

Vive, siente, escucha

Un retrato de Alejandro Hernández

Irene Gutiérrez
Tamara Moya



16

cuadernos tecmerin

16

Cuaderno Tecmerin nº 16

Título: *Vive, siente, escucha. Un retrato de Alejandro Hernández*

Autoras: Irene Gutiérrez y Tamara Moya

Apoyos:

Proyecto I+D+i “Cartografías del cine de movilidad en el Atlántico hispánico” (CSO2017-85290-P), financiado por FEDER/Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades – Agencia Estatal de Investigación.



cinemah.mov
Cartografías del Cine de Movilidad
en el Atlántico Hispánico



Coedición:

Grupo de Investigación “Televisión-Cine: memoria, representación e industria” (TECMERIN) de la Universidad Carlos III de Madrid www.tecmerin.es
Instituto Universitario del Cine Español, Universidad Carlos III de Madrid.

Director de la colección: Manuel Palacio

Coordinación editorial: Ana Mejón y Sagrario Beceiro

Copyright:

Las autoras y el Grupo de Investigación “Televisión-Cine: memoria, representación e industria” (TECMERIN) de la Universidad Carlos III de Madrid.

Año 2020

ISBN: 978-84-16829-58-3

Depósito legal: M-32130-2020

Colección Cuadernos Tecmerin: ISSN: 2387-1016

Disponible online en: <http://hdl.handle.net/10016/32035> || www.tecmerin.es || <http://tecmerin.uc3m.es>

Maquetación e impresión: Fiselgraf, S.L.

Foto de portada: Marivi Ibarrola

En consonancia con los principios de Ciencia Abierta, este volumen de la colección Cuadernos Tecmerin se encuentra accesible en línea y ha superado un proceso de revisión por pares.



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

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

Cuadernos Tecmerin

16

Vive, siente, escucha

Un retrato de Alejandro Hernández

IRENE GUTIÉRREZ
TAMARA MOYA

Índice

Págs.

Cuadernos Tecmerin, <i>Manuel Palacio</i>	9
Alejandro en una silla africana, <i>Mariano Barroso</i>	11
Introducción, <i>Irene Gutiérrez y Tamara Moya</i>	13
Crecer y escribir en la Cuba Revolucionaria.....	17
Viajar, volar, descubrir un mundo liberado de la ideología	47
La experiencia española: del cine con amigos a los Goya	53
La condición humana como laboratorio del guionista	83
Hacia un paradigma transnacional: de Movistar a Netflix	119
Escribir literatura, adaptar literatura.....	131
Enseñar, un viaje de ida y vuelta.....	135
Filmografía de Alejandro Hernández.....	141
14 retratos de Alejandro Hernández.....	143

CUADERNOS TECMERIN

Después de ocho años intentando iluminar aspectos de nuestro pasado, desde Cuadernos *Tecmerin* hemos querido encuadrar la colección en un marco digital (www.tecmerin.es) en el que los propios Cuadernos conviven con otras iniciativas como los *Dosieres Tecmerin*, que recogen textos y aportaciones históricos de difícil acceso público, o como la *Revista de Ensayos Audiovisuales*, que busca concebir nuevas formas de comunicación audiovisual para transmitir ideas y reflexiones sobre la sociedad, la cultura y la historia. Además, en esta nueva etapa, la colección se asocia con el Instituto Universitario del Cine Español UC3M para continuar con la difusión de nuestra memoria audiovisual.

2021

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.tecmerin.es). 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.

2013

Manuel Palacio
Director de la colección Cuadernos Tecmerin

ALEJANDRO EN UNA SILLA AFRICANA

Mariano Barroso

En el pasillo acristalado que da entrada a la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños había unas *sillas mariposa* que eran una declaración de principios. Uno se sentaba en ellas relajado, casi tumbado, y la charla surgía libre y ligera, pero al mismo tiempo creativa y afilada. Allí las llamaban “sillas africanas”, o “africanas”, a secas, y marcaban las relaciones y el tipo de convivencia que se daba en la escuela. “Te espero en las africanas”, era la forma de citarse para cualquier cosa. Yo le dije esa frase a Alejandro la primera vez que hablé con él. Le había conocido en el taller de Gabriel García Márquez, y el propio Gabo me lo recomendó cuando le pedí ayuda porque uno de mis alumnos se había bloqueado: “En el taller hay un cubano que tiene muchas cosas que contar porque ha estado en la guerra. Habla con él”. Le busqué en el comedor y le encontré comiendo arroz y frijoles: “Me ha dicho Gabo que hable contigo para que nos ayudes”. Me miró con una sonrisa. “Cuando acabes nos vemos -le dije-, te espero en las africanas”. Y apurando los frijoles respondió: “Oká, asere”. Así que cuando me senté en una africana frente a él fue para hacerle un encargo y para pedirle un favor. El encargo era que escribiera un guion. Y el favor, que lo escribiera en tres horas. Le expliqué que un alumno bloqueado tenía que dirigir un corto dos días después; que ya tenía listo el decorado, preparadas las luces, los actores citados y el equipo esperando. Y que solo le faltaba resolver un detalle: no tenía guion. Parecía una prueba o una broma, y me sorprendió que a Alejandro le pareciera natural cuando se lo conté. El surrealismo cubano, pensé. O la influencia de Gabo. Alejandro se limitó a sacar un cuaderno del bolsillo, y tomó nota con un lápiz. Le expliqué quiénes eran los actores y cómo era el decorado, y su mirada se perdió al otro lado de los ventanales. Tres horas después presentó un guion que, como dicen en Cuba, resolvía. Pero además emocionaba. Había una historia, personajes, diálogos que no explicaban, y había tensión. El director tomó las páginas, se las repartió a los actores, las leyó con el equipo, y el corto echó a andar.

Así conocí a Alejandro, como guionista de urgencias. Ir a la Guerra de Angola es una putada. Pero si eres Alejandro Hernández le puedes dar la vuelta al trauma. Él funciona como una máquina de picar pesadillas: por un lado mete una guerra y por el otro le salen guiones. Así pudo convertir los dos años de batallas en un archivo de escenas. Supo ver que en la guerra se encontraba lo peor, pero también lo mejor de cada uno. Y que justo eso era lo que necesitaba el cine: historias extremas para ser contadas con ternura. O con ironía, que es la ternura de quien ha conocido el infierno. Yo creo que Alejandro perdió la inocencia en Angola. La guerra le robó dos años y una novia. Pero la vida a cambio le regaló a Yolanda, que es la paz. Y le dio un talento para escribir a borbotones. Las películas que armamos con Alejandro hablan de guerra aunque no la nombren. En nuestras series hay emboscadas caseras y muertos vivientes. Hay enamorados del amor y abandonados en la selva. Corre una sangre que no se ve y suenan disparos que no hacen ruido. Pueden parecer dramas, comedias o *thrillers*. Pero todas son películas de guerra. Los viajes que hemos hecho juntos -desde París a Lisboa, de Los Ángeles a Praga nos han regalado desayunos largos, paseos en bicicleta, y cenas de carcajadas. Yendo y viniendo hemos inventado cuentos en forma de película o de serie, y esos sí que han sido viajes. Hemos construido historias -las seguimos construyendo-, y algunas nos salen decentes. Si tuviera que elegir la mejor, la más redonda, elegiría la historia de nuestra complicidad. Escribir con Alejandro me ha ayudado a encontrar mi sitio en el cine, y no me refiero a la industria. Los dos nos hemos citado, sin saberlo, en un lugar en el que inventar películas o series conecta con aquello que nos llevó al sueño de ser cineastas. Mi admiración por su talento se mezcla con nuestra amistad. Inventar personajes con él, hacer estructuras, armar escenas, significa disfrutar. Aprender haciendo. Charlar relajados. Encontrarnos cada día en las sillas africanas.

*Mariano Barroso es cineasta y director
de la Academia de las Artes y las Ciencias
Cinematográficas de España.*

INTRODUCCIÓN

Irene Gutiérrez y Tamara Moya

El 18 de enero de 2021 se anuncian las candidaturas de la 32 edición de los Premios Goya. *Adú*, de Salvador Calvo, lidera las nominaciones con 13 candidaturas, entre ellas la de Mejor Guion Original para Alejandro Hernández. Es la quinta vez que el guionista es nominado: en 2014 se llevó el galardón al Mejor Guion Adaptado por *Todas las Mujeres*, de Mariano Barroso, año en que hizo doblete en la misma categoría con *Caníbal*, de Manuel Martín Cuenca. En 2018 Manuel y Alejandro volvieron a estar nominados al Mejor Guion Adaptado con *El autor*. Dos años después compartió nominación al Mejor Guion Original con Alejandro Amenábar en *Mientras dure la guerra*, y en el año que quedará marcado en nuestra memoria por la pandemia, *Adú* no solo recibía el reconocimiento de la crítica, sino la unanimidad del público en taquilla. La Academia no ha sido la única en destacar el trabajo de Alejandro, que también ha sido nominado a los Premios Platino, Iris, Feroz, ASECAN y del Círculo de Escritores. Con *El autor* (2018) y *Caníbal* (2013), ambas de Manuel Martín Cuenca, obtuvo los galardones ASECAN al mejor guion. Con *Caníbal* ganó además el Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos, galardón al que ya estuvo nominado en el año 2006 con *Hormigas en la boca*, de Mariano Barroso.

Estas líneas sobre el reconocimiento de la obra de Alejandro desde hace más de quince años, lejos de ser un sumario de logros, pretende ser un punto de partida para entender cómo un niño cubano que empieza ganando concursos literarios en la escuela revolucionaria es hoy un guionista de ineludible referencia en nuestro país. La revolución que ha llevado a cabo no ha pasado solo por sus experiencias de infante pionero o como joven soldado internacionalista en la Guerra de Angola, sino que ha estado alimentada por la búsqueda constante de libertad en todos los ámbitos de su vida. Para el guionista y productor, el oficio de la escritura es la conjunción entre

el instinto de saber encontrar las historias y la mochila de recursos que se va llenando con la experiencia: “Lo primero es tener olfato en encontrar las buenas situaciones, el resto es oficio”. En la siempre fascinante conjunción entre arte y vida, encontramos que estas palabras tuyas no solo apuntan al virtuosismo de aquel que ha caminado y escrito mucho, sino que denotan una condición profundamente humana y humilde. No por casualidad “humanidad” y “humildad” comparten el mismo origen etimológico: *humus*, la tierra. Y es que cada paso que Alejandro ha dado en ella, a lo largo de los cuatro continentes en donde ha sentido miedo, desesperación, frío, amor o euforia, han conformado el trazado consciente de su mapa vital y profesional. Una cartografía compleja y compacta que aúna mundología, investigación, escritura y rodaje. Sin prisa y sin pausa, el autor inquieto y curioso (“el narrador es primero un oyente insaciable”), ha sabido construir las bases de una sólida carrera que se sustentan sobre el trabajo sin descanso y sin dobleces, como es él: perseverante, honesto, de una pieza.

Esperamos que esta pequeña muestra del interior de su mochila, una profusa variedad de recursos humanos, creativos, técnicos y dramáticos, trascienda la lectura de los circuitos meramente educativos o cinéfilos y pueda llegar a un lector más amplio. Su fascinante trayectoria bien puede ser el libreto de una película de aventuras, pues entrevistar a Alejandro en sus 50 años ha sido acompañarlo en un ejercicio de retrospectiva desde un momento de madurez y reconocimiento. Durante la primavera y el verano de 2020, los “lunes de conversatorio” se fueron tornando en sesiones para una reflexión compartida no ya acerca del oficio del guionista, sino de la forma en que cada uno elige ser y estar en este mundo como algo que atraviesa (y trasciende) el acto creativo.

El título de este libro, *Vive, siente, escucha*, remite, como no podía ser de otro modo, a una línea de diálogo que escribió para *El autor*, de Manuel Martín Cuenca, puesta en boca del profesor de guion cuando clama a su protagonista, Javier Gutiérrez, la necesidad de la experiencia para escribir. Esta misma premisa ha sido una má-

xima constante en su propia vida: “Es lo que te salva del cliché, porque ves que el alma humana está llena de luces y sombras, y desde ahí es imposible simplificar”. Algo que además repite cada año como un mantra a sus estudiantes de guion: “Da igual si has viajado más o menos, todos hemos vivido experiencias complejas sin haber salido de nuestra casa, pero hay que excavar una y otra vez en lo que hay debajo de las cosas”.

Agradecemos profundamente a Alejandro su disposición a contarnos con detalle y generosidad cada capítulo de su vida y obra, porque los encuentros con él fueron un bálsamo durante el confinamiento. Gracias a que fueron virtuales, pudimos extenderlos en el tiempo, lo que propició que las charlas se convirtieran en auténticos ejercicios de autoindagación que han reverberado en cada una de nosotras hasta el día de hoy. Gracias también a Mariano Barroso por ofrecerse a escribir el prólogo partiendo de la estrecha relación de amistad y trabajo que les une desde hace más de veinte años. Nuestra gratitud es extensiva al director de esta colección, Manuel Palacio, y a la directora del Departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid, Carmen Ciller, que nos propusieron como autoras de este trabajo desde su confianza a nuestra labor investigadora. También agradecemos el apoyo prestado desde el proyecto I+D+i “Cartografías del cine de movilidad en el Atlántico hispánico” (CSO2017-85290-P), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España y fondos FEDER y que dirigen Miguel Fernández Labayen y Josexo Cerdán los Arcos. Nuestro agradecimiento quiere llegar igualmente a Sagrario Beceiro y Ana Mejón, coordinadoras editoriales de esta colección, por su imprescindible ayuda en el proceso de producción de este libro.

Getafe, enero de 2021

CRECER Y ESCRIBIR EN LA CUBA REVOLUCIONARIA

A través de tu primera novela, La milla (1996), nos trasladamos a la Cuba de tu infancia. Naces en La Habana once años después de la Revolución, ¿cómo vivieron tus padres los acontecimientos del año 1959?

Mis padres provenían de dos contextos muy diferentes. Mi padre pertenece a una familia de la provincia de Cienfuegos a la que le iba bien económicamente, mientras que mi madre viene de una familia de clase media de La Habana. Cuando triunfó la Revolución en el 1959, todos en casa estaban muy ilusionados. Como muchos otros, no soportaban la dictadura de Fulgencio Batista, en la que ya se estaba asesinando. Pero la ilusión duró unos meses, hasta que mi abuelo materno vio a Fidel Castro soltando discursos y dijo: “Este está loco”. La familia de mi madre nunca comulgó con el proceso, incluso llegaron a hacer planes para irse a Estados Unidos. En esa época se lanzó la “Operación Peter Pan”, por la cual salieron muchos niños de la isla ante el miedo del avance del comunismo. Mi madre era una de las niñas que estaban inscritas porque tenía una madrina que vivía en Florida, pero días antes tuvo un sueño en el que se le aparecía San Ignacio de Loyola diciéndole que no se fuera. Como en mi familia materna creen mucho en las visiones, mi abuela se puso a investigar y comprobó que los datos que le dio mi madre eran muy precisos, así que confió en este suceso y no se fue. Respecto a la familia de mi padre, un tío suyo había participado en la lucha contra Batista, concretamente en el levantamiento de Cienfuegos del 5 de septiembre de 1957, donde lo llegaron a detener. Con el triunfo de la Revolución fue liberado, pero en cuanto empezaron los cambios económicos con las centralizaciones estatales y los cierres de negocios, los tíos de mi padre decidieron irse a Miami y le dijeron a mi padre que se fuera

con ellos. Mi padre hizo los papeles en la embajada, pero mi abuelo no quería dejar Cuba, pensaba que había que darle una oportunidad al nuevo gobierno. Entonces mi padre, que en ese momento estaba estudiando Ingeniería Química en una universidad privada, le prometió a mi abuelo que se la iba a dar y decidió no salir del país. Así que tanto mi padre como mi madre estuvieron a punto de irse.

Después de la universidad, mi padre se presentó a una convocatoria para ser piloto de aviación. La totalidad del grupo, formado por unos cincuenta varones jóvenes, fue el primero que Fidel Castro envió a China para formarse como pilotos profesionales de combate. Mi padre fue en el año 1961. China era muy distinta de la actual, todavía no había empezado la Revolución Cultural. Mi padre me contaba que había mucha hambre, hasta el extremo de que la gente tenía que vender sus hijos porque no podía mantenerlos. A pesar de que la formación allí fue muy dura, él le tiene mucho cariño a China porque le ayudó a forjarse como persona. Cuando regresó a Cuba, ya como piloto de combate, mi padre conoció a mi madre y se casaron. Yo crecí en un entorno de pilotos, pensando que allí todo el mundo era revolucionario y quería a Fidel Castro. Con los años me di cuenta que no era así. Como los pilotos siempre están en las bases aéreas, mi madre estaba donde mandaban a mi padre. En La Habana empezó a trabajar en el Ministerio de Alimentación. Era muy buena mecanógrafa, de las más rápidas, y terminó como secretaria del ministro de la industria alimenticia. Cuando estuvo trabajando en la Sexta Cumbre de los Países No Alineados del año 1979, el comité organizador le ofreció trabajar para el Movimiento de los No Alineados, para lo cual tenía que irse a la India. Mi padre le dijo que no. Ella podría haber tenido una gran carrera, pero decidió hacerle caso a mi padre. Terminaron divorciándose. Lo cierto es que fue muy buena funcionaria pues, aunque no creía en el sistema, se lo entregó todo. Era extremadamente aplicada, aunque nunca le hicieron miembro del Partido Comunista porque tenía un historial previo que no lo permitía.

¿Qué elementos se pueden mencionar de ese “historial”?

El haber estado haciendo papeles para irse en la “Operación Peter Pan” te marcaba definitivamente. Curiosamente, esa gestión en la embajada afectó a mi madre, pero a mi padre no. Todo se sabía porque, cuando entrabas en un trabajo nuevo, te hacían rellenar una plantilla en donde tenías que decir cuál era tu origen. En Cuba le llamaban el “Cuéntame tu vida”, y en ella todo el mundo ponía “obrero”, aunque la mitad de las veces no era verdad. En el caso de mi madre, sí lo era. En la plantilla te preguntaban cosas como si tenías familia en los Estados Unidos y qué relación de parentesco. Otra pregunta era si tus familiares habían votado en las elecciones de 1958, porque entendían que si tu familia lo había hecho es porque eran batistianos. Era absurdo, ya que se trataba de unas elecciones nacionales, pero ellos decían que alguien que tuviera el espíritu revolucionario no podía haber participado en las elecciones de 1958, de manera que todo el mundo ponía que no. De hecho, si tú analizabas los “Cuéntame tu vida” de toda Cuba, en esas elecciones no habría votado nadie. Era una manera de filtrar quiénes podían acceder a ciertos puestos del Estado. Mi madre ponía las cosas tal como las sentía, así que nunca estuvo en el Partido. Tampoco lo pidió.

*¿Cómo viviste tú ese contexto de politización durante tu niñez?
¿Qué filosofía te transmitieron?*

En mi casa nunca hubo una discusión política sobre la mesa. En Cuba todo eso se lleva de una manera muy íntima. Mi madre se casó con mi padre sin creer en el Proceso, pero nunca me lo dijo. Tampoco me hablaron de mi familia paterna de Estados Unidos. Yo no sabía ni que existía hasta que fui a la casa de mi padre en Cienfuegos y vi unas fotos a color en lugares que yo sabía que no eran Cuba.

Lo que sí me marcó políticamente fue el año 1980, cuando en el mes de abril unos cubanos se metieron en la Embajada de Perú con un autobús. El hecho produjo un cruce de disparos entre guardias, no provenientes del autobús, pero el gobierno decidió retirar a los custodios y decirle al pueblo que “todo el que quiera irse de Cuba

puede irse a la embajada del Perú”. Ellos no calcularon la respuesta que iba a tener eso, porque en solo tres días la Embajada de Perú se llenó con 10.000 personas. Cuba se había metido en un callejón sin salida. Entonces dijeron que el que quisiera venir de Miami a recoger a sus familiares en la isla, podía hacerlo. Cuando empezaron a llegar los yates, muchas personas se anotaron en una lista para irse. En total se fueron 127.000 personas. ¿Cuál fue la respuesta del Estado? Las famosas “Marchas del Pueblo Combatiente”: el pueblo marchaba frente a la Embajada de Perú para gritarle a esa gente que estaba allí todo tipo de cosas: escoria, gusanos, lumpen... Como a la Embajada no podía entrar más gente porque estaba llena, se apuntaban en la lista y esperaban en sus casas hasta que les tocara el turno de salir por el Puerto del Mariel. Cada vez que se corría la voz de que alguien se había anotado, el Partido organizaba un mitin de repudio en el que la gente dejaba su puesto de trabajo para ir a casa de esa persona, o a su edificio, a gritarle mientras le tiraban huevos o piedras. Recuerdo estar escuchando todas las noches un mitin de repudio en el edificio de enfrente de mi casa. Un profesor de Historia de mi colegio presentó la renuncia para irse y, antes de que pudiera salir, le expulsaron. Algunos de los alumnos que el profesor había suspendido le dieron una paliza cuando salía del colegio. Nadie hizo nada. Yo este proceso lo viví a los diez años con una medio novia, una niña llamada Ariadna que tenía familia en Los Ángeles. De broma, siempre le decía: “entonces tú te vas a ir”, y ella me lo negaba muy asustada, hasta que un día llegué a clase y ya no estaba:

- Esta tarde le vamos a hacer un mitin de repudio a Ariadna, dijo la maestra.
- ¿Qué ha pasado?, pregunté.
- Que se va a los Estados Unidos.

Me sentí tan mal porque se fuera sin haberme dicho nada... Pero ¿cómo iba a decírmelo? Una parte del mitin era que todos los alumnos le escribiésemos notas para ponerle en la puerta de su casa. Empezamos a escribir cosas como “miserable”, “gusana”... Recuerdo que yo puse en una hoja una palabra que no venía a cuento, pero

que la había escuchado decir a mi abuela: “Marihuanera”. Cuando íbamos a salir hacia casa de Ariadna, la profesora empezó a preguntarnos uno a uno lo que le habíamos escrito:

- Lumpen.
- Muy bien.
- Escoria.
- Muy bien.

Hasta que llega mi turno:

- Marihuanera.
- Hombre, no, Alejandro, esto no...

Yo no sabía realmente lo que era marihuanera, pero pensé: “Esto debe ser algo terrible, porque ni siquiera lo merece una persona que se va para Estados Unidos”. Así que rompí la hoja y nos fuimos con toda la clase hasta su casa. Era muy bonita, tenía un jardín por donde un grupo entró y empezó a pegar carteles en la puerta y las ventanas.

La historia de los mítines de repudio es una de las más grotescas y tristes de la Revolución. A mi padre, que no participaba en ellos porque era militar, nunca le pareció bien; incluso llegó a tener una bronca con un oficial porque le dijo que le parecía una cosa de nazis. Mi madre sí tenía que ir a las “Marchas del Pueblo Combatiente” porque le daban un certificado que luego llevaba a su trabajo. De forma que, en un mundo en el que yo pensaba que todos estaban con la Revolución, descubrir que había miles y miles de personas que preferían irse me desconcertó mucho.

