequeñecida ante la de Ángel.

Treinta y cuatro años y no era sastre, como afirmaron los periódicos. No podía ser sastre, entre otras cosas, porque su brazo y su mano izquierdos estaban en cierta forma inutilizados como consecuencia de una parálisis, polio acaso, que sufrió en su infancia (otros creían que era como consecuencia de un interrogatorio en años pasados, al menos así se lo contó él). A los dieciocho años rompió con su familia y abandonó el hogar paterno un poco porque quiso y otro poco porque le obligaron. Al poco tiempo le llegó la etapa de la que siempre hablaba con nostalgia, la irrecuperable etapa del lujo por sólo saber estar y comportarse, la etapa mexicana. Durante varios meses vivió en México con todo a su alcance.

Después volvió a España. Durante diez años llevó una vida normal, como la de cualquier homosexual, como la de cualquier heterosexual. Se relacionó con el mundo de los artistas, de los actores, y envidió, amó, suspiró, disfrutó, temió y consiguió como tantos otros. Trabajaba frecuentemente en los coros del teatro de la Zarzuela, haciendo de comparsa en las populacheras obras del género. Últimamente parece que había encontrado de nuevo trabajo como figurante para el mismo teatro.

Sobre los treinta años sufrió su aventura más grande, la desgracia que le marcaría hasta el día de su misteriosa muerte: la cárcel. Lo metieron por ser maricón, por salirse de la norma general, de los gustos de la mayoría. Lo tuvieron año y medio. Estaba en Carabanchel. El último día lo montaron en un furgón y se lo llevaron hasta Badajoz. Al llegar al penal era de noche. Le comunicaron que estaba libre, que, hasta la próxima vez que lo cogieran –nunca llegó esta nueva vez, aunque sí el amago, la amenaza–, podía hacer lo que quisiera. Lo que quería Ángel era dormir. Como no tenía dinero, de noche, en una ciudad desconocida, pidió que no le dejaran libre

hasta que amaneciera. No lo consiguió. Era el año de la muerte del dictador.

Desde que salió de la cárcel se dedicó en cuerpo y alma a los problemas de las prisiones, a la solidaridad con los presos. Trabajó en la Asociación de Familiares y Amigos de Presos y Expresos hasta el final. Era relativamente conocido y nunca tuvo inconveniente en que se diera su nombre entero, en salir retratado sin una banda de rotulador negro en los ojos que disimulara su rostro. Cuando el antecesor de García Valdés fue asesinado, el programa “Hora 25” le llamó para dar su opinión. Cuando el famoso motín de Carabanchel del verano de 1977 participó en un coloquio con otros ex presos y dirigentes de partidos políticos organizado por “Cambio 16”. Seguramente era él el que afirmaba: “Estamos solos y en una situación inhumana. Somos una casta aparte”.

Estaba siempre mal de dinero, aunque muchos días no gastaba más de veinte duros. Además de cuidar al hijo de V., limpiaba también el despacho de unos abogados. Vivió un largo tiempo pendiente de un amor ausente y, cuando se encontraron, todo se vino abajo.

Envenenamiento

Ángel estaba muy triste y deprimido las últimas semanas. La soledad le desquiciaba, le impedía la vida. Si hubiera aparecido muerto en su buhardilla, solo, la hipótesis del suicidio no sería rechazable. Era un hombre débil, una víctima, marginado entre y por los marginados. ¿Por qué fue al piso de V.? Seguramente no se sabrá nunca.

Según la autopsia, los dos hombres murieron por un paro cardíaco y respiratorio. El análisis de las vísceras –que aclarará qué productos tomaron antes de fallecer– no se conocía todavía el pasado fin de semana. Todo parece indicar que el paro cardíaco se produjo tras una fuerte colitis seguida de destrucción y descomposición de la flora intestinal. Los restos fecales que abundaban por el piso tendrían ese origen.