¿Cómo era el día a día en la vida de un niño cubano en la década de 1970 y cuál era tu imagen de Fidel a esa edad?

Fidel era como Dios. Una vez, volviendo de un campamento infantil, le vi pasar con su coche negro y toda la escolta. Era como el cometa Halley. Se te ponían los pelos de punta: “¡Mira, Fidel Castro está pasando por ahí!” El bombardeo diario que teníamos en los colegios, muy manipulados ideológicamente, te predisponía a una visión muy paternalista. En Cuba no había estatuas tuyas, pero sí su foto en cada colegio. Recuerdo que yo tenía unos diez años cuando

estábamos empezando a dar la asignatura Vida Política de mi Patria y sus hazañas estaban en todos los libros de Historia. Ellos establecieron una línea de legitimidad muy inteligente, que convertía al líder de la guerra contra España, José Martí, en el padre político de Fidel, de tal manera que la legitimidad de Fidel no venía de él mismo, sino del propio Martí. Entonces, si tú te alejabas de eso, te estabas alejando de unos símbolos patrios que eran incuestionables.

La rutina era entrar al colegio a las siete y media de la mañana. Empezábamos con el matutino, en donde todos formábamos para escuchar eventos políticos que nos leían, siempre enfocados a la Revolución. Me acuerdo especialmente del atentado de Barbados el 6 de octubre de 1976, cuando una bomba puesta en un avión de Cubana Aviación provocó la muerte de un grupo de deportistas que iba hacia Cuba. Todos los días 6 de octubre nos ponían en el matutino el disco de la grabación de la caja negra del avión para que los niños oyéramos las conversaciones de los pilotos antes de estrellarse. Después de escuchar eso, te quedabas con los pelos de punta de saber cómo unos pilotos desesperados intentaban aterrizar un avión que se estaba despedazando en el aire. Este tipo de ceremonia duraba unos veinte minutos, luego íbamos a clase y a las cuatro y media nos venían a recoger nuestros padres.

Durante el día no había televisión, empezaba a las cinco y media. A esa hora empezaban los dibujos animados soviéticos, a los que nosotros llamamos “los muñequitos rusos”. Creo que nos traumatizaron a todos. Había una historia, por ejemplo, de un grupo de herramientas que quería trabajar, pero un martillo que tenía un trozo roto y un destornillador vago pretendían corromperlos para que no trabajaran. Eso a un niño le genera una ansiedad tremenda, porque las herramientas rotas eran los que socialmente no quieren apoyar al pueblo. Había otro que se titulaba *Se puede, no se puede*. Era la historia de dos muñequitos: uno era Sepuede, que era gordito, risueño y caía muy bien; y el otro Nosepuede, el antipático. Los dos llegaban a una ciudad soviética y, de repente, Nosepuede decía: “me voy a ir de aquí y que se haga lo que quiera Sepuede”. Entonces se

generaba el caos en la ciudad, veías que los coches no respetaban los semáforos y atropellaban a la gente... Yo recuerdo con ocho años estar gritándole al televisor: “¡Que vuelva Nosepuede!” Entonces Nosepuede regresaba como un Superman, poniéndolo todo en orden, y volvías a sentirte de maravilla. Claro, porque Sepuede es el libertinaje y la locura, y Nosepuede es la disciplina... tremendo. Todos eran de ese estilo. Luego, a partir del año 1982-1983, empezaron a emitirse *Correcaminos* o *Tom y Jerry* que, comparados con los rusos, nos parecían demasiado relajados.

¿A qué jugabas?

Al béisbol. En aquella época había mucha pasión y una liga muy buena. Mi compañero de clase, Pedro, y yo éramos los que mejor bateábamos. Después de 1982, cuando se celebró el mundial de fútbol en España, todo el mundo empezó a jugar al fútbol. En Cuba no había tiendas de juguetes. La tradición de los Reyes Magos se desvinculó del tema religioso debido a la escasez. Los Reyes era eso que ocurría en julio, cuando terminaban las clases y las tiendas se llenaban de juguetes; podías comprarlos por un sorteo que se hacía con la libreta de abastecimiento. Cuando ibas a comprar los víveres, te daban un número. Los mejores juguetes se conseguían con los primeros números. Tenías derecho a tres tipos: básico, no básico y dirigido. El mejor era el básico y el peor era el dirigido, que podía ser una pelota. Me acuerdo de que había un castillo que todo el mundo quería, pero tenías que tener mucha suerte para conseguir un buen número. Las bicicletas también se acababan enseguida.

El resto del año no había jugueterías, así que siempre dependías de lo que sacaran ese año en los Reyes. El mejor número que me tocó fue el veintinueve y el juguete que más me gustó fue un *scalextric*, que conseguí con un número muy alto, el cientoveintialgo. Lo que pasó fue que, cuando mi padre fue a comprar mi juguete, vio que de un armario asomaba la caja del *scalextric*. Estaba allí porque los de la tienda lo tenían medio escondido para hacer negocio con él —porque los buenos juguetes la gente los vendía “por la iz-

quierda”—. Mi padre se dio cuenta del plan y les obligó a dármele. Como era militar, y frente a la evidencia de sentirse descubierta, el tendero se lo dio sin discutir que su número era demasiado alto para comprar un *scalextric*. Así es como lo gané. Como mi padre viajaba mucho, también solía traerme juguetes que eran muy difíciles de encontrar en Cuba, como los trenes eléctricos.

Aunque el mejor regalo que podían hacerme de niño era un libro. Las ediciones nacionales eran muy pobres, de cartón. Recuerdo que, con diez años, en medio del paseo diario matutino con el perro, me encontré un libro de cómics de Walt Disney espectacular. Se le había caído al niño italiano que vivía en el sexto piso, “El Italianito”, que tenía juguetes que le traían de fuera y hasta televisión de color. Lo cogí y, aunque no entendía lo que estaba escrito, aquellos dibujos me fascinaron. Lo llevé a casa y, cuando mi padre llega por la noche, me pregunta qué estaba viendo. Se lo enseño y se da cuenta de que es un dibujo capitalista, entonces se preocupa y me dice que no lea eso. Yo no entendía por qué. Al día siguiente me trajo un libro de Elpidio Valdés que acababa de salir. Creo que fue su primer libro de historietas, tenía una parte a color y otra parte en blanco y negro. No sé cómo mi padre lo consiguió, pero se le metió en la cabeza que yo no tuviera el libro de Walt Disney y buscó ese ejemplar incluso antes de que saliera. Me dio el cómic de Elpidio Valdés y me dijo: “¿Me lo cambias por el tuyo?” Yo ya había visto cosas de Walt Disney porque hasta el año 1976 en Cuba sí se televisaban esos dibujos, ya que todavía no habían entrado los muñequitos rusos. Empezaron a hacerlo cuando los doblaron al español, curiosamente los republicanos españoles que se exiliaron a Rusia.

¿Además de las imágenes procedentes de la televisión, qué te llegaba del exterior a partir de las historias que tu padre te contaba de sus viajes?

Yo siempre pensaba que el mundo en los países socialistas era el paraíso. Él nos mostraba sus fotos de Alemania, de la antigua Unión Soviética, de Bulgaria... Una vez trajo manzanas. Recuerdo la reac-

ción de mis tías, que no habían visto una en veinte años, pues las manzanas desaparecieron de Cuba tras el fin del capitalismo. Yo, que nunca había visto una, pensaba: “Qué maravilloso debe ser ese mundo donde hay manzanas, manzanas comunistas...” Lo tenía completamente idealizado, tal como aparecía en las series de televisión soviéticas, con todo ambientado en un Moscú muy primermundista. Daban una sensación de desarrollo y bienestar que te hacía pensar que no lo estaban haciendo mal. Cuando yo ya estaba en el instituto, en Cuba también llegó a vivirse de esa manera: entre los años 1982 y 1989 la calidad de vida subió bastante. Se notó mucho en el arte, pues de repente las series y las películas empezaron a enfocarse en temáticas pequeñoburguesas que luego desaparecieron. Hablaban del papel de uno en la vida, de la soledad... A partir del año 1990, con la caída del comunismo, la supervivencia lo ocuparía todo.

Suele haber momentos fundacionales en la vida de un escritor, como aquel en el que te piden que escribas una historia en el colegio...

A mí me gustaba escribir desde siempre. Una profesora del cuarto grado me habló de un concurso nacional de relatos llamado “Amigos de las Fuerzas Armadas” en el que había que presentar una historia escrita por un niño bajo el tema “saludo a las Fuerzas Armadas”. Yo me encerré en casa y me puse a leer cosas hasta que armé el saludo. Lo presenté y ganó a nivel de colegio; luego a nivel de municipio y después a nivel de provincia. Representando a la capital terminé empatado con una chica. El premio consistía en llevarnos a todos los ganadores provinciales al Campamento de Pioneros Exploradores durante una semana. Odié ese campamento profundamente, estaba todo muy militarizado. Había que hacer fogatas, nudos... yo estaba loco porque se acabara. Nos dijeron que el mejor de los catorce iba a leer su saludo en un acto nacional en donde estarían Fidel y Raúl Castro durante el aniversario de las Fuerzas Armadas. No sé quién lo ganó. Yo no. Me fui a casa con un diploma casi de mi tamaño: “Ganador del Concurso Amigos de las Fuerzas Armadas”. Mi madre estaba orgullosísima.

A raíz de ahí, en la escuela me llamaban siempre para todo tipo de concursos. Luego, un profesor de quinto grado nos pidió un ejercicio que consistía en escribir un relato con tres elementos que él ponía en la pizarra. El profesor, que era nuevo, comenzó a leer los relatos y, al llegar al mío, preguntó quién lo había escrito. Yo ya no estaba allí, pero al día siguiente me empezaron a comentar lo bien que había hablado de mí. Cuando me vio, me dijo: “Usted es un escritor, pues tiene la capacidad imaginativa de construir una historia sobre unos elementos en muy poco tiempo, algo con lo que el resto de la clase ha estado más de una hora”. Luego, hacia el año 1980, mi padre me regaló el libro *Las maravillas del cine* (1967), de Georges Sadoul. En mitad del libro hay un ejemplo de cómo se hace un guion. Recuerdo perfectamente que cuando llegué ahí, casi me empalmo: “¿Osea, que los actores dicen lo que alguien les ha escrito?” Me impactó muchísimo, nunca lo hubiera imaginado. Así que me propuse escribir un guion. Por aquel entonces yo tenía una vecina que trabajaba como psicóloga del Instituto de Cine y siempre iba a su casa porque tenía unos libros maravillosos. Ella, sabiendo que a mí me gustaba aquello lo de los guiones, me preguntó: “¿Por qué no escribes un guion para el ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas)?” Y lo hice. Tenía como diez u once años. Fue la primera historia que salió enteramente de mi imaginación. Era sobre un niño cimarrón. Nunca se produjo, pero a ella le encantó y me dijo que siguiera escribiendo.

También me gustaba pintar. Había una escuela de artes cerca de mi casa donde aceptaban estudiantes a partir de los once años. Mi madre me llevó con diez. Me hicieron una prueba de aptitud que consistía en dibujar y pintar. Hice una pintura con témperas y me aceptaron, a pesar de que era un año más joven de la edad mínima. Allí me enseñaron muchas cosas que yo aplico a la hora de estructurar las historias. Por ejemplo, un jarrón no se dibuja a ojo, sino que antes hay que hacer círculos para tener una idea de su estructura dinámica: pasa igual con las historias. Me cansé de la escuela porque tenía que ir los sábados. Mi madre me animaba diciendo que des-

pués podría ir a San Alejandro, que era la Escuela Oficial de Bellas Artes de Cuba. Yo era muy creativo, el problema es que pensaba que el arte era cosa de maricas, tenía una visión muy machista del mundo. Lo que sí tenía claro es que quería ser escritor. Podía ser de guion, aunque como el guion era una cosa que había que producir, me parecía más complicado. Me gustaba mucho el cine, pero daba por hecho que eso había que estudiarlo y en Cuba aún no se podía. La Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños se inauguró en 1986, cuando yo ya tenía dieciséis años. Por aquel entonces yo estaba muy lejos de tener esa prioridad.

¿Cuáles eran, entonces, tus prioridades en la adolescencia?

En ese momento yo estaba internado en un colegio militar porque tuve un primer año de instituto pésimo, casi suspendo. Entonces mi padre me dijo: “Tú lo que necesitas es disciplina”, y me metió en un instituto militar. A los seis meses me echaron por “diversionismo ideológico”. Voy a explicar de qué trata exactamente este delito en Cuba: en un país con un partido único, el diversionismo ideológico significa que te estás saliendo de esa unicidad. Esa acusación vino porque por la noche, para entretenerme, dibujaba cómics con mi amigo Pedro. Él escribía los guiones y yo hacía los dibujos. Los cómics eran prácticamente películas de mafia y drogas. Por aquel entonces nos gustaba mucho Charles Bronson, y claro, ese era un colegio militar, muy estalinista. Nosotros sabíamos que aquello era ilegal. Incluso yo hacía encuestas con preguntas como: “¿Qué prefieres, ser amigo de Ronald Reagan o tener un tío que es general del Ministerio del Interior de Cuba?” Y lo guardaba. Una noche, estando con nuestros cómics, aparece la jefa de la Dirección Política. En el ejército cubano tiene un papel muy activo, parecido al de los capellanes en el ejército español, así que cuenta con toda la autoridad para echarme. Eran gente como de la Gestapo. Me acuerdo de que yo estaba sentado al fondo, en una mesa con Pedro. En ese momento alguien nos avisa de que la política viene por el piso, yo cojo todo lo que tengo, lo meto en el agujero de debajo de la mesa y, justo ahí,

aparece ella por la puerta. Era una tipa muy lista. Echa un vistazo por toda la clase y se me queda mirando fijamente:

- ¿Qué pasa, Hernández?
- Nada, teniente.
- ¿Qué estás escondiendo?
- Nada.

Mete la mano debajo de la mesa y, cuando la saca, muestra un paquete de cigarrillos:

- Ah... ¡Con que cigarros...!

Cogió la cajetilla y salió. Yo respiré y pensé: “¡Vaya susto, casi nos pilla!” De repente regresa, viene de nuevo hasta donde estoy y me dice:

- ¿Sabes qué? Tu cara no es de cigarrillos, tú estás escondiendo otra cosa.

Vuelve a meter la mano debajo de la mesa y lo saca todo. Su rostro era un poema cuando empieza a mirar aquello... Imaginaos, en esa escuela yo no podía leer a Jack London porque era un autor norteamericano y, claro, ve todas esas referencias al capitalismo, a las drogas ¡y las encuestas!... Se lo llevó todo. A partir de ahí empezó una tortura psicológica impresionante. Lo primero fue anunciarnos que iba a haber una investigación y que nos preparásemos para un castigo, pero no nos decían cuál. Un día me llamaron mientras estaba cenando. Bajé a la sala, llamé a la puerta:

- ¡Adelante!

Entré. Era una sala de clase vacía y oscura. Del lado de la tarima había una bandera cubana, una mujer y tres oficiales sentados. Me preguntan:

- ¿Tú eres Alejandro Hernández Díaz?
- Sí.
- Muy bien, ya te puedes retirar.

Vuelvo a subir, pensando: “¿Esto qué cojones es? ¿Un juicio?” Tiempo después, cuando ya por fin deciden lo que van a hacer, organizan una conferencia para todo el colegio sobre diversionismo ideológico. Nos meten en la sala de actos a escuchar a dos señoras,

que se sientan a la mesa delante de un cartel del grupo *KISS* (cuyas “s” son similares a las SS nazis) para darnos una charla sobre penetración cultural, sobre cómo el capitalismo se aprovecha de la ideología y de las debilidades. Era algo demencial. La consecuencia fue que nos expulsaron. Gracias a mi padre no nos pusieron una mancha en el expediente, pues eso hubiera sido un antecedente penal. Recuerdo que, el día que me echaron, lo único que me dijo mi padre cuando me subí al coche fue: “¡Qué resingada me tienes la vida!” Me dio mucha vergüenza, pues él siempre había puesto muchas expectativas en mí. En ese momento tomó la decisión de enviarme a Angola.

Y con 18 años partes a la guerra...

Mi padre fue a Angola junto al general Arnaldo Ochoa en octubre del año 1987 para que llevara la fuerza aérea. Cuando regresó me dijo: “Tú necesitas ir ahí y ver eso”. Yo tenía tantas ganas de coger mundo que, si me hubieran dicho de ir a Afganistán, habría ido igualmente. Era muy inconsciente. Un día, estando en el instituto, vinieron unos militares a tomarme los datos para hacerme la chapilla, que es la placa que llevan los soldados en la guerra para que sean identificados en caso de muerte. Ahí supe que mi padre iba en serio. A mí me parecía bien, siempre he sido muy inquieto, además que en Cuba es muy difícil acceder a la universidad porque está asociada a los puestos de trabajo. Hay carreras que no tienen problema, pero las que me gustaban a mí, los estudios de letras, tenían muy pocas plazas y siempre se las llevaban los estudiantes más brillantes. Yo sabía que no iba a poder entrar en una carrera de mi elección porque mis notas no eran buenas y me habían expulsado, así que pensé que la mejor manera de conseguir ir a la universidad era yendo a Angola. Cuba tenía un programa por el cual, aquellos que vinieran de la guerra con el instituto finalizado, podían elegir universidad. Por eso acepté ir. Yo tenía que ir al servicio militar obligatoriamente tres años, me gustara o no. Si me iba a Angola, serían dos años como mucho.

Primero hice una formación militar en Cuba durante dos meses. Fueron muy duros, nos preparaban sobre todo contra las emboscadas. Tenías que saber armar tu fusil con los ojos cerrados, por si te encontrabas en una situación de ceguera en medio de combate. Una vez completado, haces el juramento junto al resto de compañeros de promoción y te mandan a casa. A los pocos días me llamaron para irme a Loma Blanca, que era el sitio donde esperábamos al avión después de haber despedido a nuestras familias. Nunca se me olvidará que, durante el trayecto en coche, en la radio estaba sonando *Heaven can wait* de Iron Maiden. Yo, que era muy fan de la banda, me dije: “Esto es una señal, *el cielo puede esperar*”. No recuerdo haberles oído en la radio cubana nunca más. Cuando despegamos, sentí una felicidad tremenda: por fin salía de Cuba.

Al aterrizar, lo que más me impactó fue la pobreza de ese país. Yo nunca había visto eso: edificios tiroteados, los quimbos (las casas de barro), el fango por todas partes... Mi padre, que estaba en una unidad militar cercana, pidió dos días para estar conmigo. Me quería preparar, me explicaba qué debía hacer si había un golpe de estado en Angola. Me enseñó Luanda, la capital, me hizo un par de fotos y luego me dejó en la base aérea donde quedé asignado como soldado. Así empezó todo. Cuando mi padre venía a volar los aviones que salían de la base, le pedía permiso a mi jefe para llevarme con él. Yo veía que en el puesto de mando había amenaza de derribos de aviones por los cohetes *Stinger* y volando te arriesgas a todo eso, pero lo asumíamos. Mi padre, en los cinco meses que coincidimos (luego se marchó y yo permanecí un año más allí), hizo conmigo muchas cosas que siempre le agradeceré. Con él recorrí Angola, viajé cientos de kilómetros por carreteras desoladas y agujereadas por las minas. Es algo que con 18 años te marca para siempre. Y te expone, por eso reconozco que nunca haría algo así con mi hijo. No tengo los huevos que tuvo mi padre conmigo.

La base aérea de Luanda, donde yo estaba, era un lugar relativamente tranquilo. Pero de vez en cuando nos tiroteaban desde los quimbos, y cada cierto tiempo, alguien perdía las piernas por las

minas, por eso siempre tenías que acostumbrarte a hacer el mismo camino dentro de la base. Nosotros no nos fiábamos de la parte angolana, porque a ellos se les colaban los infiltrados de la UNITA (Unión Nacional para la Independencia Total de Angola), a los que era muy difícil diferenciar de los angolanos de la MPLA (Movimiento Popular de Liberación de Angola). Yo intentaba no ir nunca por la zona de los angolanos, de hecho, nosotros teníamos un anfiteatro para ver películas y ellos tenían el suyo, no hacíamos vida conjunta. Como en aquel momento en la base había muy poca gente que tuviera el bachiller, a mí, que lo tenía, me encomendaron la tarea de ponerles los vídeos a los soldados. La primera cinta de vídeo que me dieron fue del fusilamiento de un cubano que había violado y asesinado a una mujer africana; primero era el juicio real y luego el fusilamiento. Llegué a ver ese vídeo quinientas veces en mi vida, pues cada vez que llegaban nuevas tropas tenía que ponerlo. Me lo sé de memoria. Los recién llegados, que venían muy contentos, salían como muertos en vida cuando terminaban de verlo.

¿Cómo era la rutina en la base?

Hacíamos guardias de veinticuatro horas, día sí día no. A mí siempre me tocaba la peor guardia, que era de noche hasta las seis de la mañana. Tenía que ocuparme del avión que recogía a los muertos para llevarlos a Cuba. Siempre aterrizaba entre las cuatro y las cinco de la madrugada para que nadie lo viera. Así no se afectaba la moral. Mis compañeros de la clínica eran los que descargaban los cadáveres que venían de los combates en el sur. Llegaban en bolsas de plástico, fríos por el aire acondicionado del avión. Era desolador. No he visto más amaneceres en mi vida.

Una de las pocas maneras que tenía de desconectar de aquello era leyendo. Allí no había biblioteca, pero tenían una pequeña en el Estado Mayor donde hacía la correspondencia. Empecé a sacar libros para leerlos. Lo que ocurría era que, cuando llevaba cien páginas, me daba cuenta de que le faltaban las siguientes cuarenta. Me quedaba enganchado y no podía seguir leyendo. Cogía otro libro y, de

repente, también le faltaban veinte páginas. Como no había papel higiénico, la gente, que era muy bruta, las arrancaba para limpiarse el culo. Me pasó leyendo la biografía de Chaplin: los primeros dos tomos estaban enteros, pero al tercero le faltaba casi todo. Me cogí un cabreo... ¡Estaba enganchadísimo con Chaplin! Así que me dije: “Tengo que garantizar que, antes de empezar un libro, tenga todas las páginas”. Solo encontré dos libros completos: un tratado de química y el primer tomo de las *Obras escogidas de Sigmund Freud*.

No sé muy bien qué hacía el libro de Freud en una base militar en Angola, porque sus enseñanzas se consideraban tendencias pequeñoburguesas y la psicología cubana no las aplicaba. En Cuba no existía la terapia individual, solo había terapia de grupo. El modelo era el soviético y a Freud se le desdeñaba mucho, aunque a partir de los años noventa esto cambió. Como fuera, ahí estaba ese libro y yo lo cogí. Les recomiendo a todos mis alumnos que lean a Freud, no solo para entender la psique humana, sino porque es un maravilloso contador de historias. En aquel momento sentí que, por primera vez, alguien me estaba contando cómo era conocerse por dentro. Me pareció interesantísimo saber que, a partir de la hipnosis, puedes penetrar en la mente de alguien. Empecé a leerlo y vi que era un material muy bueno, puesto que allí no teníamos psicólogo. Con absoluta irresponsabilidad empecé a aplicar todo eso con mis compañeros como si fueran conejillos de indias. Les citaba en la cabina de proyección, que era donde yo dormía, y les pedía que me contaran sus sueños. La gente tenía unas ganas tremendas de hablar y de que alguien les escuchara. Yo lo iba anotando todo, les hacía preguntas y, a través del estudio de las teorías de Freud, les daba un diagnóstico de lo que significaban sus sueños. También aprendí a hipnotizar con un sistema de péndulo hecho con la tapa de una botella agarrada de un hilo. Con eso hice mi primera hipnosis. Cuando regresé a Cuba lo estuve practicando varios años. Con una chica de la universidad llegué a hacer una regresión temporal con público en la que logré llevarla hasta los quince años. Todo mi interés por los personajes y la psique humana viene de Freud.

¿Cómo eran las comunicaciones desde allí?

Eran increíblemente buenas. Tened en cuenta que estamos hablando de una distancia de 8.000 kilómetros. Para escribirme a mí desde Cuba, ponían: “Alejandro Hernández, Unidad Militar 6363”. Nunca se escribía Angola. La carta la recibía dos días después, era rapidísimo. Yo escribía unas cartas desaforadas de amor, pero notaba más frialdad en las de mi novia de entonces, Isabel. Pensé que en algún momento me iba a llegar una carta suya en la que me dejaba, como nos llegaba a todos, así que me adelanté y la dejé yo. Ella se enfadó mucho, me mandó una carta de vuelta en la que, muy molesta, me decía que llevaba un año esperándome y dándome apoyo para nada. La entiendo, pero yo en aquel momento sentí que necesitaba librarme de ese tipo de preocupaciones. Cuando recibíamos las cartas se notaba enseguida cuando alguien había roto con su novia, lo cual era muy delicado porque había una enorme inestabilidad emocional. Entonces, cuando alguno de nosotros se venía abajo porque lo habían dejado, nos reuníamos. Una vez al mes nos daban una botella de ron para tomar entre siete, lo llamábamos “El séptimo” porque te tocaba la séptima parte de la botella. La gente hacía negocios y, con el dinero, encontraban la forma de comprar alcohol y beber. A dos de los que hacían guardia conmigo los pillaron con marihuana y les hicieron un juicio de honor durísimo. Uno de ellos se ahorcó y al otro lo enviaron preso para Cuba. Me pareció muy injusto. Eso me afectó mucho porque ambos eran buenos soldados. En esas reuniones todo el mundo se enseñaba las fotos de las novias. Yo tenía un retrato de la mía, que tenía un cuerpo muy bonito, y hubo un momento en que me lo robaron. La usaban para masturbarse porque allí no había porno.

Algo también muy común en Angola era ver a padres e hijos haciendo el servicio juntos, los padres reservistas y los hijos en el servicio militar, como yo. Angola generaba mucha fraternidad. Recuerdo a un compañero que murió, lo habían recogido en la camilla y lo habían dejado en la clínica. Fui a verlo. En la camilla solo quedaban trozos carbonizados. Me quedé ahí un rato mirando aquellos pedazos y pensando cómo una persona podía llegar a convertirse

en eso. Eran como unas pelotas de carbón. Tuve que coger una de ellas con mis manos porque necesitaba tocarlo. Oía a carne de cerdo. Era muy desagradable. Algo así te relativiza tanto lo que es la vida... En mi unidad murieron varios soldados por cosas absurdas, como el compañero al que mató un tiburón mientras nadaba. La gente estaba muy mal, incluso alguno desertó. Había una presión tremenda. De hecho, en Angola teníamos mucho cuidado en el trato porque todos andábamos con un fusil colgado al hombro y, si había algún problema, se resolvía a tiros.

¿Qué es lo que te hace sobrevivir allí, seguir un día tras otro en ese contexto?

Hay dos fases. En la primera fase yo me apuntaba a todo. Cuando llegas, sabes que vas a estar un año y medio. Yo me obsesioné con tener la medalla de primera, para lo que debías ir a combate. Intenté ir tres veces a Huambo y las tres me echaron para atrás. La última vez me dijo el comandante que los tipos como yo daban mala suerte porque quería ir a donde nadie me estaba llamando. Los pilotos son muy supersticiosos, así que volé algunas veces en helicóptero hasta que me dijeron que no. Al final tuve siete misiones combativas, pero como en ninguna de ellas hubo enfrentamiento, no pude acceder a la medalla de primera. En la segunda fase, cuando quedan tres o cuatro meses, empieza la peor parte. Todos nos poníamos una estrella en la visera de la gorra por cada mes que llevábamos allí, así que lo primero que veías cuando hablabas con alguien era cuántas estrellas tenía. A partir de diez estrellas ya eres un veterano, y empiezas a considerar que vas a poder volver de una pieza. Ahí ya no piensas en medallas sino en seguir vivo. Es cuando viene el agobio de verdad, porque ves la luz al final del túnel y ya no quieres hacer las cosas que antes hacías por si tienes mala suerte. Lo que más miedo me daba a mí eran las mutilaciones, porque había muchísimas minas. Un día fui al hospital y había un chico que había perdido la pierna por debajo de la rodilla por salvar a un africano. Estaba muy mal de la cabeza, yo creo que no había aceptado lo que le había ocurrido.

En los últimos meses me instalé a vivir en el teatro de la base. La cabina estaba al borde de la zona angolana. Me empecé a obsesionar con que me iban a tirar una granada por uno de los agujeros de la cabina de proyección, y todas las noches me acostaba mirando los huecos e imaginando si llegaría a tiempo de protegerme con la colchoneta. Todo empieza a desestabilizarte: el paludismo (enfermé y lo pasé fatal), las serpientes que ves o te imaginas, las muertes, los suicidios, las amenazas de camiones bomba contra la base... Reconozco que al final ya estaba mal. Esa fase es la peor, porque piensas: “ya llega, ya está aquí, te vas a ir...” Y por fin llegó. Cuando me subí al avión, varios oficiales españoles del Ejército del Aire de Naciones Unidas iban contando cada soldado que se marchaba. En el despegue, yo miraba a los que se quedaban con sus fusiles haciendo las maniobras para proteger la pista. Recuerdo que ahí me puse a llorar: “Se acabó”.

¿Cómo cambia tu vida en Cuba tras pasar por Angola?

Angola me llenó de preguntas. A nosotros nos dijeron que estábamos allí porque Sudáfrica había invadido territorio, pero lo cierto es que todo el rato se peleaba contra la guerrilla. Entonces, ¿por qué nos mentían? Tú llegas pensando que esto es el bien contra el mal, socialismo contra capitalismo, y luego descubres que no tiene nada que ver con eso. Los que nosotros apoyábamos se habían hecho comunistas para recibir ayuda de la Unión Soviética. Pertenecen a una etnia en la que el color de la piel es más claro y los de la etnia de Savimbi, que son más negros, se han llevado históricamente muy mal con ellos. Ambos usaban la ideología como pretexto. Nosotros también los estábamos usando para que al final se mataran entre ellos, aunque de eso solo te das cuenta cuando estás allí. Yo antes de irme ya estaba muy perdido, pero siempre tuve claro que después de Angola quería volver a Cuba para entrar en la universidad y eso era lo que me hacía aguantar. ¿Por qué la gente iba a Angola? Porque querían obtener méritos: si eras médico y aceptabas hacer misiones internacionalistas, te daban un coche; si eras funcionario, subías en el escalafón para tener acceso a un piso; si eras un soldado, te daban

el carné de jóvenes comunistas. Todo el mundo fue por algo, yo no recuerdo a nadie que fuera porque creyera que había que salvar Angola de los sudafricanos. En mi caso era por poder estudiar algo que me permitiera escribir. Me acuerdo una vez que trajeron una botella de *whisky* y, mientras la bebíamos, pensaba que así sería la fiesta de presentación de mi primer libro: “Cuando llegue a Cuba voy a ser escritor, y voy a tener momentos como este, tomando *whisky* en la presentación de mi libro”. Esas cosas eran las que me hacían aguantar el día a día en Angola.

Allí también empecé a hacer algo de periodismo. El jefe de la unidad me dijo que en la base tenían un diario llamado *El Bateito* (diminutivo de Base Aérea de Transporte y Helicópteros) y me pidieron si lo podía llevar. Como se me daba bien, me presentaron al principal corresponsal de guerra cubano, Pastor Batista Valdés, para que me enseñara cosas. Iba a la ciudad a encontrarme con él. Pastor, que escribía para el periódico del ejército, *Bastión*, me dijo: “Pues sí que se te da bien escribir, ¿por qué no empiezas a hacer colaboraciones y las publicamos?” Me pareció la hostia que alguien, con mi corta edad, me diera la oportunidad de escribir para el principal medio militar del país. Entonces le hice una entrevista a un piloto que habían derribado en Cuito Cuanavale al que se le había desfigurado la cara, se la pasé y me dijo: “Está de puta madre”. Pastor vino conmigo a hacerle fotos al piloto y esa entrevista se publicó, aunque no la pude ver hasta que volví a Cuba. Cuando regresé a la isla fui a la Biblioteca Nacional y pedí el número del periódico de febrero de 1989. Esa fue la primera vez que vi algo escrito por mí impreso.

¿Por qué recuerdas tan bien las fechas? ¿Tenías un diario personal?

No tenía un diario personal, pero las cartas que escribía se las mandé todas a Isabel. Ella las guardó. Tuvimos una relación muy tormentosa y, cuando regresé a Cuba, me dije: “No voy a verla”. Pero con diecinueve años, después de año y medio en Angola sin ver prácticamente mujeres, volví a Cuba como un pirata en tierra. A

esa edad el deseo es muy fuerte, así que un día me planté en su casa. Su padre, que estaba fuera arreglando una moto, me ve y dice:

– Muchacho, pero ¡¿cuándo llegaste?!

– Hace cuatro días.

Entró a la casa conmigo, me sentó en el recibidor y, por el pasillo, dice:

– ¡Isita, está aquí Alejandro!

Ella no contestó y, de repente, escucho a alguien que viene corriendo y se planta frente a mí. Estaba guapísima. Se sentó. No nos dijimos nada, solo nos quedamos mirándonos. Después de un rato de silencio me preguntó:

– ¿Quieres ir a dar un paseo?

– No, quiero al cine, que están poniendo una película que se llama *El nombre de la rosa* (*Der Name der Rose*, Jean-Jacques Annaud, 1986).

Ella se cambió de ropa y nos fuimos al segundo piso del cine, donde nunca había nadie. No vimos la película.

¿Es cierto que, cuando se volvía de la guerra, no solía hablarse de ello?

Yo quería hablar, pero la gente no quería. Me di cuenta de que pensaban que todos los que volvíamos de la guerra veníamos traumatizados, era un tema que a nadie le gustaba sacar. Podría haber hablado con mi padre, que vivió situaciones mucho peores que las mías, pero no lo hicimos. Yo regresé con estrés postraumático, aunque no fui consciente de ello hasta varios años después. Tenía un amigo de Angola con el que quedaba los sábados, lo convertimos en una especie de terapia donde nos contábamos cosas. Eso te ayuda hasta cierto punto, porque también es importante hablar con alguien que no haya estado en la guerra. En Cuba además no había un sistema de seguimiento del estado mental de los exsoldados. Te hacían análisis de sangre periódicamente por el miedo al sida y la malaria, pero a mí nunca nadie me preguntó por mi estado mental (y eso que yo consideraba que estaba bien). Aún así, tenía algo dentro que necesitaba sacar...

Recuerdo que dos años después de mi regreso, caminando de madrugada cerca de la residencia universitaria en donde estaba Belén, mi novia de entonces, me salió un perro dóberman al doblar la esquina. Me pegó un susto de cojones. No pasó nada, seguí mi camino y llegué a casa. A partir de ese momento comencé a tener ansiedad. Años después, hablando con un amigo psicólogo, Jordi Soliva, me dijo que eso fue lo que se llama el *trigger*, el gatillo que te vuelve a conectar con el estrés postraumático. Yo pensaba que aquello solo lo tenían los soldados que venían de Vietnam, que habían disparado a gente o quemado aldeas... Nada de eso tenía que ver conmigo, pero Jordi me dijo que era un estrés postraumático de manual. En esa época, cuando empezó a desmoronarse el comunismo en pleno Período Especial, en Cuba no había comida, la gente se peleaba por un trozo de pan. Nosotros teníamos una mejor situación por mi padre, pero mis padres se separaron en el año 1993, así que también tuvimos que gestionar esa otra crisis. Fue ahí que se disparó el alcoholismo a nivel nacional, era el único entretenimiento que había. Nosotros nos íbamos al malecón a nadar y a beber ron. Con suerte llegábamos a Varadero, que por aquel entonces aún tenía kilómetros de playa virgen. Un día terminé en urgencias con la tensión disparada, entonces hablé con mi padre y le dije que necesitaba ayuda. Me llevó a ver un psicólogo de las fuerzas aéreas. Yo llegué allí queriendo hablar de Angola y él me preguntó por la tensión. Le empecé a contar sobre la ansiedad y rápidamente me cortó:

– Te voy a dar una cinta que tiene sonidos del mar. Tú la escuchas cuando te sientas mal y verás cómo te lo va a quitar.

Me curé en España diez años después. Mariano Barroso me dijo que había un especialista en terapia sacrocraneal que era cojonudo porque te dejaba nuevo con solo tocarte la cabeza. Fui a la consulta. El hombre, muy seco, me dice: “Túmbate”, y empieza a tocarme la cabeza por atrás, sin hablar. Y, de repente, ¡puf! Me vino todo el miedo, el pánico, la angustia... Hago el gesto como de levantarme, pero él me agarra y me dice que me quede quieto y que hable. Ahí empecé a largar... No era psicoanálisis, me estaba sacando sensa-

ciones del cuerpo que tenía encerradas desde hacía muchos años, desde los últimos meses de Angola. Fui viendo cómo salía todo. Me incorporé y recuerdo que estaba temblando. Cuando me bajé de la camilla parecía como si hubiera estado corriendo un maratón, tenía el cuerpo lleno de agujetas. Han sido los cincuenta euros mejor invertidos de mi puta vida. Es la primera vez que hablo de esto. Creo que ni siquiera le he contado a Mariano lo que significó aquel terapeuta que él me recomendó. Lo cierto es que en una sola tarde me curó y jamás he vuelto a experimentar estrés postraumático. Hay un libro sobre el conflicto de Afganistán, *Los muchachos de zinc* (2016), que tiene que ver con esto. Otro, *Las cosas que llevaban los hombres que lucharon* (1993), es sobre un soldado que vuelve de Vietnam con ganas de hablar, pero nadie en el pueblo quiere escucharle. Termina pegándose un tiro. Lo entiendo perfectamente.

¿Qué preguntas te hiciste al volver y cuáles de ellas no has conseguido responder aún?

Creo que esas preguntas me las he contestado. Lo que pasó fue que, al volver, entré en un proceso de negación. Cuando yo fui a Angola, creía en el sistema y el socialismo, pero estando allí empiezo a ver las noticias de que se está desmoronando el comunismo: “Hoy ha caído el muro de Berlín, hoy ha caído Hungría, hoy Bulgaria...” Para los cubanos todo aquello era muy sólido, era el modelo que funcionaba. Eso te deja completamente descolocado, porque tú estás en un país en guerra, defendiendo unos ideales en los que crees, mientras que en el resto del mundo se ponen en cuestión. Entonces surgen las preguntas sin respuesta. La clave aquí es que yo no quería saberlas, porque en el momento en que tuviera las respuestas empezaría a decirme: “Y yo por qué cojones me he dejado un año y medio de mi vida haciendo algo que no tenía que hacer: que me ha expuesto a enfermedades, a situaciones estresantes, a morir como lo hicieron mis compañeros...” Así que, como no quiero vivir ese proceso, me pongo una escafandra de negación que mantengo hasta el año 1994, hasta lo que se conoció como “el ma-

leconazo” o la crisis de los balseros. En ese verano escribo mi primer libro, *La milla*, que es un libro muy naíf a la par que un primer intento de encontrar respuestas. A partir de ahí ya no hubo retorno: empecé a tener fuertes discusiones ideológicas con mi padre y a plantearme irme del país. Comencé a hacer un viaje personal desde la negación a la aceptación. Me di cuenta de que lo que más me interesaba era escribir sobre las ilusiones del ser humano: sobre cómo a uno le construyen un ideal de persona, sobre un modelo de proyecto de lo que debe ser su vida, y luego todo es una mentira a nivel social. En todas mis películas intento hacer una exploración de esos sueños e ideales. A veces me han acusado de nihilista, y puede que haya algo de eso, pero mi obsesión desde entonces es mostrar que somos complejos, que no hay buenos y malos.

Finalmente decidiste estudiar Lengua Inglesa, viviendo tu universidad en pleno Período Especial...

Primero tenía que cursar un año de preparación preuniversitaria que se hacía en unos internados militares. Nos enseñaban biología, química, matemáticas, español y, con el resultado de los exámenes finales, seleccionabas la carrera que querías. Las opciones que elegí fueron, en este orden: Letras, Psicología y Derecho. Terminé con un 9’3 sobre 10. Te llamaban por números y, cuando llegué a la Universidad de La Habana, ya no quedaba Filología Española ni Inglesa. Las carreras técnicas ni las miré. Así que me fui a la Universidad Pedagógica, donde sí había Lengua Inglesa. Fue maravilloso disfrutar de la vida civil. La universidad estaba frente al mar, salíamos de clase e íbamos a bañarnos. Enseguida empecé a salir con Belén, que era ecuatoriana y había estudiado Historia del Arte. Venía de una familia muy culta, con un bagaje que yo no tenía. Me enseñó muchas cosas. Yo presumía de haber leído mucho, pero no se comparaba con todo lo que había leído Belén. Era un ciclón, tuvimos una relación muy intensa. A ella le dediqué *La milla*. Me trajo de Ecuador *Ulises* (1922), de James Joyce, que no se podía encontrar en Cuba. Ese libro me ayudó tanto... para

mí es la novela clave del siglo XX porque se nutre del psicoanálisis. Gracias a ella conocí también a Alejo Carpentier. Con *El siglo de las luces* (1962) descubrí la presencia de la música en la escritura, cómo construir frases que tengan una cadencia rítmica y sonora. Carpentier es un escritor fundamental en mi obra. Es además un hombre lleno de vida, y eso me lo transmitía en sus libros: “Este tipo ha viajado, ha visto revoluciones, ha conocido de primera mano el fascismo...” Siempre he conectado con la idea de que ver mundo te nutre para la escritura. A mí escribir me ha salvado por eso mismo, porque no lo hago para convencer a alguien de algo, sino más bien para transmitir mis dudas sobre cuestiones para las que yo no tengo una respuesta.

¿Y por qué no continuaste la carrera periodística que habías comenzado en Angola?

Porque estudiar Periodismo en Cuba es difícil. Tienes que hacer una prueba de aptitud que es completamente ideológica, te hacen preguntas sobre el posicionamiento político. Además, el ejercicio del periodismo en Cuba es muy frustrante porque no existe ningún medio independiente, así que lamentablemente por ahí no había un camino. También es complicado publicar literatura, pero en 1994 se anunció un concurso para la colección “Pinos Nuevos” al que me presenté. La única condición era que el libro no tuviese más de cien páginas. Para mí era la oportunidad perfecta. Lo mandé y, a los cuatro o cinco meses me llamaron por teléfono del Instituto Cubano del Libro con la enhorabuena de que había sido seleccionado. Tenía que hacer una primera revisión, así que me pasé por allí. Me recibió Francisco López Sacha, que empezó a mirar el texto. Le había gustado mucho, pero había un párrafo de mi novela donde describía una fiesta con mucha marihuana y, justo a continuación, hablaba de la generación del 26, la de Fidel Castro. La fiesta no tenía nada que ver con eso, pero me dijo:

- Lo que pasa es que la palabra “marihuana” está demasiado cerca de la generación del 26.

Yo me quedé mirándole, sin saber muy bien lo que me quería decir, y entonces añade:

– Mejor lo quitamos, ¿no?

– Sí, sí. Lo quitamos.

– Ya sabes cómo es esto aquí.

– No, ¿cómo es?

– En Cuba se puede jugar con la cadena, pero no con el mono.

Eso me lo grabé en la frente. Luego el libro tuvo éxito porque se corrió el rumor de que hablaba sobre balseiros y eso hizo que volara de las manos. La editora le dijo a mis padres en la presentación que me apoyaran mucho, que tenía talento.

¿Cuándo empiezas a interesarte profesionalmente por el cine y qué papel tiene en tu formación la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV)?

Yo tenía una amiga que había conocido en Angola, Mahara. Ella estudiaba Historia del Arte con mi novia Belén y fue quien primero me habló de la Escuela de Cine. Recuerdo un detalle que, en aquella Cuba de tanta escasez, me resultó alucinante: a los estudiantes de cine les daban huevos fritos para desayunar. Yo pensé: “¿Un sitio en Cuba donde hacen huevos fritos y encima estudias cine?” Un amigo de Belén que era técnico de la Escuela me dijo que iba a haber un curso internacional de guion impartido dos profesores de la Universidad de Columbia y que, si quería, podía hacer gestiones para que entrase. Ese fue el primer curso que hice, en la primavera de 1996. Saber lengua inglesa me facilitó todo, porque me permitió tener una buena comunicación con los profesores. El profesor me invitó a su piso para hablar más de cine. Un día me preguntó:

– Alejandro, ¿tú no querías estudiar en la Universidad de Columbia?

– ¡Pero cómo voy a estudiar en Columbia, eso vale una pasta!

– Nosotros tenemos becas.

Entonces el traductor, que era mexicano, le dijo:

– No, mire, Alejandro es cubano...

Eso era diplomáticamente imposible, pero el hecho de que alguien así me propusiera ir a estudiar cine a Columbia me marcó mucho. Terminé el curso y me quedé con las ganas de seguir haciendo cine. Un primo de Belén, que estaba empezando en este mundo, me pidió que escribiera una historia corta para filmarla. Se la mandé y me pagó con una radiograbadora. Ahí empecé a pensar que igual esto del guion no se me daba mal. Después me enteré de que había un concurso en el ICAIC por los cien años del fin de la guerra hispano-cubana, una coproducción con España. Escribí una sinopsis sobre la Guerra de 1898 y la envié. Al poco me llamaron para decirme que había sido elegida. En noviembre de 1996 firmé mi primer contrato como guionista. Parte del premio era una formación en guion. De repente, me encontré sentado en una mesa con diez directores y guionistas cubanos muy conocidos. Uno de ellos era Juan Carlos Tabío, el director de *Fresa y chocolate* (1993), que estaba preparando *Lista de espera* (2000). Estando allí nos comunican que el proyecto ya no se iba a hacer porque en España, donde había salido elegido José María Aznar como presidente, toman la decisión desde el Partido Popular de congelar todas las relaciones de intercambio cultural con Cuba, incluida esta producción. O sea, que a mí el PP me jode incluso estando en Cuba. No tuve que escribir el guion, pero me pagaron el primer sueldo de mi vida como guionista. Y no era poco, alrededor de 8.000 pesos cubanos (mi madre ganaba al mes doscientos). Así que me dije: “Igual de esto se puede vivir”.