¿Una mezcla de barbitúricos y alcohol, como han dicho algunos periódicos? Es posible. También lo es que tomaran alguna comida en mal estado y que la mezcla con alcohol –había restos de botellas

y vasos sucios por la casa, cosa extraña, porque Ángel era un obseso de la limpieza- fuera mortal.

El hecho de que los cadáveres estuvieran desnudos movió a los ansiosos del sensacionalismo crudo a jugar macabramente con el dato. Tal vez hicieron el amor, tal vez pecaron por última vez en sus vidas, incapaces de reprimir su nefando deseo, incapaces de salir del pozo sin fondo del vicio prohibido. Es igual: los inquisidores se lanzaron sobre su muerte buscando una vez más la ejemplificación, la prueba de que los maricas mueren de malas maneras. Lo que no existía lo inventaron

4. “Crítica de cine: Tabú”, por Eugenio Luquin (seudónimo), Triunfo, número 841, año XXXIII, 10 de marzo de 1979.

Un abogado sueco se especializa en clientes con problemas por sus particularidades erotófilas. Este abogado es un señor moreno, que siempre tiene una cara muy triste, muy triste. Sufre mucho el hombre. De pronto, una intrépida muchacha con cara de lela y sonrisa de anuncio de chicle se entremete en su vida. Al final se acaban casando. Es un calvario el matrimonio para la pobre mujer. A pesar de ver cada día a clientes de lo más raro –señores que les gusta acariciar sus partes mientras les hacen una foto, ejecutivos que se privan por los trapitos, travestis homosexuales, travestis heterosexuales, sádicos, masoquistas y un largo etcétera-, ella no se acostumbra a que su marido sea también un tanto especial. Pero al final acepta que se ponga la peluca color platino.

Esta es la historia. No es ni siquiera porno. No merecía la pena ocuparse de ella. Pero ocurre que el anuncio de la película tiene mucha trampa. La califican como política cuando no lo es. Y luego dicen que Sjöman, el realizador, ha hecho un film en defensa de las minorías sexuales. Tampoco es cierto. Es una mediocridad nórdica, aburrida, confusa, reiterativa e insoportable. Sólo queda señalar que trabaja Viveca Lindfors y a la pobre la hacen desnudarse y bailar. A pesar de todo, a pesar de lo que hay que hacer para ganarse la vida, es una buena actriz, una actriz excelente.

IN MEMORIAM

Gonzalo (1952-2009)

Ay voz secreta del amor oscuro
¡ay balido sin lanas! ¡ay herida!
¡ay aguja de hiel, camelia hundida!
¡ay corriente sin mar, ciudad sin muro!

¡Ay noche inmensa de perfil seguro,
montaña celestial de angustia erguida!
¡Ay silencio sin fin, lirio maduro!

Huye de mí, caliente voz de hielo,
no me quieras perder en la maleza
donde sin fruto gimen carne y cielo.

Deja el duro marfil de mi cabeza
apíadate de mí, ¡rompe mi duelo!
¡que soy amor, que soy naturaleza!

Sonetos del amor oscuro,
Federico García Lorca

GRUPO DE INVESTIGACIÓN TECMERIN

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

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

CUADERNOS TECMERIN PUBLICADOS

Cuaderno Tecmerin 1

Por una mirada ética. Conversaciones con Alicia Gómez Montano.

Autor: Carlos Gómez

Cuaderno Tecmerin 2

Modos de mostrar. Encuentros con Lola Salvador.

Autora: Susana Díaz

Cuaderno Tecmerin 3

La noche inmensa. La palabra de Gonzalo Goicoechea.

Autor: Alejandro Melero

Gonzalo Goicoechea es uno de los guionistas más exitosos de la historia del cine español. Entre sus títulos se encuentran *El diputado* y *La estanquera de Vallecas*. Asociado a la figura de Eloy de la Iglesia, su palabra es un testimonio único del cine y la vida cultural española de los años setenta y ochenta.

Alejandro Melero es profesor Ayudante Doctor del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid. Entre sus publicaciones destaca *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la Transición*.