Poco después me llamó Wendy Guerra, una actriz y escritora muy popular en Cuba. Se había leído *La milla* y quería escribir la misma historia, pero al revés: una comedia sobre una chica que se va de Cuba a Estados Unidos y regresa de Miami en balsa. Hicimos ese guion y, como ella tenía buenos contactos, consiguió que yo entrara en un curso internacional en la Escuela de Cine al que iba a venir Gabriel García Márquez. Como el curso duraba tres meses, empezaron a conocerme más dentro de la Escuela. Tuve como profesores a Juan Madrid, que hacía mucho hincapié en la estructura, y a Lola

Salvador. A Lola le tengo un gran cariño, luego volvió a ser mi profesora en Noruega. También estaba Susan Martin, que había dirigido la serie *The Fraggles Rock* (CBC/HBO/ITV, 1983-1987) y era brillante. Recuerdo que Juan Madrid se había pasado semanas insistiendo en la estructura, y luego llega Susan el primer día y nos dice: “Odio la estructura, a mí solo me interesa crear desde los personajes”. La mitad de la clase se rebela y se queja a la jefatura de la Escuela de que cómo traen a una profesora a la que no le interesa la estructura después de tener un profesor que durante dos semanas había insistido en la estructura. Pero es que justo de eso se trata la EICTV, de que cada uno te cuente su manera de entender la narrativa cinematográfica y que seas tú quien tomes la decisión. Media aula decidió boicotear las clases de Susan no presentándose. Era una pena porque su curso fue genial, tenía una parte de escribir para actores que consistía en mimetizarse con el oficio del actor cuando estás escribiendo. También vino Matthew Robbins, que era el guionista de la primera película de Steven Spielberg, *The Sugarland Express* (1974). Recuerdo que le comenté que, cuando proyectaba películas en Angola, una de las que más le gustaba a la gente era *Howard the Duck* (Willard Huyck, 1986), un film de George Lucas que fue un fracaso tremendo. A Matthew le flipó esa historia de soldados cubanos en África viendo *Howard the Duck*. Él era muy amigo de Lucas, y me contó que ese fracaso le marcó mucho porque quería hacer una carrera más allá de *Star Wars* o *Indiana Jones*. Así que me pidió que le escribiera una carta contándole mi historia porque, según él, a Lucas le iba a hacer ilusión. No lo hice: ¿Cómo iba yo a subirle la moral al tipo que había hecho *La guerra de las galaxias*?

Un día anunciaron que venía el nuevo director de la cátedra de guion de la Escuela, Mariano Barroso. Me acuerdo de que en el Festival de La Habana había visto *Éxtasis* (1996) y me había gustado mucho. Una mañana, en clase, Gabriel García Márquez lanza la cuestión:

– ¿Qué director podría adaptar cosas más?

De repente, entra Mariano al aula y le pregunta:

– A ver, Mariano, ¿qué director americano puede adaptar *Cien años de soledad* (1967)?

– Francis Ford Coppola, le contesta Mariano.

Yo no sabía que se conocían: “¿Quién cojones será este Mariano que García Márquez confía tanto en él?” Cuando terminó el curso, Mariano vino a verme para pedirme que le echara una mano con los guiones de los alumnos de final de curso. Dijo que García Márquez le había hablado bien de mí. Seguí con las clases y con los guiones finales y un día me comenta: “Me ha encantado, tú y yo tenemos que hacer algo”. Meses después me trajo una novela de su hermano que se llamaba *Amanecer con hormigas en la boca* (Miguel Barroso Ayats, 1999) y me pidió que la adaptáramos juntos. Me pagó 1.500 dólares de adelanto. Fue la primera vez que me dieron una cantidad de dinero tan grande. Ahí fue cuando dije: “Efectivamente, en el guion hay una profesión”.

Tu carrera posterior está marcada por dos nombres propios: Mariano Barroso y Manuel Martín Cuenca. ¿Cómo conociste a Manuel?

Me lo presentó Mariano en Cuba. Manolo había sido ayudante suyo y estaba cubriéndole. Manolo iba a ser el coordinador de la cátedra de dirección. Desde el inicio tuvimos muy buena conexión. ¿Quién me iba a decir todo lo que la vida me iba a cambiar al conocerlos? Por aquel entonces, mi exnovia Belén me mandó un mensaje sobre un anuncio que había leído en un periódico de Ecuador: la Universidad de Bergen (Noruega) iba a ofrecer unas becas para estudiar guion dirigidas a países del tercer mundo. Lo vi y me dije: “Ya, pero eso lo han publicado en Ecuador, y además salir de Cuba es complicadísimo”. Me olvidé del tema y, dos semanas después, mi amigo Brian me comenta que ha estado de fiesta con unos noruegos que habían venido a Cuba para anunciar un máster:

– Tienes que quedar con ellos porque ya les he dicho que tengo un amigo que escribe.

Entonces me doy cuenta de que es el mismo máster del que me habló Belén. Quedamos en la terraza del Hotel Nacional. Me con-

taron todos los requisitos que solicitaban. Cuando se van, le digo a Brian:

– En la puta vida voy a conseguir yo el certificado Toefl, eso es una cosa que tienen en los países normales.

Dos meses después me llaman por megafonía en la Escuela de Cine. Entro al despacho de dirección, en el que estaba el cineasta Daniel Díaz Torres. Nunca había cruzado una palabra con él antes porque era como Dios: “¡El director de *Alicia en el Pueblo de Maravillas* (1991)!” Daniel me recibe y me dice:

– Oye, ¿quieres irte para Noruega?

– No puede ser. ¡Otra vez Noruega! ¡Tercera vez! Esto es una señal.

– No, no, pero ahora sí que te vas.

Tenía allí un fax de un graduado de la Escuela que decía: “He visto el máster de guion en la Universidad de Bergen y he pensado en dos personas: Alejandro Hernández o Eduardo del Llano”. Obviamente, Daniel Díaz Torres no quería prescindir de su guionista, que era del Llano. El plazo ya se había cumplido, pero me dijo: “Esto es la Escuela Internacional de San Antonio”. Me olvidé de todo aquello y, tres meses después, mi madre me pregunta:

– Alejandro, ¿qué pasó con lo de Noruega?

– Han pasado tres meses y no me han dicho nada, le digo.

– ¡Qué pena!

Entonces mi madre se va a dar un baño y, a los cinco minutos, vuelve envuelta en la toalla:

– ¡Te han dado la beca!

– ¿Cómo lo sabes?

– Me lo acaban de decir en el baño.

– Eso no es real.

– ¡Sí, una voz me lo dijo!

Lo curioso es que al día siguiente me llaman de la Escuela:

– ¡Alejandro, adivina qué!

– ¡Noruega!, exclamé yo.

– Acaban de llamar, te han confirmado, ¡te vas para Noruega!

Recuerdo que colgué y lo primero que hice fue llamar a mi madre y decirle: “Mamá, eres una bruja”.

VIAJAR, VOLAR, DESCUBRIR UN MUNDO LIBERADO DE LA IDEOLOGÍA

¿Qué es lo primero que se te viene a la cabeza cuando recuerdas tu llegada a Noruega?

Que era como aterrizar en Júpiter, muy fuerte. Yo no estaba nada preparado para eso. En primer lugar, la Escuela te pagaba medio pasaje. Escribí a la universidad para decirles que yo no tenía dinero para viajar. Fue un amigo español de mi padre quien tuvo la generosidad de pagarme el viaje de La Habana hasta Bergen. Era la primera vez que salía por mi cuenta al mundo exterior. Iba muy salvaje: tenía el pelo largo, llevaba una maleta medio rota con un cinturón a modo de cierre y una mochila que me traje de Angola. Con esas pintas de indio me monté en el avión. Cuando hago la escala en España, mientras espero el siguiente vuelo, me mandan a esperar en la sala de *business class*. Yo nunca había visto tanto lujo. Allí me miran como diciendo: “Y este qué hace aquí”. Me piden el billete. Yo les digo:

- Mire, yo creo que me han mandado a la sala equivocada...
- No, está bien. Tú no compraste este pasaje ¿verdad?
- No, lo compró un amigo de mi padre.
- Pues te lo compró en *business* hasta Copenhague.

El noventa por ciento de la comida que había en la sala *business* yo no la conocía. Recuerdo que tenía unas ganas tremendas de tomar leche. Entonces veo que en el *buffet* tienen una jarra. Me sirvo un vaso y me lo empiezo a tomar. “Qué fuerte está esta leche”, pienso. Veo que se me acerca una señora:

- Tú no sabes lo que te estás tomando, ¿no?
- Leche.
- No, eso es crema para el café, y vas a coger una diarrea...
- No, si lo sé, pero me gusta...

Yo le contesté aquello por no reconocer la vergüenza, claro. Luego, cuando llegué al aeropuerto y vi a tanta gente de raza dis-

tinta, todos con teléfonos móviles... Estaba flipando. El cinturón se había roto y la maleta llegó abierta. Me dejaron pasar porque enseñé los papeles de la Universidad de Bergen. Como no vi a nadie allí, se me ocurrió coger un taxi. La carretera estaba llena de túneles, era de ciencia ficción, y el contador del taxi que no paraba de subir... Llegué con quinientos dólares y el contador ya iba por ciento treinta. Cuando el taxista me vio la cara me pregunta:

- ¿Qué pasa, que no me vas a pagar?
- Sí, sí. Yo tengo dinero.

Le pagué. En la universidad no había nadie esperándome. Resulta que me habían enviado un correo electrónico informándome del autobús en el que me tenía que subir, pero yo no lo había visto. Empezaba a hacer frío y pensé: “Alejandro, esta noche vas a dormir en la calle”. En eso que veo un africano. Me acerco, y lo primero que se me ocurre es decirle: “Mira, yo soy cubano. Yo peleé en la Guerra de Angola y tú tienes que ayudarme”. El pobre hombre era uno de los miembros de la comunidad cristiana de la universidad, así que me iba a ayudar le dijera lo que le dijera. Me llevó a su apartamento y se puso a llamar a varios amigos hispanos, que fueron los que nos indicaron dónde estaba la clase:

- ¡Dice que vino en taxi! ¡Si aquí nadie coge un taxi!

Noruega me ayudó a cambiar mi visión respecto al papel de la mujer. Me impresionó mucho ver a mujeres conduciendo autobuses (y eso que venía de Cuba, pero en Cuba aún hay muchas cosas que no se les permite a las mujeres). A los pocos meses de estar allí ocurrió algo que fue fundamental en mi vida: por primera vez fui testigo de un ejercicio auténtico de democracia. Me dicen en la universidad que va a haber un debate en la Facultad de Derecho porque la Filmoteca de Bergen quiere proyectar una película pornográfica y el movimiento feminista de la ciudad se opone a ello. El film en cuestión era *Garganta profunda* (Gerard Damiano, 1972), que es la película más rentable de la historia: costó 30.000 dólares y en el año 2005 había facturado unos 550 millones de dólares. Su protagonista, Linda Lovelace, se convirtió en la mayor estrella de cine porno del mundo. Yo

no sabía nada de esto, pero cuando me cuentan que el debate es para que se encuentren las dos posiciones, me dije: “¡Yo quiero ver eso!” Para representar la posición en contra de la proyección estaba Linda Lovelace, y dos representantes del movimiento feminista de Bergen. Para defender que la película se proyectara estaban una directora danesa de cine porno y la alcaldesa de Bergen, una señora de sesenta y seis años con pinta de institutriz. Linda decía que había hecho la película a punta de pistola. La directora danesa argumentaba que había que dejar de ver el porno como una cuestión masculina. Las feministas defendieron que eso era una humillación a la mujer. La última en hablar fue la alcaldesa. Fue la única que no lo hizo desde la mesa, sino que se levantó y se dirigió a un atrio. Con la sala llena de unas quinientas personas, cogió el micrófono y nos miró a todos:

– Nunca he visto una película pornográfica y a mi edad no tengo intención de verla, pero en mi ciudad nadie me hace censura, nadie. Sé que presionaron a la Filmoteca de Oslo y allí la han prohibido. Yo he pasado por muchas cosas en mi vida para defender la libertad, así que *Garganta profunda* se va a proyectar.

Hubo aplausos, gritos, silbidos... Yo estaba alucinando: que una mujer como autoridad defendiera el derecho a ver una película porno rompía todos mis esquemas. Fui con mi amiga Cristina al único pase que se hizo. Hubo hasta amenazas de bomba, y eso que Noruega es un país pacífico. Tuvieron que poner un arco de seguridad, como en los aeropuertos, para cerciorarse de que nadie iba al pase con explosivos o armas. Antes de la proyección hicieron una manifestación, de modo que se hizo un cordón para habilitar el paso a aquellos que quisieran verla. Solo entramos unas treinta y cuatro personas. Tenías que desfilas por ese pasillo donde estaba la gente gritándote que eras un mierda por asistir a la violación de una mujer. Al final del pasillo, antes de entrar en la Filmoteca, estaba Linda Lovelace sujetando un cartel: “Vas a ver mi violación”. Le pasé por al lado, ella te miraba a los ojos. Yo creo que era el único hombre que estaba acompañado por una chica. En la sala había un silencio absoluto. Empezó la película. Cuando salí, dije: “¿Todo para esto?” Me puse a investigar sobre

Linda Lovelace, que murió dos años después en un accidente. Lo de la pistola en la cabeza podía ser verdad, pero después de *Garganta profunda* hizo la parte dos y tres, y otras películas porno. Yo creo que la explotaron durante toda su carrera y, cuando ya no pudo más, encontró refugio en el evangelismo. Lo que pasa es que para entrar ahí tenía que renegar de todo, así que se convirtió en una militante contra el cine porno. Como quiera que fuera, para mí todo aquello fue sobre todo un ejercicio de democracia, fijaos en qué contexto.

Después del máster no regresaste precisamente a Cuba... ¿Qué parte de la China de tu padre encontraste cuando la visitaste personalmente en el año 2000?

Yo quería explorar el mundo y, en cuanto tuve dinero, me fui a hacer el Transiberiano, desde China hasta Europa. Cuando vas de mochilero te encuentras la China más salvaje. Viajé con dos amigos: un argentino y un costarricense. Cogimos un tren hacia el Tíbet lleno de literas y de chinos comiendo pipas. Mirabas por la ventana y había una contaminación brutal. Beijing olía a hierba y carbón. Siendo un país comunista, me chocó su exacerbado capitalismo. Allí contacté con una persona cuyos datos me había dado mi padre. Me dijo: “Cuando llegues a Mongolia, busca un restaurante cubano que se llama *El Latino* y, cualquier cosa, tú les dices que me conoces”. En Xiam, nos dimos cuenta de que, si íbamos al Tíbet, no nos alcanzaría el dinero para llegar a Moscú. En lugar de eso, decidimos irnos a las montañas sagradas de Wu Tai Chao. Estuvimos allí siete días, al lado de un templo. Hice muy buena relación con un monje que hablaba inglés. Él me dijo que odiaba el comunismo y que era la primera vez que conocía a un comunista que no era chino. Le comenté que no era comunista, aunque venía de un país que lo era. Hablamos mucho de la relación entre el budismo y el régimen chino. Fue uno de los momentos más bonitos del viaje. Me regaló un rosario budista, es lo único que me queda de aquella época, porque hasta mis medallas de la guerra las perdí. El día antes de irnos, me da una postal con el fundador del templo y me dice:

– Esta imagen te va a ayudar a que todo cambie en Cuba. Voy a poner a todos los monjes del monasterio a rezar para ello.

Cogimos el transmongoliano. Es un viaje precioso porque atraviesas todo el desierto del Gobi. Era tan espectacular que casi no dormía. Al día siguiente llegamos a Mongolia. Estando en un bar, cuando vuelvo del baño, veo que me han robado mi abrigo con la foto del fundador del templo. Yo pensé: “Esto es una maldición de Fidel, que para vengarse de los budistas les ha mandado toda su artillería de haitianos y a mí me han jodido vivo”. Me robaron el pasaporte, el dinero, la cámara de fotos y el abrigo. De repente, estaba en Ulan Bator a 38 grados bajo cero, porque era invierno, y sin papeles. Entonces me acordé del dato que me había dado mi padre sobre el cubano: “Seguro que él sabe cómo gestionarlo”. Pregunto por *El Latino* y me llevan. En Mongolia, como hace tanto frío, todos los coches funcionan como taxi porque la gente puede morir congelada si tiene que esperar. Llegué allí y, efectivamente, lo regentaba un cubano de Camagüey que se llamaba Cristo Camilo. Estaba estudiando en la Unión Soviética y, cuando cayó el comunismo, se fue con su mujer a Cuba. Ella era mongola y aguantaron cuatro meses en la Cuba del Período Especial. Así que regresaron y montaron ese restaurante. El tipo flipó cuando me vió. Yo le digo:

– ¡Este país es alucinante!

– ¡Este país es una mierda!, me replica al momento. ¡Este país es el más frío del mundo!

Me informó de que había una embajada de Cuba donde me podían ayudar a resolver lo del pasaporte. Les telefoneó allí mismo y nos dijeron que pasase al día siguiente, que primero iban a hacer unas investigaciones. Les dije que venía de la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños y que estaba grabando un documental por el mundo. Cuando llegué, el tipo de la embajada me recibió muy alegre porque había escrito a la Escuela de Cine y María Julia Grillo, la coordinadora académica, les había respondido: “¡Ay, dios mío! ¡Pero qué hace Alejandro en Mongolia! ¡Por favor, ayúdalo, que es un buen muchacho!” Desde entonces, cada vez que veía a María Julia en Cuba le

decía que ella me salvó la vida en Mongolia. El tipo se portó muy bien y me dieron un papel para que pudiera llegar a Rusia. Antes de dejar Ulan Bator, fuimos al desierto del Gobi a pasar unos días con unos nómadas que nos dejaban dormir en sus *yurtas* a cambio de vodka y comida. A esas alturas ya estábamos casi sin dinero, solo nos quedaba la tarjeta de crédito del costarricense: una Visa Oro de su padre. Le tuvimos que convencer para que lo llamara y le pidiera que le dejase sacar dinero. El argentino y yo nos reíamos por detrás viendo lo mal que lo estaba pasando. Sacamos dinero y pasamos el fin de semana con los nómadas. Nos dejaron su ropa, que era de piel de camello con el pelo hacia dentro. Recuerdo que no sentí ni pizca de frío. Nos pusimos a beber de noche, yo había llevado unos puros cubanos y nos tumbamos a fumar en medio del desierto. Allí me di cuenta de que lo único que cuenta es el presente. No hubo un momento más feliz que ese atardecer en el desierto del Gobi. Porque en ese tipo de viajes se mezcla todo: la desesperación, la angustia, la ilusión, la belleza...y la escritura no es otra cosa que utilizar tus vivencias, lo que vas acumulando. Descubrí una cosa que me ayudó muchos años después: que, independientemente de todo lo que te esté pasando, si estás en el presente, viviendo el ahora, si dejas de prestar atención a los pensamientos y te quedas con la realidad del momento, con lo que tienes delante de tus ojos, se te olvida todo. Ahí yo me dije: “Esto es la felicidad”.

Ese momento que describes en el Gobi recuerda a una secuencia del segundo capítulo de la primera temporada de Los nuestros (Telecinco, 2015-2019), cuando Hugo Silva y Blanca Suárez están perdidos en el desierto. ¿Tenías eso en mente cuando lo escribiste?

Seguramente, aunque mi escena favorita de esa temporada es el final, cuando uno de ellos habla con la chica legionaria y ella le cuenta, llorosa, que lo peor es cuando llegas a España y todo sigue igual. Eso lo escribí porque fue lo mismo que sentí cuando regresé de la guerra a Cuba: vi que daba lo mismo. Tú sientes que estás haciendo una cosa heroica, pero descubres que a la gente se la suda. Noruega fue una experiencia fundamental en mi vida tanto como lo fue África, porque gracias a ello empecé a dejar de ver el mundo como una confrontación ideológica.

LA EXPERIENCIA ESPAÑOLA: DEL CINE CON AMIGOS A LOS GOYA

¿Por qué decidiste venir a España, si dominabas perfectamente el inglés y podías trabajar en cualquier lugar del mundo?

Cuando llegué a Noruega mi plan original era conocer mundo, terminar el máster y tener un título que me permitiera dar clases en la Escuela de Cine de Cuba. Ese era mi sueño, no pensaba que pudiera aspirar a más. Lo que ocurre es que, una vez empiezo a descubrir el mundo, quise atreverme a buscarme la vida fuera. Para estudiar en Noruega, Cuba me había dado un permiso de salida de un año, así que tenía que volver al año, cuando se me cumpliera, pero el máster era de dos. Un chico de Santiago, que también estaba estudiando un máster allí en Noruega, tenía el mismo permiso que yo. Él regresó a Cuba para renovarlo y nunca volvió. No lo dejaron salir. Yo no quería que me pasara eso: después de todo lo que estaba viviendo era muy jodido volver para atrás. Así que cuando me llamaron de la embajada, yo les dije que no volvería hasta que finalizara mis estudios. Me dijeron algo que se me quedó clavado: “Que sepa que, si no vuelve, lo vamos a declarar desertor”. Desde ese momento me prohibieron entrar a Cuba, y no solo eso, le negaron a mi madre el permiso de salida para visitarme en Europa. Es terrible porque no solo te quitan el derecho a ir a tu país, sino a ver a tu familia. Así que solo tenía una opción: irme a España, en donde tenía contactos para poder hacer carrera.

Aquí estaban dos buenos amigos: Mariano Barroso y Manuel Martín Cuenca. Yo venía a verlos cada vez que tenía vacaciones, y casi siempre me quedaba en casa de Manolo. Cuando se lo dije a mi madre, se alegró. Ella no quería que volviera porque sabía que al final me iba a meter en algún lío. A mi padre lo llamé estando él en Japón, no quería generarle ningún problema. Me dijo que lo entendía y me deseó mucha suerte. En la Escuela de Cine, cuando regresé

cinco años después, todo siguió como siempre. Creo que ellos comprendían perfectamente que quería buscarme la vida fuera. Por otro lado, el guion de *Hormigas en la boca* se vendió, así que yo ya empezaba a tener en España un mercado en el que podía hacer cosas.

¿Qué te supuso hacer El juego de Cuba (2001), tu primer documental y también el primer trabajo con Manuel Martín Cuenca?

Manolo me empezó a hablar de *El juego de Cuba* después de ver un partido de pelota en La Habana. Me dijo: “Aquí hay una historia tremenda”. Son de esas cosas que, siendo de Cuba, no las ves. Estando en la Sierra Maestra con los estudiantes de la Escuela de Cine, los guajiros de la zona le cuentan a Manolo que Fidel, al principio de la Revolución, iba allí a jugar a la pelota y que era muy tramposo. Manolo lo vio como una metáfora absoluta y a mí me encantó, aunque sabíamos que era un material sensible. La película se la vendimos a Belén Agosti, una productora que hacía publicidad. Le dijimos que teníamos una historia interesante sobre béisbol, le hicimos el *pitching* y, acto seguido, nos firmó un primer cheque por 200.000 pesetas (1.200 euros). Es la única vez que me ha pasado esto en la vida. Así que empezamos a escribir el guion.

Yo, como buen fanático del béisbol, me sabía muchas historias, pero luego había que conseguir las imágenes de archivo. Eso se lo curró Manolo, que tiene mucha mano izquierda en Cuba. Aprendió rápido cómo tenía que manejarse y se las compró a una periodista de la televisión, porque si vas por los canales oficiales puedes esperar años sin obtener nada. La burocracia es muy complicada y hay que buscar caminos alternativos. A través del ICAIC también conseguimos imágenes, como las del barco a Puerto Rico, que es una parte muy épica de la película. Ambos éramos conscientes de que iba a ser un film incómodo porque contrapone la realidad de esa primera revolución que triunfa, que promete muchas cosas y genera un relato romántico, con lo que terminó siendo. Había que contarlo muy bien a partir de transmitir mucha ilusión en la primera mitad y contrastarla con la frustración de la segunda mitad. Yo creo que así

logramos darle equilibrio a todo el material, porque cuando los peloteros hablaban de lo que significó aquello, todavía se emocionaban. Luego, cuando ya entramos en la etapa institucional de los setenta, el documental refleja lo terrible que se torna todo. *El juego de Cuba* tuvo un recorrido internacional muy importante, se vendió a la televisión australiana, ganó el Festival Latino de Nueva York, estuvo en el IDFA (International Documentary Film Festival Amsterdam). A través de él mucha gente descubrió cosas de la realidad cubana que desconocía, como fue ver por primera vez imágenes de las manifestaciones o del éxodo del Mariel.

Claro que manejar todo ese material fue un reto. Para mí constituyó un gran aprendizaje de montaje, porque el montador te enseña a contar las historias. Desde entonces les digo siempre a mis alumnos que tienen que ir a la sala de montaje, sobre todo en un documental. Hay quien le quita importancia a eso pensando que, como es un documental, ya se improvisará. Eso es un error porque puedes perderte muy fácilmente. Se evita manteniendo la unidad desde el guion y teniendo muy claro lo que vas a contar desde la estructura. El guion en el documental tiene que ser una guía con unos pilares muy sólidos, pero debe también ser lo suficientemente flexible para ir incorporando cosas que te ayuden a contar lo que tú quieres. El documental está muy abierto a lo que estás grabando, ya que por el camino siempre aparecen historias que no esperas. Nosotros teníamos muy claro el concepto porque, si no lo tienes, haces aguas por todos lados. El concepto era la metáfora de la Revolución Cubana a través del béisbol. Todo lo que ayudara a contar esa metáfora, era bienvenido. Eso te sirve de marco: si tú lo quitas, se te va de las manos. Empiezas a incorporar cosas de aquí, de allá y te preguntas: “Pero ¿esto de qué iba?” La productora, Belén, cuando vio lo que grabamos de los músicos que tocaban en los partidos, nos decía: “Nos estamos equivocando, estas orquestas tienen una historia preciosa y es muy fácil caer en esa tentación, pero nos alejan del tema central”. El peligro de la improvisación en el documental es la falta de unidad, y para evitar eso hay que tener muy claro tu concepto e

ir con una formación muy sólida sobre el material al que te vas a enfrentar. En *El juego de Cuba* hicimos un gran trabajo de investigación, lo que aporta solidez. Ahora bien, fue estando en la mesa de montaje cuando vi cómo Ángel Hernández Zoido le daba la vuelta a las cosas para que se contaran mejor. Aprendí cómo el material ganaba en ritmo y estructura. Fue un curso de narrativa: el montaje me enseñó cómo mover las piezas para narrar mejor. Creo que es la especialidad más completa, el oficio técnico más rico: si sabes montaje, vas a saber dirigir y guionizar. Todo el proceso me emocionó mucho, ya que fue mi primer acercamiento a Cuba después de haberme ido.

Tu primer largometraje con Mariano Barroso es Hormigas en la boca (2005) a partir de la novela de su hermano Miguel Barroso, de la que llegaste a hacer diecisiete versiones... ¿Cómo fue este proceso de adaptación y escritura?

El libro me lo leí muy bien, hice la primera versión aún viviendo en Cuba, muy rápido. Yo suelo hacer las adaptaciones resumiendo por capítulos, así que cuando los terminé tenía la escaleta prácticamente hecha. Creo que esa primera versión es de las mejores primeras versiones que he hecho. Hablé con Mariano, hicimos una segunda, y esa fue la que vendimos estando yo en Noruega. Cuando llegué a España, a Mariano le había salido una peli en México con Salma Hayek, *En el tiempo de las mariposas* (2001). La acabó y nos pusimos con la siguiente versión de *Hormigas en la boca*. En ese momento, Mariano había roto con una novia, y me dijo: “Oye, ¿y si en lugar de la historia de dos amigos la hacemos de una pareja?” Recuerdo que estábamos fumando unos porros y le contesté: “¡De puta madre!” Nos llevamos la historia a otro terreno y empezamos a reescribir. Ahí empezó la deriva de la película.

Hicimos diecisiete versiones, creyendo que cada una era mejor que la anterior. Fue un error total. Y el mayor responsable soy yo, no Mariano. Perdimos el norte y mi trabajo como guionista era re-encontrarnos con el tema, con el concepto original, pero no fui

capaz. En esa película aprendí del proceso de reescritura, que se trata de mejorar lo que hay y no de destruirlo. Luego en Cuba el rodaje fue muy duro. El día del estreno, en el cine Callao, empecé a verla y pensé: “Alejandro, te has equivocado”. Yo le agradezco a esta película todo lo que me dio, especialmente que me enseñara lo que significa tomar decisiones equivocadas. Me dejé llevar por cosas que originalmente no estaban. Lo más interesante fue el proceso posterior, porque cuando descubres un error o que algo no funciona puedes pensar que en la siguiente no te va a pasar, pero ¿cómo te aseguras de ello? Investigando a fondo cómo has podido equivocarte. Por suerte, tenía guardadas casi todas las versiones del guion. El trabajo de los siguientes días fue leerme cada una de las versiones, de arriba a abajo, desde la diecisiete que rodamos a la dieciséis, a la quince, a la catorce, siempre desde la última a la más antigua, para entender en qué momento la cagué. Veía que arrasaba los mismos errores en una y otra, hasta que llegué a la segunda y vi que era cojonuda. Ahí estaba el problema, en cambiar la relación de amistad por una de amor, o no haber construido con suficiente profundidad el personaje que interpreta Ariadna Gil. También me encontré con algunas novatadas como tomar decisiones dramáticas que no ayudaban a que la historia tuviera la fuerza que necesitaba. Eso solo lo pude descubrir haciendo un análisis profundo de cada una de las versiones, de cómo pasamos de tener una versión buena a otra peor. Pasar por eso ha sido mi mayor aprendizaje en este oficio. Y creo firmemente que *Hormigas en la boca* me convirtió en mejor guionista.

Benito Zambrano gana el Caracol en el Festival de la Habana con Habana Blues (2005). Vista ahora con perspectiva, ¿qué es lo que mejor recuerdas de este proyecto?

Cuando estaba escribiendo *Hormigas en la boca* empecé a colaborar con Benito Zambrano en *Habana Blues*, ya que ambas se filmaron en el año 2004. Lo que pasó con *Habana Blues* es que, en un momento determinado, yo no me siento cómodo con los personajes

españoles, que quedaban como unos hijos de puta para poder ilustrar el tema de la dignidad cubana. Me resultaba maniqueo, así que tuve una conversación con Benito y él me dijo, con toda su legitimidad: “Yo te entiendo, Alejandro, pero la película que tú quieres hacer la tiene que dirigir un cubano. Yo quiero hacerla sobre lo que recuerdo de mi experiencia en Cuba, que fue muy bonita y solidaria. Entonces, creo que estamos en dos momentos diferentes sobre cómo juzgar la realidad cubana”. Decidí salirme, aunque me lo siguen adjudicando en el IMDB, pero yo no lo firmé. Lo hizo Ernesto Chao, un amigo cubano que nos ayudó en los guiones y que en realidad es director de producción. Benito podría haber pasado de mí perfectamente, pero se portó muy bien. Tuvo el detalle de incluirme en los créditos como desarrollo de guion, incluso me invitó al montaje pese a que yo no estuviera de acuerdo con su enfoque. Creo que en Cuba fue tan bien recibida porque *Habana Blues* habla de un tema que allí gusta mucho: la dignidad. A mí me cuesta verla con objetividad. A Benito le pusieron problemas en el rodaje en Cuba, tuvo que quitar todas las alusiones a drogas, pese a que en el mundo de la música es muy común. Y es que, como me dijo Francisco López Sacha, “en Cuba se juega con la cadena, pero no con el mono”.

Cuando este libro vea la luz estará a punto de rodarse tu serie Habanos sobre la Cuba pre revolucionaria ¿Crees que de alguna manera cierra un ciclo en tu carrera?

Es un viaje de algo que se cierra y que tiene que ver también con cierto reconocimiento. En el pasado siempre he recibido mucho respeto por parte del ICAIC y de los profesionales cubanos que conozco, pero a nivel institucional nunca lo había tenido. Cuando gané el Goya, la prensa allí no dijo nada. Yo era un desertor. El orgullo de que un guionista cubano gane por primera vez un Goya quedó anulado por un tema ideológico. Pero así es todo allí. El talento queda supeditado a tu posicionamiento político, y eso es muy frustrante para cualquier profesional. Cuando Movistar me propuso hacer *Habanos* yo llevaba ocho años sin ir a Cuba, y volver ha sido

un auténtico viaje a nivel emocional. Primero, de confirmar todo lo me gusta de mi país, pero también de volver a enfrentarme con la frustración que genera lo que no cambia. Salía a caminar por las calles y veía a la gente esperando las guaguas con la misma cara de apatía que tenía yo hace treinta años: “Sigue esperando”.

Esa mezcla es muy rica dramáticamente y, claro, es lo que soy yo. Sin embargo, hay un rasgo de mi identidad que me conecta con España, por eso yo he podido hacer una carrera aquí. En España me he sentido siempre muy acogido. Por mucho que se critique en términos de libertad o democracia, yo creo que el español es mucho más abierto a la integración que el anglosajón o que el nórdico. Cuando llegué aquí y veía a los viejos en la calle, estaba viendo a mis abuelos en La Habana, que eran gallegos. Por eso, cuando hablo de ETA, no pienso que soy un cubano hablando de ETA, sino alguien a quien le remueven cosas que tienen que ver con los movimientos de liberación y las guerrillas latinoamericanas. O, si hablo de *1898: Los últimos de Filipinas* (Salvador Calvo, 2016), es una realidad que siento mía por haber venido de un país que se descolonizó de España. En *Mientras dure la guerra* (Alejandro Amenábar, 2019), el punto de conexión que encontramos Alejandro y yo fue la dictadura. Cuando empezamos a escribirla, de lo que hablamos antes fue de Fidel Castro y de Franco, de la represión desde la derecha en España y desde la izquierda en Cuba —que en el fondo y no en las formas es lo mismo—. Para mí la película trascendía España, en ella hay muchas cosas que tienen que ver con Cuba.

Ya ha pasado tiempo desde que Manolo [M. Cuenca] te fuera a buscar a Barajas cuando llegaste a España para quedarte. Háblanos de cómo surge vuestra segunda película, Malas temporadas (2005).

Como escritor, yo tenía la necesidad de saber si era capaz de contar una historia desde el punto de vista de una mujer. Me metí en un berenjenal tremendo porque la protagonista era además madre. Tampoco había escrito nunca un personaje gay, que es el que interpreta Javier Cámara. Yo entonces no sabía que él era gay, y resulta que le

encantó el guion. Natalie Poza me confesó que, cuando se lo dieron para leer en formato anónimo, le había sorprendido que lo hubiera escrito un tío. A mí *Malas temporadas* me ayudó a crear personajes muy ajenos a mí. Es algo que los guionistas tenemos que plantearnos: salir de nuestra zona de confort y no contar las historias desde ese lugar en el que nos sentimos seguros. Te puede salir bien o mal, pero creo que hay que asumir ese reto. Porque, aunque yo estuviera en España y hablara el mismo idioma, necesitaba empaparme de esta realidad para ser capaz de contar historias españolas. Con *Malas temporadas* me atreví a hacer una historia de aquí con protagonistas que, excepto Carlos, son españoles.

Para escribir el personaje de Natalie Poza tuve que documentarme. Su origen se remonta a una chica guapísima que llevaba Amnistía Internacional en Noruega. Ella estaba muy interesada en Cuba y me contaba cómo manejaban la información que les llegaba de la isla. Cuando llegué a España pensé que podía encontrar a alguien similar, así que Manolo y yo fuimos a ACNUR, la Comisión de Naciones Unidas de Ayuda al Refugiado. Lo primero que nos llamó la atención fue que allí me recibieran desde el otro lado de un cristal, sin que hubiera un contacto directo. “Aquí hay una distancia demasiado técnica con los inmigrantes”, me dije. Seguimos buscando y encontramos la Comisión Española de Ayuda al Refugiado (CEAR). La jefa en ese momento en Madrid era Estrella Galán, hoy la secretaria general de CEAR España. Estrella es una mujer con una energía tremenda, maravillosa, de esas que por donde pasa lo va moviendo todo. Allí no había cristales ni nada: los inmigrantes entraban y se sentaban contigo, sabían que ese era su sitio desde que cruzaban por la puerta. Me quedé allí con Estrella viendo cómo trabajaba: el personaje de Natalie está basado completamente en ella. Volví a verla, cuando empezamos a preparar la historia de *Adú* (Salvador Calvo, 2020). Habían pasado once años y seguía acordándose de mí. Estrella, que también es amiga de Salvador Calvo, vino con nosotros a Marruecos y a Melilla, donde nos enseñó el Centro de Estancia Temporal de Inmigrantes (CETI). Ella es toda una autori-

dad: si decía “Alejandro entra aquí”, Alejandro entraba. El cortometraje *Maras* (Salvador Calvo, 2019) también se hizo gracias a Estrella, que me puso en contacto con refugiados de las maras. Las tres historias que se narran son reales. Es todo muy brutal, y ese es el día a día de CEAR, por eso soy socio y colaboro con ellos desde hace años.

Tu tercer largometraje con Manolo, La mitad de Óscar (2010) es nuevamente una película intimista ¿De dónde surge la idea del incesto?

Manolo y yo nos vamos alternando. *El juego de Cuba* fue una idea original de Manolo y *Malas temporadas* es una historia que yo le ofrezco, así que la siguiente le tocaba a él. Un día me dice que quiere hacer un cine más distanciado, más seco, que se plantea esta película como un cambio en su carrera. Como guionista, siempre me he puesto más del lado de lo narrativo, pero desde mi formación también valoraba un cine como el de Andrei Tarkovski, que es fascinante por los universos que construye. Si lo miras desde la lógica narrativa, no te lleva a ningún sitio, sino que lo tienes que entender en función de lo que te produce. Cuando Manolo me cuenta esto, lo tomé como la oportunidad de escribir una película menos clásica desde el punto de vista narrativo, para lo cual era mejor escoger una historia sencilla. A partir de ahí él me propone el tema del incesto, ya que a Manolo y a mí siempre nos han interesado mucho los temas tabúes (de hecho, la siguiente película que hicimos fue sobre el canibalismo). Así nace *La mitad de Óscar*, de tener una pequeña historia de amor entre hermanos.

Cuando empezamos a hablar con psicólogos que trabajaran casos de incesto, nos comentaban que suele generarse en entornos donde ha desaparecido uno o los dos progenitores. Nos dijeron que fue muy común en Europa después de la Segunda Guerra Mundial. Ahí decidimos que en la película debía haber una ausencia de referente materno o paterno. Al principio queríamos que se filmara en un único plano secuencia, pero desde el punto de vista técnico no era factible. Manolo quería que fuese en Madrid, y yo le dije: “¿Por qué

no nos vamos a tu tierra, a Almería?” Desde ahí iniciamos un camino que hemos mantenido hasta ahora: filmar siempre en distintas provincias. Fue una película que costó mucho financiar, por eso nos convertimos en productores. Como primera película de La Loma Blanca, tuvimos que remangarnos para conseguir financiación en la Junta de Andalucía y Canal Sur. No nos la compró ninguna televisión nacional en abierto, pero conseguimos una coproducción con Cuba gracias al ICAIC. Pese a no haber ningún otro cubano aparte de mí en la película, Daniel Díaz Torres nos ayudó a colocarla como una coproducción para poder acceder al Programa Media de la Unión Europea. Así, poco a poco, conseguimos levantar la película.

Suponemos que la decisión de ambientar la historia en Almería en lugar de Madrid también modifica la forma de construir los personajes...

Absolutamente. En el momento en que decidimos que íbamos a rodarla en Almería, Manolo empezó a llevarme a muchos lugares. Logró tal conexión emocional con los paisajes que la película empezó a crecer en esa dirección. En el guion había un plano de siete minutos al estilo de *La aventura* (*L'Avventura*, 1959), de Michelangelo Antonioni, que encontró Manolo localizando. En *Caníbal* (Manuel Martín Cuenca, 2013) pasó lo mismo con la nieve. También en la película que acabamos de rodar, *La hija* (Manuel Martín Cuenca, 2021), una historia muy claustrofóbica que transcurre en el Parque Natural de Cazorla, Manolo ha logrado esa conexión creativa con la naturaleza. *La mitad de Óscar* es mi primera película en donde el paisaje se convierte en un componente de mucho peso, algo que adopté en *Los últimos de Filipinas* y en *Adú*.

El hecho de conocer el entorno ya sea selva, desierto o ciudad, y darle el valor de un personaje más, es un hallazgo que me ha ayudado muchísimo. Hay cosas que solo las ves cuando estás en los lugares, aunque a priori no sepas si las vas a utilizar o no. Yo alerta mucho a mis alumnos con el mundo Wikipedia y la comodidad de escribir desde tu casa, porque lo haces desde fuentes que están dis-

ponibles para todo el mundo y terminas haciendo un refrito de realidades que otros ya han contado. Eso va en contra de lo que yo llamo “la oxigenación de las historias”. Y ¿cómo se oxigena una historia? Buscando en la realidad, saliendo a la calle, hablando con la gente. En Noruega yo tenía un amigo cuyo padre cazaba ballenas. Te imaginas a un hijoputa con un arpón. Pues no. Este hombre, que ya era mayor, me contó cómo fue la única vez que vio una ballena azul. En aquel entonces su pesca ya estaba prohibida porque escaseaban, así que cuando él la vio ya no se podía capturar. En el momento en que estaba contando su visión de la ballena se le aguaron los ojos. Hablaba de ella con un amor tan grande, que de repente se te descompone todo. Su sensibilidad era sobrecogedora. Jamás he visto a un activista de Greenpeace hablando así. Ahí hay una contradicción maravillosa, y a mí eso es lo que me mueve a la hora de componer los personajes. Esos grises no te los vas a encontrar nunca en Wikipedia. Tienes que ir a ver al ballenero.

Precisamente por ese trabajo tan excepcional que realizas a la hora de investigar y dar con esas personas que son reales ¿alguna vez te han dicho que tus personajes resultan inverosímiles?

Sí, me lo han dicho de Melitón Manzana, de *La línea invisible* (Movistar+, 2020). Las críticas de la construcción de ese personaje son casi todas positivas, pero algunas personas me han dicho que no se lo creen. Aquí hay también un componente ideológico: un tipo que tortura no puede ser buen padre. Una de las cosas que me fascinó cuando empecé a investigar el personaje de Melitón fue que su sueño era ser actor. Alguien que quiere ser actor tiene una sensibilidad hacia las artes, independientemente de que luego acabe siendo un torturador. Ahí está el material que a mí me interesa. Por ejemplo, en el capítulo cuatro, busca dar con el líder etarra a través de la poesía. Eso descoloca mucho. A la gente a veces le gusta ver la realidad muy simplificada porque de otro modo les genera confusión. Tendemos siempre a que las cosas son de un solo color porque eso nos ayuda a juzgarla. Cuando ves una película, te dices:

“Yo voy con este”. ¿Por qué? Porque estableces una conexión que se transmite a tu realidad diaria. Tú ves a tu jefe como un hijo de puta, pero si hicieras el trabajo de buscarle los grises a tu jefe, estarías llevando a cabo además un trabajo de terapia. El cine debe ser una versión tecnicolor de la realidad con los colores muy bien distribuidos. Mucha gente dice: “Yo ya tengo bastantes complicaciones en mi vida como para que me la complique una película”. Así que por supuesto me critican por este tema. También lo hicieron en *Los últimos de Filipinas* por el cura que era adicto al opio. ¿Cómo se puso la Iglesia porque estaba desprestigiando a los curas que estaban haciendo misiones en Filipinas! Yo investigué mucho a los misioneros de finales del siglo XIX en el sudeste asiático y había una incidencia del opio altísima. No sé si los dos curas que estuvieron en realidad durante el cerco eran opiómanos o no, pero yo quería construir un personaje que cree en Dios, es católico y fuma opio. Me cayó la del pulpo. Es muy normal que cuando quieres hacer ese tipo de cosas te ataquen porque estás jugando con los límites de los personajes.

¿En qué medida tus lecturas de psicología te han ayudado a la hora de construir los personajes?

Me han dado armas, recursos. A veces se usan bien, otras no tanto. Tengo un amigo psicólogo de la terapia Gestalt que me pasó los libros de Claudio del Naranjo, el creador del eneagrama. Me resultó muy valioso, pero yo intento encontrar los recursos en los personajes con los que me voy topando por la vida, porque eso es irrepitable. Siempre lo veo como una oportunidad para enriquecer mi mochila de personajes. Copiar personajes de películas es el mayor error, porque estás repitiendo un modelo que ya está hecho. Hay muchos personajes en el cine que parecen de cartón piedra porque no tienen las sutilezas que te da alguien real.

Una de las cosas que para mí es fundamental en el proceso de investigación es prepararte bien y ganarte la confianza de la gente. Eso hace que terminen contándote las cosas que quieres que te cuen-

ten. Yo soy muy preguntón, porque si hay algo que aprendí en África es que todo el mundo quiere contar, el problema es que la gente no escucha. Mi mecanismo para ganarme la confianza es preguntarles mucho y escucharlos con humildad. Esas conversaciones nunca las comienzo hablando directamente del tema que me interesa, porque ahí tienes que llegar con tiempo. Primero debes descubrir que a esa persona de verdad le atrae lo que tú quieres hacer para que te vaya contando más. Por ejemplo, cuando estuve investigando en una película sobre el dueño de un prostíbulo en Galicia, ¿cómo te sientas con un tipo que tiene un puticlub? No vas a llegar preguntándole cómo trata a las putas, porque te va a mandar a tomar por culo. De todas las entrevistas que concertamos, la mitad de ellas no quiso hablar y la otra mitad venía para saber de la película. Acuden por defensa, y yo tengo que revertir eso: dejo que me hagan las preguntas que quieran y luego yo hago las mías. Me tiraba una hora con cada uno hablándoles de cosas intrascendentes:

- ¿Aquí la gente de qué vive, de la agricultura?
- Sí, de los calabacines...

Y de repente, empiezan a dejarse llevar. Cuando llevan un rato hablando, poco a poco los vas llevando a tu terreno para hacerles las preguntas que te interesan. Ahí, cuando ya te has ganado su confianza, es cuando puedes hacerles las preguntas un poco más delicadas sobre el mundo de la prostitución, no antes.

Cuando hice las entrevistas de los chicos de las maras, Estrella Galán me decía que le sorprendía que no tomara notas. Yo evito sacar una libreta o un móvil para grabar, porque en el momento en que lo hago, ya se piensan más lo que cuentan. En aquel caso no tuve necesidad de hacer muchas piruetas para llegar a donde quería llegar: ellos tenían muchas ganas de contar. Además, empatizo mucho con la gente, es algo que me nutre mucho. He llegado a tener relaciones de amistad con personas que me han contado cosas porque, cuando me abro, lo hago de verdad, porque me importa. Y es que cuando hablas con la gente y llegas a ese nivel de profundidad descubres que, en el fondo, sea quien sea, es una persona con sus

sueños y sus anhelos. Siempre hay que respetar mucho al otro, es una fuente muy valiosa.

Para hacer *La línea invisible* me entrevisté con un líder de ETA durante casi tres horas. Fue una conversación muy rica en la que me dijo cosas que me ayudaron muchísimo a construir esos personajes. Por eso me dicen que los he construido para blanquear a ETA, pero no se trata de blanquear a nadie, lo que pasa es que esa gente no son monstruos. Son personas con una ideología con la que puedes discrepar absolutamente, pero mi función no es emitir juicios de valores, sino entender por qué esa persona actuaba como actuaba. Por cierto, ese líder de ETA me dijo una cosa tan tremenda como que Melitón Manzana no era un torturador:

– ¿Cómo?, le pregunté.

– Sí, a mí me pilló tres veces y nunca me torturó. Me veía por la calle y me saludaba.

Así que Melitón Manzana era un torturador, pero no torturaba a todo el mundo todo el tiempo. Ya no era el monstruo de una pieza que quieren ver todos. Esos matices solo los puedes saber preguntando mucho y abriéndote a la posibilidad. Claro que hay un punto de vista, es inevitable porque la neutralidad no existe. Ahora bien, si hay algo con lo que no puedo lidiar es con el maniqueísmo. El hecho de haber descubierto el psicoanálisis me hizo querer comprender a la gente, porque he visto a personas muy al límite y quiero entender el proceso. Mi tesis final en la Universidad de Bergen giraba sobre esto mismo: ¿Dónde se busca la originalidad, en la historia en sí? Porque como decía Georges Polti, en el mundo solo hay treinta y seis situaciones dramáticas, ¡solo treinta y seis! ¿Dónde está entonces lo que es irreplicable? En los personajes. A mí lo que más me gusta de la escritura es la construcción de personajes. Hay quien busca la originalidad con la estructura, como por ejemplo el orden narrativo de *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), aunque ya Kubrick lo había hecho en el año 1956 con *The Killing*, que tenía un esquema muy parecido. Pero eso también se agota, lo único que es infinito son los personajes: tú puedes tener las mismas historias,

con las mismas premisas y conflictos, pero completamente diferentes porque los personajes son otros. Para mí esa es la forma de oxigenar las historias, ya sean dramas, películas de terror o de ciencia ficción. El trabajo de creación de personajes para mí es un medio de buscar originalidad y una vía para que el espectador vea cosas que no está acostumbrado a ver.

Casi paralelamente a La mitad de Óscar trabajas con otro personaje de pasado enigmático, en este caso en Galicia: Retornos (2010), de Luis Avilés. Háblanos de esa relación paternofilial. ¿Podemos remitirnos a algunos momentos de la relación con tu padre?

El otro día nos reíamos con Mariano porque Rodrigo García, el director mexicano, le decía que en las historias que hacemos nunca hay padre. El padre del protagonista de *La línea invisible*, Echevarrieta, había muerto cuando era pequeño. En *Todas las mujeres* (Mariano Barroso, 2013) hay una madre, pero no un padre... Fuimos repasando y vimos que era verdad. Mariano y yo tenemos experiencias diferentes, pero los dos tenemos (o tuvimos, porque en el caso de Mariano ya murió) un padre muy fuerte. Para mí es más cómodo trabajar los personajes en su relación con la madre que con el padre. Yo con mi padre tuve siempre buena conexión, aunque nos distanciamos cuando dejó a mi madre. Sin embargo, mi madre me ha apoyado tanto... De hecho, en *La línea invisible*, muchas de las charlas que tiene Txabi Echevarrieta con su madre son conversaciones que he tenido yo con la mía, como el momento en que habla de la maldición con la niña Arminia. Eso vino porque el mejor amigo de Txabi me contó que se hablaba de que la familia estaba maldita. En cierta forma es cierto, ya que hoy en día están todos muertos, incluso la hermana pequeña. Es como si arrastraran algo... Me vienen muchas cosas de conversaciones con mi madre que de repente le dan alma a los personajes con los que estoy trabajando.

La relación padre-hija sí me gusta mucho. En *Retornos* fue la primera vez que la planteé, luego la recuperé en *Adú* con la historia de Luis Tosar y Anna Castillo. Creo que tiene que ver con aquello que

te hace preguntarte: “Si un día tengo un hijo, ¿cómo le voy a contar esto o cómo le voy a ayudar?” Esa es la pulsión del personaje de Natalie Poza en *Malas temporadas*: ¿Cómo ayudar a un hijo que no quiere ser ayudado? Es lo mismo que le pasa al personaje de Anna Castillo en *Adú*. En el caso de *Retornos*, él viene a resolver un problema, a compensar un abandono. Yo creo que haber tenido un hijo me ha marcado profundamente como escritor. Primero, porque me ha dado una sensibilidad extra para acercarme a ciertas problemáticas que nunca habría visto de la misma manera si no fuese padre. Luego, porque es un aprendizaje diario, y eso te da un material maravilloso para entender la niñez, el proceso de comprensión y de maduración. Es como tener un laboratorio en casa en el cual tú estás viendo cómo se forma una personalidad. Todo ello me sirve para entender personajes que no tienen nada que ver con mi hijo, pero que están en ese proceso de configuración individual. Jamás se me había pasado por la cabeza lo útil que podían ser esas herramientas para trabajar el drama. Hay cosas que yo hoy escribiría de forma completamente diferente porque soy padre, historias que ahora enfocaría de otra manera.

¿Por ejemplo?

Ahora mismo me costaría mucho escribir sobre pederastia. Si yo construyo una historia de terroristas o de lo que sea, tengo que intentar entender al personaje, y a mí me cuesta mucho comprender a un pederasta. Hablando de los límites, yo le pongo a mis alumnos una escena de la película *Happiness* (1998), de Todd Solondz, la historia del hombre que abusa de los compañeros de colegio de su hijo. Al final de la película ya se ha descubierto que es un depravado, incluso le han puesto una pintada en la pared, pero su hijo, que tiene doce años, no entiende qué significa ser un depravado. En la escena de los dos en el sofá de la casa, que está brillantemente escrita y ejecutada, el objetivo del niño es entender lo que ha hecho su padre y el objetivo del padre es ser honesto con su hijo. Ahí tú tienes ese choque de trenes: alguien que quiere entender y alguien que sabe

que la única manera de ser honesto con el otro es contarle algo terrible. Entonces el padre primero intenta usar el subtexto, pero los niños no entienden el subtexto como los adultos. Cuando el hijo pregunta:

- Pero ¿tú qué es lo que le hacías a Ronald Faber?
- Yo lo tocaba.
- ¿Qué significa *tocar*?

Entonces el padre termina contándole exactamente lo que le hacía. Lo que salva esa escena es que el padre está sufriendo porque no quiere ser un monstruo. Es honesto con su hijo, no intenta quitarle gravedad, y terminan los dos llorando. Es una escena muy jodida de hacer porque es un tema sumamente delicado, la mayor línea roja que yo he visto en el drama. Cuando te atreves a contar eso, los terroristas y los asesinos son niños de teta.

Dices que necesitas sentir lo que le pasa a los personajes y pasarlos por tu filtro emocional para que sean personajes ricos, es decir, somatizarlos. ¿Qué herramientas provienen de los talleres de Mariano, “Actuar para guion y escribir para actores”?

Mi profesora canadiense en la EICTV, Susan Martin, ya me metió la semilla de lo que era el trabajo del actor, pero es en los talleres de “actuar para el guion y escribir para actores” donde eso reverdece. Han sido fundamentales en mi formación porque marcaron mi acercamiento al actor como ejecutor de lo que escribo, algo que hasta ese momento no veía así.

Con Mariano nos vemos en los centros comerciales para armar las historias. *Todas las mujeres* la montamos en Las Rozas Village y *El día de mañana* (Movistar+, 2018) en el Plaza 2. Hablamos y hablamos de cada personaje. Creo que nadie conoce mejor a los personajes que el guionista. Los conozco mejor que los actores, porque el actor crea su propio personaje a partir de su propia experiencia y corporeidad. Todo lo que dicen es muy personal, es muy mío... Evidentemente, lo somatizo, pero en la escritura está también la curación de todo el proceso. A veces me ha pasado tener a un actor

interpretando a un personaje y darme cuenta de que no lo ha entendido. Pero no necesito que lo entienda, porque son actores intuitivos que lo hacen maravillosamente bien, incluso mejor que si lo hubieran entendido. De hecho, los grandes actores son muy intuitivos y a veces los jodemos cuando queremos llevarlo todo al terreno de la racionalidad. Por el contrario, hay otros actores que se ponen muy racionales: “¿Y esto por qué, lo otro por qué?” ¡Olvídate de los porqués! ¡Crea tu porqué! No intentes que yo te dé todas las respuestas, que las tengo, crea las tuyas. Desde entonces empiezo a entender a los actores, especialmente al tipo de actor que trabaja desde la intuición, que no te piden que les expliques nada. Son todoterrenos, componen las escenas con cuatro chorradas y les dan una verdad a las cosas...

Antonio de la Torre tiene una buena anécdota. ¿Sabéis cómo lo elegimos para *Caníbal*? Hicimos la prueba a partir de la escena del protagonista comiéndose un filete. Él llegó a la oficina, se trajo un filete de su casa, lo pasó medio crudo y, con la cámara grabando, se sentó y empezó a comérselo. No dijo ni una palabra, pero cuando vimos a ese tipo comiéndose el filete de aquella forma, nos dijimos: “Es él”. En la escena de la playa, cuando mata al chico y la novia se queda en el mar porque él la espera, su mirada es tremenda, pone los pelos de punta. Recuerdo que, después del pase de la película, en un Q&A, alguien le preguntó:

- Antonio, ¿cómo cojones consigues esa mirada, en qué estabas pensando?
- Estaba pensando en la alineación del Málaga de ese domingo, si iban a poner a Isco.

¿Lo mejor de Eva (2011) surge de estos talleres con Mariano?

Sí, de una escena que escribí para uno de esos talleres. La historia de un gigoló, Roco, que iba a decirle a su clienta que no pasaba nada si no le podía seguir pagando, que él le hacía un descuento. Era una escena de una ternura tremenda que a la vez habla de un tipo que hace sexo por dinero. Fernando Cayo la hizo brillantemente. Re-

cuerdo que en ese taller estaban también Natalie Poza y Luis Callejo, actores muy buenos que, allá por el 2000, eran aún desconocidos. El taller también resultó un descubrimiento para ellos. La escena con Fernando Cayo tuvo un éxito tremendo. La gente aplaudió, cuando acabó, y Mariano me dijo: “Alejandro, esta escena es la leche, tenemos que hacer una historia con este gigoló”. Pensamos preparar una serie, pero no llegamos a plantear nada concreto hasta que, con los años, nos animamos a contarlo. Originalmente, se llamaba *Lo mejor de Roco* y, de repente, tomamos la decisión de que eso no podía ser la historia del gigoló, sino de una mujer que sufre la experiencia con un gigoló. *Lo mejor de Eva* es la última película que escribí con Mariano antes de entrar en el mundo de las series.

Y con Todas las mujeres (2013) llega el Goya...

Fue toda una sorpresa, ya que *Todas las mujeres* se hace como serie, la primera serie de pago de este país que luego pasó completamente al olvido, muy poca gente la había visto. El mérito lo tuvo Mariano, que se resistió a que se perdiera y me propuso que la montáramos como película. La mandamos al Festival de Sevilla y recuerdo que ni nos respondieron. Tenía una factura visual muy pobre. Como no la escogieron, Mariano la envió al Festival de Málaga, y allí la programaron. Fue la primera vez que vi la película en una sala llena de gente. Estaban muriéndose de la risa con ese personaje tan patético de Eduard Fernández, al final se escucharon muchos aplausos. Salimos del cine sorprendidos: “Mariano, tío, vaya éxito, ¿no?” Y de repente, tenemos a la crítica volcada en la película. Yo nunca esperé que pudiera llegar a los Goya, menos aún con tantas nominaciones. ¡Esa película que habíamos hecho con cuatro duros en la casa de Mariano, en condiciones casi de cortometraje, nos ha dado tantas alegrías! Luego Rodrigo García la vio y nos compró una versión para hacer una adaptación en Los Ángeles. Cuando sale la nominación, mencionan primero *Caníbal* y luego *Todas las mujeres*... ¡Estaba doblemente nominado, y nada menos que con mis dos amigos, las dos personas por las que yo vine a España y con las que he

hecho todas mis películas! Fue una de las cosas más bonitas que me han pasado en mi carrera.

Me sentía además muy feliz porque Mariano volvía de nuevo a la palestra, después de cuatro años, con una película rescatada del baúl. Me alegré tanto por él, porque había gente que me preguntaba: “¿Qué pasó con la carrera de Mariano?”, y yo pensaba que a lo mejor le había jodido su carrera con los guiones que habíamos hecho juntos. Con *Todas las mujeres* volvía a situarse donde tenía que estar, porque además es un grandísimo director de actores. Después de *Lo mejor de Eva*, Mariano vivió una especie de travesía por el desierto hasta que en 2017 hicimos *El día de mañana*, una serie que obtuvo el éxito de crítica. Ahora mismo es uno de los directores que más proyectos recibe.

Personalmente, ¿por cuál de las dos nominaciones apostabas?

A mí me encantan los dos trabajos pero, siendo honesto, me costó mucho más escribir el guion de *Caníbal*. Lo que ocurre es que, como *Todas las mujeres* tiene tanto texto y los actores están tan brillantes, a los académicos inmediatamente les salta y dicen: “Eso es guion”. En cambio, una película con tanto silencio como *Caníbal* nos llevó dos años construirla, porque es un trabajo de precisión. *Todas las mujeres* la escribimos en dos meses. Y lo disfruté muchísimo. *Caníbal* fue un guion más sufrido. Yo pensaba que, si me daban el Goya, iba a ser por *Caníbal* que había estado en San Sebastián, tuvo éxito en Toronto, fue nominada en los Premios Feroz y competía a mejor película del año... De hecho, cuando nos dieron el premio no tenía discurso para *Todas las mujeres*. Por eso pedí a Mariano que hablara primero él. Ahí me acordé de Daniel Díaz Torres, que había fallecido en septiembre de 2013 y le dediqué el premio. Era la primera vez que se me moría un buen amigo, y además de esa manera tan rápida. En el Festival de Málaga, cuando me dieron la Biznaga de Plata por *Los buenos demonios* (Gerardo Chijona, 2018), se lo mandé a la familia. Ganar el Goya fue bonito y emocionante. Y le dio un impulso a mi carrera tremendo.

¿De dónde surge el personaje de Caníbal y cuáles fueron los mayores retos en su construcción, especialmente en la decisión del final?

Caníbal surge de mi relación con el escritor cubano Humberto Arenal. Él ya era un hombre mayor cuando yo lo conocí y, como literato, había sido un poco maltratado en Cuba. Me ayudó mucho cuando empecé, me dio muy buenos consejos antes de que publicara *La milla* y, desde entonces, tuve una gran amistad con él. Un día me contactó porque había escrito una novela que transcurría en La Habana y, como yo ya estaba trabajando como guionista, me preguntó si podía encontrar la manera de hacer una adaptación. Me la leí, pero la verdad es que no tenía claro cómo la podría adaptar. Yo quería echarle una mano a Humberto porque sé que, con la situación económica que había en Cuba, él podría vender los derechos y tener una entrada de dinero, pero le dije que con esa novela no lo veía claro. Sin embargo, haciendo un análisis, me acordé de otra que tenía sobre un hombre que era caníbal y se quería comer a la vecina. Se llamaba en realidad “Caribal”, porque los caníbales que había en Cuba y en toda el área de Centroamérica eran los Caribes. En Cuba vivían tres pueblos originarios, los taínos, los ibones y los caribes, que eran los más guerreros. Así que me la volví a leer y ahí sí encontré una historia, una historia de amor: la de un caníbal que quiere comerse a su víctima, pero no puede hacerlo porque se ha enamorado. Entonces se la conté a Manolo. Como previamente habíamos hecho *La mitad de Óscar*, que era una propuesta suya, ahora era mi turno. Pero Manolo no lo vio porque estaba muy alejado de la versión de Humberto, que tenía un tono más de zarzuela. Decidimos que había que darle más oscuridad, para lo cual escribí un tratamiento de unas diez páginas. Se lo llevé a Manolo:

– Ahora ya veo la historia que quieres contar. Todavía no sé bien cómo es, pero vamos a darle una vuelta.

Entonces hicimos una cosa fundamental que yo recomiendo siempre a mis alumnos: hacer un viaje para saber dónde situar la historia. Estamos hablando del 2011, en plena crisis económica en

España. Valoramos la posibilidad de que la película fuera una metáfora de todo lo que estaba pasando con la burbuja del ladrillo, para lo cual decidimos situarla en el panorama de la construcción. Si hubiéramos podido elegir dentro de España, la ciudad perfecta para contar esa historia era Benidorm, una ciudad costera llena de rascacielos donde la gente puede ser muy extraña. En ese mundo del *boom* turístico, él buscaría a los extranjeros como víctimas para no llamar la atención. Claro que con eso teníamos un problema de financiación: que Benidorm no está en Andalucía. Entonces decidimos hacer un viaje para encontrar algo que se le pareciera a Benidorm en territorio andaluz, y la primera referencia que se nos ocurrió fue Torremolinos.

Cogimos el coche y nos fuimos a Torremolinos a ver el ambiente, pero rápidamente nos dimos cuenta de que aquello no tenía el impacto visual de Benidorm, con esos rascacielos en mitad de un antiguo pueblo de pescadores. Decidimos seguir buscando por esa costa en dirección a Marbella, en donde paramos dos días. Ahí nos percatamos de que no iba a funcionar el esquema de usar la construcción como metáfora. Teníamos que ir más al hueso de la historia y buscar una ciudad como de cuento. Manolo, que conoce toda esa región, me dijo: “Esa ciudad es Ronda”.

Nos fuimos por la sierra desde Marbella rumbo a Ronda en unas tres horas de viaje con un paisaje muy bonito, pero agotador. Cuando llegamos había un festival medieval muy famoso, de manera que todo estaba atestado de coches y no había sitio donde aparcar. Llevábamos tantas horas manejando que lo único que queríamos era caminar, ver a pie la ciudad para decidir si allí podía situarse la historia del caníbal. Buscamos y buscamos, estábamos agotados. Nos dijimos: “Vamos a quedarnos a dormir y mañana vemos la ciudad tranquilamente”. Recuerdo que llamé a mi mujer para que nos buscara un lugar cercano. Lo único que pudo encontrar fue una casa rural en las afueras, como a quince o veinte kilómetros de Ronda. Era una casa muy bonita en mitad del campo, pero muy aislada. Nos sentamos, nos pedimos un *whisky*, empezamos a hablar del proyecto

y, de repente, encontramos dos cosas que iban a cambiar completamente la historia. Creo que le dije a Manolo:

– Oye, ¿y si fuera sastre?

A lo que me responde:

– Y como ese oficio es medio ancestral, ¿por qué no nos vamos a Granada?

Al día siguiente pagamos, arrancamos y nos fuimos para Granada, donde Manolo había estudiado. Cuando llegamos fue instantáneo. Así que, a raíz del viaje, encontramos que su oficio era sastre y su ciudad Granada. Todo lo demás vino muy fácil en el sentido de crear el concepto de la película. Ahora bien, luego había que escribirla en un viaje de inmersión hacia un personaje muy ajeno a cualquiera de los dos: es un tipo que mata a mujeres y se las come.

Empezamos a presentar el proyecto en lugares y nos lo cogieron en el Atelier de Cannes y en el festival de Paris Match, donde nos invitaron una semana. Recuerdo que la lista de productores que estaban interesados en tener encuentros diarios con nosotros era de las más largas, pero el ochenta por ciento eran productores de cine gore o de terror. Nosotros hacíamos el *pitching* para que supieran que en la película no iba a haber nada grotesco gráficamente hablando, que la violencia era intelectual. Eso la mayoría de los productores no lo entendía, pero pudimos contar con producción francesa gracias a este Atelier. Era un proyecto complejo. El canibalismo es un fenómeno que ha ocurrido siempre, pero resulta muy incómodo de tratar y quienes lo han padecido nunca hablan de ello. En este caso, cuando te ponías a mirar en internet, todo era muy descorazonador. Ahí tienes que abrirte mucho, hablar con psicólogos que han tratado el tema, leer... Recuerdo que Antonio de la Torre le decía a Manolo:

– Ya he hablado con mi mujer para ir a conocer a un criminal en la cárcel.

Y Manolo rápidamente le contestaba:

– No, quítate eso de la cabeza porque vas a hacer una versión intelectualizada del criminal, ya que no te vas a encontrar con el caníbal que estás buscando. Si fuera una historia sobre crimi-

nales de cuello blanco, sí deberías ir a la cárcel para hablar con ellos, pero ninguno de los criminales que tenemos aquí se ha comido a una mujer.

Teníamos que armar muy bien al personaje, para lo cual me ayudó mucho el libro de Hannah Arendt *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal* (1963). Explica la manera en la cual Eichmann diseñó todo el sistema del tráfico de trenes durante la Segunda Guerra Mundial para que los judíos fueran gaseados. Lo capturaron en el año 1961, creo que en Argentina, donde llevaba diez años viviendo. Para mí es un libro de cabecera, lo leo y lo releo mucho porque entiendes cómo este hombre, que ha organizado un sistema que acabó con la vida de millones de judíos, no es un monstruo ni un ser aberrante, sino un funcionario, un tipo gris y anodino. Arendt es una observadora muy perspicaz que entendió, durante el juicio, cómo alguien así puede llegar a causar tanto daño. De ahí acuñó la expresión “la banalidad del mal”, lo cual le creó mucha enemistad. Ella le estaba quitando al mal esa condición excepcional para hacerlo cotidiano, para decirte: “Cuidado, que puede ser tu vecino, ese que te da los buenos días y saluda a tu perro”.

Lo que hacemos los humanos es intentar convertir el mal en algo fuera de lo común para sentirnos a salvo porque, como nosotros somos lo común, así estamos protegidos. Sin embargo, este otro enfoque te provee de una herramienta poderosa para que veas las cosas desde un viaje más profundo sobre la realidad, de modo que puedas trazar desde ahí el perfil de personaje. Por eso el caníbal de nuestra película es un hombre afable que no se mete en problemas, un vecino educado y un sastre maravilloso. Entonces ¿cuál es la tragedia en la película? Que descubre el amor. Por eso al final no se la come, porque se ha enamorado y el hecho de enamorarse lo hace vulnerable. Él lleva muchos años manejándose en la vida de una forma en la cual tiene el control y de repente lo pierde. El momento de la confesión funciona como una catarsis, porque le ocurre lo peor: se enamora, lo confiesa y la pierde. Tiene que vivir con esa condena porque ha conocido el amor y lo ha sufrido, pero él sigue vivo. El

monstruo sigue vivo. Y ese final me encanta, cuando él está como enjaulado detrás de los barrotes viendo a la Virgen. A Manolo se le ocurrió rodarlo durante la Semana Santa de Granada. Él le dio a la película esa base tan cristiana: Dios te lo ha mostrado y te lo ha quitado, ese es tu castigo. Lo descubre previo a tenerlo, por eso es un hombre destruido.

En ese sentido, teníamos muy claro que nunca se la iba a comer, porque el monstruo descubre algo que lo humaniza: el amor. Si se la hubiera comido, el protagonista hubiera sido más del perfil de un psicópata incapaz de tener empatía con su víctima. Él se protege o cree que está protegido contra la víctima porque prácticamente no las conoce. Con la hermana de la chica intenta no generar ningún contacto porque sabe del peligro que eso le causa, pero al final ella se le mete en la casa, la mata y entendemos que se la come. Eso nunca lo hubiera hecho con una vecina, lo teníamos claro. Cuando estás haciendo un proyecto así, tienes que marcar cuáles son las líneas rojas de un personaje. Los guionistas de *Los Soprano* (*The Sopranos*, HBO, 1999-2007) contaban que ellos trabajaron toda la serie con dos líneas rojas: las dos únicas cosas que Tony Soprano nunca haría eran pegarle a Carmela y hacerle daño a un animal. Si vemos la serie, hay varias escenas de discusiones fuertes entre ellos en las que Tony Soprano le pega a la pared, a ella no la toca nunca. La segunda línea roja es muy graciosa: mata estrangulando delante de ti, pero nunca le haría daño a un perro. Esto te ayuda a construir a un personaje. En el caso de *Canibal*, sabíamos cuáles eran sus líneas rojas. Nosotros queríamos contar una historia de amor. ¿Qué pasa si el demonio se enamora? Es como en *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993), que el responsable del campo de concentración mata a los judíos con una frialdad tremenda, pero está enamorado de la mujer judía que trabaja en su casa y no sabe cómo manejarlo. Hannibal Lecter tampoco es un psicópata auténtico, sino que está construido con retales que mezclan patrones de psicópatas con otros de alguien con mucha empatía, por eso es un personaje maravilloso. Si vas a un psicópata de manual de me-

dicina, éste tiene muy poco recorrido dramático porque no hay empatía, lo que le facilita mucho cualquier brutalidad que cometa y al mismo tiempo lo libera porque no hay culpa. Nosotros aquí sí queríamos que hubiera mucha culpa, por eso la religión tiene tanto peso en la película. Ese hombre al final detrás de los barrotes está acabado. Esa es mi visión de la historia.

¿Cómo vivisteis la recepción de la película?

Yo creo que *Canibal* cambió nuestras carreras. Fue la primera película con la que los dos fuimos nominados, tuvo muy buena crítica. De público fue un fracaso estrepitoso, y en ese sentido nos generó muchas preguntas. Lo hablé con mis alumnos y había gente que te decía: “Es que no se cuenta por qué es un caníbal”. Manolo y yo lo sabíamos, pero decidimos quitarlo para hacer la película más incómoda al espectador. Durante el proceso llegamos a escribir varias escenas contando cómo llegó ahí, cómo mató a su primera víctima, pero la película es mucho más dura, amarga y compleja sin ello. Si te doy la respuesta de por qué este hombre es un caníbal, tú vas a sentirte más cómodo porque sabrás que hay una causa para que él sea así. Sin embargo, si yo quito esa causa todo cambia. Es más desconcertante, no hay psicologismo ni respuesta cómoda porque estamos diciendo que el tipo que vive al lado de tu casa puede ser así.

Recuerdo que en algún pase la gente salía y te preguntaba: “¿Qué tipo de carne era la que estaba comiendo Antonio de la Torre?” Evidentemente es carne de cerdo, pero esa pregunta significa que ese alguien se ha quedado tocado, como diciendo: “Necesito que tú me digas que es carne de cerdo”. Eso es muy demente. Varios carniceros nos contaron cómo sería la carne humana más jugosa. Nos decían que las mujeres sobre los cuarenta años debían ser sus víctimas, porque el gusto es mayor, y nos mostraban varios tipos de carne de cerdo pensando en lo más parecido a lo que sería la carne de mujer de esa edad. Yo creo que una de las escenas que más marcaron al público fue la que usamos para el *casting*, la de Antonio de la Torre comiendo el filete. No muestra nada: sólo es un hombre cenando,

escuchando música y tomando vino. Es una escena que no tiene ningún elemento de violencia explícita, pero sí subtextual. Los periodistas reseñaron la escena de la playa, que fue la última que se nos ocurrió, ya fuera del guion. Originalmente, la muerte de esa chica era a palos. Fue en una lectura externa del guion que nos dijeron: “La película tiene un nivel tan alto en ese momento, que una escena de muerte a palos me saca, no está en la línea del resto de la historia”. Ya teníamos incluso la fecha de rodaje, pero al final nos sentamos Manolo y yo y encontramos esta otra forma de contarlo.

¿Qué opinas sobre la cuestión del compromiso entre la taquilla y la crítica?

Aquí en España es una dicotomía. No sé si se debe a la coyuntura específica de este país, pero evidentemente todo el mundo quiere las dos cosas: el éxito de crítica y el éxito de público. Es cierto que se puede seguir haciendo películas sólo con éxito de crítica, porque vas cimentando un prestigio. Si además obtienes el éxito de público, nadie te va a poner ningún freno a que sigas produciendo, dirigiendo o escribiendo películas. Con *Caníbal* era evidente que se trataba de una película muy difícil, por eso no viví el fracaso en taquilla como un drama. Y en mi caso, eso es lo normal. Mis películas suelen tener buenas críticas y una pésima recaudación. Esa es la verdad. Se le digo a mis alumnos todo el tiempo. Mi primer éxito de público fue en el año 2019 con *Mientras dure la guerra*, algo que claramente asocio con la figura de Amenábar. *Adú*, de Salvador Calvo, ha sido una sorpresa absoluta en este sentido. Creo que ha funcionado muy bien por la maquinaria de Telecinco, porque no lo esperábamos. Con suerte pensábamos llegar, como mucho, a los cuatro millones de euros y, en pleno cierre de salas por el Covid-19, se paró en seis millones y medio. Estuvo dos días seguidos como la película más taquillera, con lo que hubiéramos llegado a los siete millones sin ningún problema. Cuando ocurrió lo de *Caníbal*, es cierto que nos chocó que fuera tan poca gente a verla. Ahí nunca sabes dónde está el clic. Yo suelo escribir las películas en función del tipo de cine que

querría ver, el problema es darte cuenta de que tú eres una excepción entre mucha gente que dice: “Yo no me meto en un cine para pasarlo mal”, así de simple. Mi propia familia, que no me engaña, fue a verla sin saber nada de la película y, cuando salieron, me dijeron que lo habían pasado mal. De *Canibal* somos también productores y eso es un palo, pero al menos no perdimos dinero. Llegamos incluso a ingresar un poco porque tuvo muchas ventas internacionales, algo que mejoró respecto a *La mitad de Óscar*. Creo que lo manejamos bien, sobre todo para hacer la siguiente. Esto es lo que he creído siempre: que la película que hagas, ya sea con éxito de crítica o con éxito de público, te ayudará a hacer la siguiente.

En ese sentido me parece que el público es más inescrutable. Si enganchas al público, puede ser que en un momento determinado dejes de hacerlo y te sientas muy desorientado. La crítica te da una base un poco más sólida, porque cuando tú sales los viernes con un estreno, es como salir a pillar el toro de la Feria de San Isidro. Esa noche te levantas a ver las cifras, ya que sabes lo que está en juego, y lo normal en este país es que sean malas. Por lo tanto, saber que por lo menos tienes el respaldo de la crítica te da un cierto respiro para poder hacer la siguiente. Para nosotros ha sido así porque, si sólo tienes el favor del público, el día en que lo pierdes no tienes nada. Es cierto que también se puede perder el favor de la crítica, pero el público es más honesto está menos condicionado. Le gusta y arrasas. No le gusta y te pegas una hostia. Punto.

Y los motivos que llevan al público a la sala tampoco se pueden predecir...

Sobre esto, Mariano me contó una anécdota de cuando vinieron los hermanos Coen a Madrid a estrenar *El hombre que nunca estuvo allí* (*The Man Who Wasn't There*, Ethan J. Coen y Joel D. Coen, 2002) y él andaba con ellos. Coincidió en cartelera con la comedia *Los padres de ella* (*Meet the Parents*, Jay Roach, 2000), con Robert de Niro. Mariano, que conoce a Joel Coen porque hacía el doblaje de sus pelis, me contaba que estaba obsesionado con *Los padres de*

ella, la analizaban de arriba abajo para entender qué tenía esa película que no tenían las suyas y porqué había conseguido arrasar la taquilla. Todos queremos eso, porque sentir el respaldo del público es una gran alegría.

Cuando se estrenó *Mientras dure la guerra*, yo estaba agobiado porque Alejandro Amenábar había recibido críticas regulares con su película anterior, aunque es cierto que había hecho nueve millones de euros. Sabíamos que lo estaban “esperando” y, para más inri, con una película sobre la Guerra Civil. Recuerdo que el primer viernes fue número uno en salas, pero fue un número uno muy flojito. La prensa de ultraderecha lo puso en titulares: “El peor arranque de una película de Amenábar”. Había que remitirse a *Tesis* (1996) para decir eso, pero bueno... Y, de repente, veo que en Twitter (yo no tengo Twitter, pero si pones el título de la película puedes acceder) a la gente le está gustando, están posteando muchas cosas buenas. Ese mismo sábado hablé con Alejandro y me comentó que había gente aplaudiendo en los cines, así que el domingo me fui con mi hermano al Kinépolis a ver otra película. Antes de entrar en mi sala le digo: “Espérate, Carlos, vamos a ir a la sala veinticinco a ver cómo está la cosa”. Todavía quedaba como media hora para que empezara y la sala estaba casi llena. Cuando salgo, veo que sigue entrando gente de treinta y cinco, cuarenta, cincuenta, sesenta años, en grupos grandes, como si fueran a una misa, y supe que la película iba a funcionar. Luego pegó un subidón con las cifras de espectadores, algo que me ha pasado con las dos últimas películas. Lo habitual es que, cuando estrenas, si va muy bien, el siguiente fin de semana sólo pierda un veinte por ciento de taquilla. Sin embargo, tanto la de Alejandro como *Adú* hicieron más espectadores el segundo fin de semana que el primero. Eso es flipante. No ocurre casi nunca y, si llega a pasarte con una película, sabes que con la siguiente no va a ser así. Pero la satisfacción de ver cómo el público va a ver algo que has escrito tú a ese nivel, de entregarse, de ir en masa con dos películas, una detrás de otra... Yo eso nunca lo había vivido y ha sido un regalo. Dudo mucho que me vuelva a pasar. Ahí Amenábar tiene

todo el mérito porque sabe conectar con el público. Es algo que se tiene o no se tiene.

Recuerdo que escribiendo *Mientras dure la guerra*, me decía “vamos a tirar por aquí” y yo pensaba “qué bueno, a mí no se me hubiera ocurrido eso”. Él tiene ese toque no porque lo busque, sino porque es algo que le sale de forma natural. Creo que es un don. Yo lo hablé un día con Jaime Rosales en el festival de cine español de Toulouse, Cinespaña. Jaime y yo estudiamos juntos en la Escuela de Cine de Cuba, yo escribí su corto de graduación. Recuerdo que me decía que quería hacer su próxima película más abierta, más de llegarle al público. Me lo contaba como si fuera algo al alcance de todos. Pienso que hay directores que cometen el error de creer que pueden hacerlo sin tener en cuenta el cuidado con el público. Porque al público no se le puede vender milongas, aunque sea una comedia banal. Tú solo te fijas en la que funciona, pero hay otras noventa y nueve mil comedias banales que no han gustado. La clave es que nunca puedes saber si una comedia banal va a funcionar porque es muchísimo más complejo. Además del cine de autor, que es difícil de hacer, hay un cine comercial que también es difícil de hacer. Muchas veces los autores tratan con cierto desdén a quienes consiguen esa conexión con el público, y me parece que hay que ser humildes, como lo es el Joel Coen obsesionado con *El padre de la novia*. Hay que analizar una y otra vez, ir adelante y atrás en el guion, para entender cuál es el misterio de todo esto, porque no hay reglas. Si las hubiera, sería mucho más fácil: bastaría con llevarlas a cabo hasta conseguirlo. Entonces todos tendríamos el camino del éxito asegurado. La verdad es que nunca sé si la historia que tengo en la cabeza va a interesar. Por eso intento trabajar desde el cine que a mí me gustaría ver. Eso y el salir ahí afuera a vivir, a sentir, a escuchar. Y a mí afortunadamente me encanta salir, conocer, indagar, disfrutar del proceso. Llenarme de preguntas y construir una historia con ellas. Creo que no estamos aquí para dar respuestas. Como mucho las podemos hacer intuir a partir de las cosas que escribimos, pero dar respuestas no es mi oficio.

LA CONDICIÓN HUMANA COMO LABORATORIO DEL GUIONISTA

Respecto al trabajo de guionizar “mano a mano”, ¿cómo es el proceso de intercambiar ideas? ¿Funciona más como etapas de relevo o realmente son sesiones en las que cotejáis lo de cada cual para llegar a la mejor versión?

Cada uno va trayendo algo y también cuestionando lo del otro. Cuando trabajamos solos no hay nadie que te diga lo que no funciona y que, además, lo enriquezca con ideas que tú no esperas. Eso sí, tiene que haber una muy buena conexión con la otra persona. A la hora de construir el primer boceto del guion, la escritura inicial de los diálogos es fundamental y muy enriquecedora. En ese sentido, elaborar una misma historia entre dos es muy gratificante, bien sean pareja de guionista y director o dos guionistas, como con Michel Gaztambide en *La línea invisible*, con quien he tenido muy buena comunicación. Cuando coescribes con un director es distinto, puesto que el director tiene una visión que va más allá del propio guion, tiene el enfoque de la historia. El objetivo es conseguir mimetizarlas desde el punto de partida. Cada uno aporta una cosa y luego, poco a poco, entre los dos empezamos a ir en una dirección o en otra hasta terminar confluyendo. Este proceso depende del flujo de trabajo y la relación con la persona. Así ha sido con Mariano o Manolo y ahora también con Amenábar. O con Salvador Calvo, que no firma los guiones, pero se implica mucho conmigo. Todo ello es señal de que te escuchan, de que tú también aportas, de otra forma es muy ingrato.

Por otra parte, de estas relaciones están saliendo películas que no hubiera podido hacer solo, o las hubiera hecho de forma distinta, seguramente no tan bien. Las múltiples conversaciones previas a la escritura, o incluso durante la escritura, han significado básicamente eso. Primero, antes de escribir una sola palabra, hablas mucho. Luego, en cuanto empiezo, siento que no hay nada más útil como

armar algo concreto, aunque sean dos folios o un folio y medio. Escribir me ayuda mucho porque tomas una cierta distancia. Es escribiendo cuando dices: “Eh, mira esto, ahí hay carne”. Como le digo a mis alumnos: “Debe haber un buen jamón para cortarlo y, para descubrirlo, te sientas, escribes medio folio y ves que ahí está”. Este proceso continúa durante la escritura hasta el último momento, como cuando cambiamos la secuencia de la muerte a palos de *Caníbal* después del *feedback* externo.

Algo que también hablo mucho con mis alumnos es que el guion hay que enseñarlo cuando sientas que ya le has aportado todo lo que podías. Mientras creas que es mejorable, no hace falta mostrárselo a nadie más, tú mismo te bastas para ello. Sin embargo, siempre hay un momento en que dices: “Bueno, yo creo que no está perfecto, ni mucho menos, pero ahora necesitaré una visión desde fuera”. Recomiendo a mis alumnos que se lo enseñen a las mismas personas, de tres a cinco, de las cuáles se fían. Cuando yo escribo con Manuel, siempre le pasamos los guiones a un señor que se dedica a las guías de viaje. Sus testimonios son tremendamente útiles. Lo de quitar la muerte a palos en *Caníbal* nos lo recomendó Ignacio Gutiérrez-Solanas, que tiene una cultura cinematográfica envidiable y, cuando le das algo, sabes que lo está analizando. Va directo al punto, nos da mucha caña. Cuando se leyó *El autor* (Manuel Martín Cuenca, 2017) nos dijo: “Esta película va a ser vuestra tumba”, porque veía el guion como una comedieta que no aspiraba a nada. Luego le mostramos el montaje y lo entendió. Justamente por eso es bueno no ir cambiando cada vez, pero tampoco buscar a alguien que te diga lo que quieres escuchar.

Recuerdo que García Márquez nos contaba que él tenía tres personas a las que siempre les enseñaba sus libros antes que a nadie: todos eran amigos de la infancia o de la juventud, porque sabía que le iban a decir la verdad. El problema de enseñar el material es que, si se lo das a alguien que trabaja en el medio y de cuyo criterio te fías mucho, puede que te diga sin darse cuenta cómo lo haría él, en vez de ayudarte a llegar adonde tú quieres ir. Aquí es necesaria mucha generosidad, para lo cual esa persona tiene que conocerte

muy bien o haber visto tus películas, saber en qué territorio te gusta moverte para decirte: “No, mira, yo creo que debes explorar más esto en esa dirección...” Eso no tiene precio. También le digo a mis alumnos que no pueden abusar de la consulta externa. Una vez que le muestras tu guion a una persona, ya no se lo das más porque lo vicias. Asegúrate bien de tener esa bala cuando la necesitas, porque luego nunca va a ser igual.

Para esto que mencionas nos sirve mucho ir a El autor. El personaje que interpreta Javier Gutiérrez está en la crisis creativa, no ha logrado encontrar su propia voz. ¿Te ha sucedido algo similar, como perder la inspiración o atascarte en algún momento concreto?

El tema del bloqueo creativo está muy manido y se ha intelectualizado mucho. A mí no me ha ocurrido nunca. Creía que era un mito, pero hace un tiempo leí que a un guionista le había pasado y escuché una entrevista de Sting en donde también lo contaba. Yo creo que puede pasar, que la inspiración no te llegue, aunque quizás es porque tú no la dejas. Como decía antes, para mí el escribir es curativo, me ha servido mucho para encontrarme y autoanalizarme.

En 2014 hice un viaje con Manolo desde Los Ángeles a San Francisco por la *Freeway*, la carretera 101 del Pacífico, que luego se convierte en una secundaria maravillosa. Yo estaba muy contento porque acababa de ganar el Goya y además me habían llamado por primera vez para hacer televisión. Recuerdo una parada que hicimos en Carmel, un lugar de un nivel adquisitivo muy alto donde Clint Eastwood fue alcalde y tiene un restaurante. Por la noche estaba en una playa preciosa en donde la gente se puso a hacer una fogata. Me senté a mirarlos: allí estaba yo, junto al fuego, haciendo un viaje espectacular en un momento inmejorable profesionalmente y, de repente, me doy cuenta de que no estoy feliz. No es que fuera infeliz, sino que estaba mentalmente agobiado pensando cuánto iba a durar eso. Como nuestro oficio es de mucha incertidumbre, yo estaba dejando que esa incertidumbre me generara preocupaciones que no me permitían disfrutar de un momento tan bueno. Mi recuerdo de ese instante sen-

tado en la playa fue de reaccionar: “No puede ser que la mente vaya por delante de los hechos. Los hechos son que yo estoy aquí, en un lugar fantástico, viendo el mar, frente a estas fogatas, feliz... pero la mente está en sus preocupaciones”. Y es que, cuando has alcanzado un sueño el disfrute es muy breve. Consigues una cosa y te dices “ya está”, pero no es verdad. La mente fuerza la maquinaria en busca del siguiente objetivo. Es agotador. Y esa es la oportunidad perfecta para preguntarte: “Espérate ¿quién es el que no se cansa de pedir? ¿Quién es ese que está todo el rato pidiendo?” Cuando descubres que es una persona irreal sobre la cual tu vida ha girado cuarenta y tantos años, exclamas: “¡Pero si este es un puto vampiro que te dice ‘yo lo que quiero es esto’ y es una trampa, porque no para nunca!” Noté aquello y pensé: “A mí esto no me cuadra, tengo que enterarme bien de cómo funciona la mente o no va a haber satisfacción jamás”.

A raíz de ahí me puse a investigar. Leí a Krishnamurti, a Rupert Spira. Hice un viaje personal que me llevó a la autoindagación. Analicé la diferencia entre los sentimientos o pensamientos, que van y vienen, y mi esencia permanente. Es fascinante, te hace descubrir cuál es realmente tu lugar porque empiezas a ver cómo estás enganchado a tus miedos y ansiedades. Conecté nuevamente con el viaje que hice cuando me sacaron el trauma de la Guerra de Angola. Sabía que ya me había liberado de una enorme losa, pero incluso estando muy bien la mente funciona igual, creando preocupaciones. Así que indagué por qué tiene que haber siempre preocupaciones, de dónde vienen, si son realidad o no. El viaje te ayuda a detectar los mecanismos que te hacen creer que tú eres aquello que piensas o que sientes, y desmontar esa identificación. Dices: “A ver, yo no soy mi pensamiento porque hay un momento en el que el pensamiento no está y algo sigue aquí”. Ese “algo” soy yo. Ese “algo” es el silencio. Y cuando consigues instalarte en él descubres otra forma de relacionarte con el mundo. Y ahí te quitas un peso tremendo. Primero se entiende intelectualmente, pero luego debe ser muy experiencial, como cuando te recuerdas a ti mismo “yo no soy este pensamiento de ahora” y te quitas de encima el pensamiento. Es como descubrir que has tenido siempre la capacidad de

generar los estados de ánimo desde el pensamiento (“mi pensamiento es triste, entonces yo estoy triste”) y que, por tanto, son irreales, fantasmagóricos. Y no solo estás más allá del pensamiento, sino también más allá de las sensaciones. Si observas todo eso llegas al silencio. Y no estoy hablando de algo poético, sino de una experiencia tan real como tomar el sol y sentir su calor. Aquí sientes mucha paz. Es un viaje fascinante que te permite ver la vida con relatividad.

Pero, volviendo a lo que estaba contando, cuando me vino la crisis de este viaje, yo estaba escribiendo *El autor* y me ayudó mucho a entender que somos nuestros peores enemigos. Le echamos la culpa a la inspiración, pero en el fondo todo nace de ti, de tu misma incapacidad para ver tus propios mecanismos y saber quién eres realmente. Cuando confundes las cosas te bloqueas, te agobias, te preocupas. Esa autoindagación me ayudó muchísimo a limpiar todo eso y a escribir *El autor* con Manolo. En el fondo, la película es una reflexión sobre el talento o, más bien, sobre el amor al oficio, lo hagas bien o lo hagas mal (porque, ¿qué más da si disfruto lo que hago?!). Claro que quitándole mucho peso al tema, porque no podía ser profunda. Si te pones a hablar de algo como la creación con solemnidad, te vuelves muy pedante. Yo creo que Manolo, como director, se lo llevó a un territorio inexplorado para él, que es la ligereza, y lo equilibró elaborando unos personajes muy complejos. Por eso nos sorprendió tanto el premio de la crítica en el festival de Toronto, porque no lo esperábamos. No es una película que tú dices “a la crítica le va a flipar”, tampoco sabíamos con certeza que le fuera a gustar al público. Sin embargo, es la película que mejor nos ha funcionado en La Loma Blanca. Hizo alrededor de 900.000 euros, que para nosotros es un récord comparado con las anteriores.

Al final, el personaje de Javier Gutiérrez recurre a una grabadora para registrar las conversaciones de sus vecinos, ¿tú también has recurrido a algún método de este tipo?

García Márquez nos decía que la memoria es un buen filtro porque lo que te impresiona, se te queda grabado incluso sin escribirlo. Creo que a veces se equivocaba, porque he perdido cosas que no es-

cribí pensando en eso y me jode, aunque en general se recuerda en gran medida. Yo soy muy observador, especialmente en los sitios públicos, y si oigo decir algo que me llama la atención, lo grabo en mi cabeza. No tomo nota ni ando con una grabadora como el personaje de Javi Gutiérrez, pero sí es fundamental empaparse de lo que está ahí fuera.

Los guionistas muchas veces perdemos el hilo con la realidad, creamos en función de las películas o las novelas que leemos. Hay una frase de la película que dice que los libros no están para inspirarse, sino para ser leídos. Y es cierto que un libro te puede inspirar mucho: te da bagaje, técnica, formación, te hace aprender cómo construir gramaticalmente, etcétera. Un guionista debe leer mucho, pero luego hay que salir a la calle. Sobre leer, hay una cosa que me sorprendió cuando publiqué mi segunda novela aquí en España, *Oro ciego* (2009): el noventa por ciento de las entrevistas que me hicieron por el premio en la Semana Negra de Gijón eran de periodistas que no se habían leído el libro. Ellos hacen como que lo han leído, pero en dos pinceladas tú te das cuenta de que no lo han abierto porque, cuando topas con alguien que sí lo leyó, entonces la entrevista es de otro nivel. Recuerdo que, con *Los últimos de Filipinas*, la única crítica negativa fue de una escritora que le confesó al director, Salva Calvo, que la había escrito sin ver la película, solo vio el tráiler. El tráiler, que lo hizo la productora buscando atraer al público por el lado patriótico, no tenía nada que ver con la película, a mí de hecho no me gustó.

Con respecto a El autor, es muy interesante leerla casi como un tratado docente. A la hora de enseñar, ¿cómo se afronta esa falta de experiencia de primera mano?

Mis primeros alumnos de la Universidad Carlos III de Madrid en el año 2003 tendrían unos veinticinco años. Ya tenían una formación hecha y estudiaban Comunicación Audiovisual como segunda carrera. Recuerdo que tenía una chica que había trabajado como enfermera en una Unidad de Cuidados Intensivos (UCI). Esa fue una camada maravillosa de la que salieron historias muy buenas porque

eran alumnos que habían vivido cosas. De hecho, muchos de ellos terminaron trabajando en la industria audiovisual o como profesores en la misma universidad. Ahora bien, cuando me llegaron los de doble grado de Comunicación Audiovisual y Periodismo, me di cuenta de que eran alumnos con unas notas maravillosas, pero cero en experiencia vital, porque eran más jóvenes.

He tenido también grupos en inglés que obtienen unos resultados buenísimos. Vienen alumnos británicos, chinos, y es que el estudiante que llega a España para terminar algo, ya tiene un recorrido. Los que han rodado menos, no es que no lo tengan, es que no lo saben, porque muchos sí han vivido cosas. Tú con veinte años puedes haber experimentado muchas cosas sin salir de tu ciudad, no nos equivoquemos. Has podido crecer en un entorno de abuso, o en un sistema represivo, vivir la muerte de un ser querido, etcétera. Todo eso te va marcando a nivel personal, lo que pasa es que tienes que saber verlo, decir “coño, aquí es de donde tengo que tirar”. Si no, te pasa lo que le ocurría a Christopher Moltisanti en *Los Soprano*, que iba a la clase de construcción del personaje y, cuando regresaba a casa, le decía a Paul: “Hoy han hablado del arco del personaje y me doy cuenta de que yo no tengo arco: siempre he sido un matón”. A lo que Paul le responde: “Pues yo tampoco”. El problema es que son dos pedazos de personajes inconscientes de su propio recorrido dramático. Por eso hay que saber mirar y saber cómo sacar la materia de esa experiencia. Se lo digo a mis alumnos: “en el momento en que tú te enamoras, ya tienes un arco”. Porque cuando te enamoras te expones a una serie de sensaciones y vivencias que te cambian, ya que tú nunca has vivido la dependencia de alguien. Entonces descubres eso que se llama celos, porque no somos conscientes de lo que significa la palabra “celos” hasta que te enamoras, hasta que estás frente al miedo de perder a esa persona a la que quieres. Y sabes que cuando esa historia de amor termine, más allá de cómo acabe, de repente dices: “ya no soy el mismo. ¿Por qué? Porque has descubierto cosas de ti que no sabías. Y ahora ya tienes ese material con el que trabajar, indagar, profundizar”.

De los 28 alumnos que tenga, muchos de ellos ya se habrán enamorado, otros habrán visto morir a una abuela... El problema es que se ponen a escribir películas de acción o de mafia, y eso es lo que yo evito porque es completamente ajeno a ellos. Lo que yo quiero es que escriban de algo que les importe, que hablen de cosas que les han pasado. No hace falta ir a una guerra para contar cosas interesantes, hace falta vivir la realidad. Y la realidad es enamorarse, sufrir... Eso viene en el paquete. Incluso cuando la historia te viene por encargo, tengo también que convertirla en algo que me toque, conectarla con una experiencia propia. Fue el caso de *Los últimos de Filipinas*, lo enganché a lo personal desde la pregunta “¿de qué quiero hablar?” Yo no quiero hablar del patriotismo porque no me interesa. No es que no exista, yo lo he visto, pero ha sido en un momento de desesperación y no me lo creo. Creo más en el miedo.

En este sentido de conectar las historias con la experiencia propia, ¿cómo fue el reto de hacer Brava (Roser Aguilar, 2017), una película protagonizada por una mujer que sufre una violación en grupo?

Roser aportó muchísimo al guion y para mí fue fundamental tener su visión de un acto de tal violencia como es una agresión sexual. Si lo hubiera tenido que hacer yo solo, me habría costado mucho hacer esta película. Por eso escribí el personaje femenino en *Malas Temporadas*, porque para mí era un reto posicionarme dentro de una mujer y entenderlo. No porque no fuera capaz de hacerlo, sino porque quería comprenderlo desde un acercamiento íntimo al personaje. Trabajar al personaje que interpreta Marian Álvarez fue otro reto maravilloso. Lo conecté con el hecho de querer hablar de algo que te marca. Fue lo que me pasó cuando volví de Angola. Conversamos mucho sobre lo que llevas por dentro, lo que está ahí que nadie te ha enseñado cómo manejar.

El personaje de *Brava* tiene ese marido publicista que está en todo menos en lo que tiene que estar. Ella, ante eso, reacciona de forma muy natural: aquí no ha pasado nada, cojo mi coche y me voy a ver a mi padre para cambiar de entorno. También me inspiré en la

experiencia de una amiga que conocí en La Habana a la que habían intentado violar con veinte años en el baño de la universidad de Quito. Lo pasó muy mal, hasta el punto de que les dijo a sus padres que no podía volver a esa universidad, por eso la mandaron a Cuba. En una fiesta ella me dejó caer lo que le había pasado, yo le dije: “Tranquila, que en Cuba esas cosas no pasan”. Ella se estaba intentando alejar de eso y, tres días después, cuando va hacia su casa, le sale un negro en pelotas con un machete. No le hizo nada, pero se quedó completamente demolida. Recuerdo que volví a verla, estaba muy jodida, y le comenté: “Quizás es una señal de que tienes que volver a Ecuador y enfrentarte a ello, porque parece una pirueta macabra del destino que te dice que eso no se arregla cogiendo un avión y yéndote a otro sitio, sino quedándote y confrontándolo contigo misma”. Cuando llegó la historia de *Brava*, lo hablábamos con Roser: primero Janine tenía que huir para darse cuenta de que ese no es el camino, la solución fácil de escapar del espacio físico en el que ocurrió. Ella tiene también que buscar adentro y consultarlo consigo misma.

Los buenos demonios (2018) parte de tu segunda novela, Algún demonio (2007). Por el momento es tu única película 100% cubana, tanto en términos de producción como de equipo humano.

Algún demonio es la primera novela que publico en España. La escribí en casa de Mariano, cuando él se fue a México. Era el momento en que no me dejaban volver a Cuba y yo no sabía si iba a salir adelante en este país como escritor. Cuando escribo literatura lo hago para mí, en el sentido de que no escribo un libro pensando en que se vaya a filmar. Los vivo como dos territorios completamente diferentes. Lo que más hubiera querido ser en la vida es escritor de libros, porque me parece que donde mejor se refleja el arte de la literatura. Lo que pasa es que el cine te permite ganarte la vida con más facilidad. Para mí, escribir literatura es libertad. Es mi mayor reto y felicidad. Con los guiones lo paso muy bien, pero es como cuando eres músico y te pasas la vida tocando con un cantante

muy popular, mientras que lo que de verdad quieres es tocar jazz. Para mí la literatura es tocar jazz. Escribí ese libro para desahogarme, nunca pensé en nada más. Recuerdo que se lo regalé a Daniel Díaz Torres, con quien tenía muy buena relación desde la EICTV. Cada vez que venía a Madrid, me sentaba horas con él. Creo que era incluso mejor orador que director, porque cuando te contaba las cosas yo lloraba de la risa. Me dijo que se había leído el libro en un viaje en avión y que quería hacer una película con él:

– Daniel, yo no he escrito eso para hacer una película, mira a ver si la quieres escribir tú.

Cambié muchas cosas, pero me quedé en lo básico: una reflexión sobre el hombre nuevo, porque yo crecí en esa cultura del “vamos a crear al hombre nuevo que va a salvar el mundo, el revolucionario progresista”. A través de todo mi viaje personal me di cuenta de que el hombre nuevo era el gran fracaso de la revolución, porque el hombre nuevo hoy en día es el que se ha ido a otro país y ha triunfado fuera. Ese es el modelo que quiere seguir la gente en Cuba. A mí mismo me han empezado a considerar más desde que he triunfado un poco en España, antes me tiraban a la mierda. Entonces te dices: “¿De qué vale la ideología si al final no te van a respetar hasta que tú demuestres tu talento, cosa que en Cuba se prioriza por debajo de lo ideológico?” Sobre ese fracaso quería reflexionar en *Los buenos demonios* y me sorprendió que al final se pudiera hacer, porque yo esperaba que me la censuraran. Las películas sobre historias que transcurren en la actualidad cubana son muy incómodas. Pero en este caso se estrenó en los cines y gustó mucho, estuvo dos meses en cartelera. Creo que, si la hubiera hecho un director extranjero, nunca la habrían dejado rodar. La permitieron hacer, primero, porque fue un proyecto nacido de Daniel, y él sabía cómo colar las cosas. Luego, cuando falleció Daniel, tuve una oferta de un director italiano que la quería filmar. Se cabreó mucho cuando le dije que los derechos se los iba a dejar a Gerardo Chijona: “Él la puede hacer y a ti no te van a dejar rodar esa película en Cuba”, le dije. Lo cierto es que Chijona lo manejó muy bien. A mí me alivió mucho tener esa

conexión con Chijona y Daniel, porque no era la visión de alguien que se ha ido de Cuba y que tira mierda al país desde fuera. No, ahí ellos son tan conscientes como yo de cuál era esa realidad y sabían adecuarla a lo que querían contar. La desesperación del protagonista es una desesperación que compartimos los tres.

Resulta muy impactante el monólogo del turista en la primera escena del taxi, ¿cuántas veces has escuchado una opinión foránea similar sobre Cuba?

Muchas veces, sobre todo aquí en España. Yo tengo una opinión sobre eso que me ha llevado a varias discusiones, porque creo que la izquierda española ha sido muy cobarde con Cuba. Pongo un ejemplo: durante veinte años a los cubanos no nos dejaban entrar a hoteles extranjeros y, en todo ese tiempo, ningún amigo de la izquierda levantó la voz para decir que eso estaba mal. ¿Quién criticaba que los cubanos no pudieran entrar a los hoteles? La derecha. Entonces ¿es que la izquierda ve bien eso? Yo creo que nadie de izquierdas en este país soportaría que se haga un *apartheid* turístico en la Plaza de España, donde el español no pasa y el extranjero sí. Lo más triste y lo que más rabia me dio es que, cuando en el año 2008 Raúl Castro cambia la ley y permite a los cubanos ir a los hoteles, no ocurrió nada. O sea, la izquierda española ve bien el *apartheid* turístico y ve bien cuando Raúl Castro lo desmantela. ¿En qué quedamos? Mi conclusión es que ahí hay un entreguismo, un “mirar para otro lado” porque denunciar que hay algo mal en Cuba es hacerle el juego a la derecha. Es de una cobardía terrible.

En Cuba hay presos políticos, en Cuba hay represión, lo ha denunciado Amnistía Internacional, *Human Rights Watch*, los relatores de Naciones Unidas. La constitución cubana pone en el artículo 5 que el Partido Comunista es único, marxista y la fuerza superior de la sociedad y del Estado. ¿Os imagináis que la constitución española dijera eso del PP, del PSOE, de VOX? Es un acto de absolutismo total, pero la izquierda nunca ha querido entrar en ese debate, le regalan ese espacio a la derecha. Esta conversación

la he tenido aquí con gente a la que respeto mucho, como Juan Madrid, Manolo [Martín Cuenca], Alberto Rodríguez o Falette [Rafael Cobos]. La izquierda española no acepta que Cuba sea una dictadura. Sin embargo, desde 1959 están prohibidos todos los partidos políticos y la libertad de prensa. ¿Entonces cómo se llama eso? Así que he tomado la decisión de no tener discusiones políticas sobre Cuba con españoles de izquierdas, porque me resultan muy frustrantes.

¿Cómo son las lógicas de la escritura en el ámbito de las series de televisión?

Con Telecinco, que es una cadena de televisión generalista, es un modelo industrial, de producción en serie. Viniendo del cine, a mí me sorprendía el poder absoluto de los ejecutivos de la tele. La voz del director está completamente supeditada al encargo, hasta el punto de que las reuniones de decisión final sobre el *casting* se tomaban sin la presencia del director. Al menos es la experiencia que tuve yo, y supongo debe ser así. También me impresionaba la rapidez con la que se armaban los proyectos. Era la primera vez que veía la industria audiovisual a pleno rendimiento, todo iba muy rápido, se hacían siete u ocho páginas de guion al día. Eso es muchísimo, en el cine estaba acostumbrado a tres o cuatro páginas como mucho.

En Telecinco tuve muy buena relación con Pepa Sánchez-Biezma, que llevaba ficción en ese momento. Siempre me entendí muy bien con ella a nivel creativo y me apoyó en todo dentro de los márgenes del presupuesto. Hay que tener en cuenta que, en el caso de las miniseries, teníamos un presupuesto alrededor de los 650.000 euros por capítulo. Hoy en día las plataformas superan esos presupuestos. Yo, acostumbrado al mundo del cine, donde la financiación es tan lenta y costosa, veía que en la televisión se cobraba muy rápido. En tres o cuatro meses ya tenía mi salario en el bolsillo, mientras que en el cine se suele tardar dos años en cobrar un sueldo de guionista. Eso se agradece dentro de la industria.

¿Cómo afrontas el trabajo de creación de personajes para la televisión, después de tu experiencia iniciática con la serie de Mariano Barroso Todas las mujeres (2010)? Háblanos de El día de mañana (2018).

Para mí, lo más atractivo que tenía la novela de Ignacio Martínez de Pisón era el canalla que interpreta Oriol Pla: un canalla que es una víctima también. Hacer un viaje con un arribista, como dicen en Cuba, a través de uno de los períodos más fascinantes de la historia de España, nos ayudaba a contar un momento histórico en que no se sabía bien qué iba a ser del país una vez muerta la dictadura. En medio de los bandos tenemos a un tipo que ha estado en la Brigada Político-Social, pero que cuenta con cierta sensibilidad. Viene de la mayor pobreza del campo aragonés y tiene el sueño de ser alguien en la vida, aunque para ello deje muchos cadáveres por el camino. En el fondo yo creo que Justo Gil no es una mala persona. En la novela el personaje no sale, todo está contado a través de quienes lo conocieron, así que tuvimos esos detalles sobre él como un material maravilloso para construir todos estos grises.

Como el personaje del Comisario Landa...

Ese sí fue una creación total porque en la novela no existía. *El día de mañana* la produjo Mod Producciones, al igual que *Mientras dure la guerra*, así que ya sabíamos que íbamos a poder tener a Karra Elejalde. Pensamos que sería maravilloso que interpretara a un comisario. Karra ya de por sí es un personaje, un *showman*. Cuando quedamos con él decía que no tenía mucho tiempo, así que le dije que le escribiríamos primero el capítulo para ver qué le parecía. Me fui a casa y pensé: “Este tío es invasivo, donde quiera que vaya, llama la atención”. Justo antes, Mariano me había llevado a conocer a un militante de extrema derecha de la Transición, un tipo que había estado incluso ligado con delitos de sangre y que había huido de España para refugiarse en Centroamérica. Cuando me senté a conversar con este hombre de cincuenta y tantos años, fofo y con el pelo lleno de grasa, me deja descuadrado. Se pone a hablarme de

poesía francesa del siglo XIX y, acto seguido, me cuenta que el inspector jefe que tenían cuando él estaba dando palizas en los setenta en Barcelona les ponía a Mozart porque era fan suyo. Justo después conocí a Karra, lo mezclé todo y di con este comisario: un sinvergüenza absoluto pero adorable, un tipo que se ríe de todos y al mismo tiempo les pone firmes. Yo siempre me parto de risa en la escena del capítulo cinco en la que está cambiando España y él está escuchando de fondo el Lacrimosa, del *Réquiem* de Mozart, y alguien dice: “Pero, entonces, ¿Franco es Mozart?” Cuando tienes un actor así, además de todos esos elementos con los que vas dibujando al personaje, tienes que hacerlo muy mal para cagarla.

Hay un momento en la serie en que se dice: “el Franquismo es una clase social, no cuatro generales”. ¿Crees que ese debate todavía está por abordarse en España?

Esa frase me la inventé yo, no estaba en el libro. Cuando un gobierno autoritario está durante tantos años, genera su propia clase social. Eso pasó con el surgimiento de la aristocracia napoleónica durante el imperio francés, también en el franquismo, el castrismo, el pinochetismo... Los acólitos del régimen tienen beneficios por su seguidismo, lo que genera una clase social que se beneficia de su estatus durante décadas. En *El día de mañana*, cuando ven que todo eso se va desmoronando, son como ratas que se lanzan fuera de la embarcación porque se hunde. Y ¿qué es lo que hacen esas ratas? Adoptar una identidad que les permita sobrevivir dentro del nuevo régimen que se avecina. Lo hacen adquiriendo una visión más tolerante con esta democracia y, al final, incluso pueden terminar convertidos en defensores de aquello que, por su naturaleza, nunca hubieran asumido.

Tuviste una experiencia muy distinta con la escritura de Los nuestros (2015-2019)...

Los nuestros es un proyecto de Telecinco en el que tienen a Blanca Suárez y Hugo Silva comprometidos para empezar a rodar

en junio. Durante el desarrollo, Telecinco se da cuenta de que lo que han hecho no funciona porque tienen a dos chavales escribiendo una serie sobre la guerra y ninguno de ellos ha sido militar. Por ejemplo, en el guion había una escena en la que un oficial le da un puñetazo a un superior, algo que nunca sucede. Nosotros ganamos el Goya en febrero y en marzo me llaman para preguntarme si quiero hacerlo. Me lo propusieron casi disculpándose, y yo me preguntaba: “¿Cuál es el problema de escribir una serie con la que me van a pagar y que encima habla de cosas muy cercanas a mi experiencia militar?”

Recuerdo que, cuando llegué, nunca me entendí muy bien con los creadores (porque yo no soy creador de esa serie). Su visión era completamente maniquea. Tuvimos una reunión con Pepa Sánchez-Biezma y le dije: “Mira, si hago esta serie, sería para hacerla de esta manera”. Pepa se leyó lo que le mandé y me dijo: “Me encanta cómo escribes así que vamos adelante”. Me dio la confianza que necesitaba para plantearme volcar mi propia experiencia en el ejército. Pensé: “Da igual que sea en Marruecos o en Indonesia, lo personal es tu relación con un entorno hostil. Tú, tu miedo, tu frustración y tu esperanza, eso que yo he vivido como militar, da igual que sea el ejército cubano o el ejército español. En el fondo todos somos soldados”. Eso me ayudó mucho. Conversé bastante con el asesor de la serie, un oficial de los boinas verdes. Tuvimos una conexión inmediata porque fueron charlas de militar a militar, estábamos hablando el mismo idioma. Ahí empecé a escribir. Cogí cosas de los argumentos mientras lo trasladaba al guion. Lo que ya tenían en el planteamiento era el secuestro de estos niños en Mali y el personaje de Blanca. Hice los tres episodios en treinta y siete días. Me acuerdo de que estaba como jurado en el Festival de Málaga y me iba a ver películas por la tarde mientras que por la mañana escribía. Lo escribí hablando directamente con el asesor. Lo llamaba:

- ¿Cuántos vehículos con tanquetas vamos a tener?
- Yo creo que solo dos.

Por otro lado, ya tenían localizado el rodaje, así que llamaba a Salva [Salvador Calvo]:

– Oye, tengo una escena para la que se me ha ocurrido esto. ¿Dónde la podemos hacer?

– Mira, hay un sitio, a ver si te encaja aquí...

Todo fue así porque la producción ya estaba diseñada y los actores esperando. Fue difícil. Luego, en la segunda temporada, me documenté y escribí a lo largo de meses. Fui a encontrarme con los altos mandos de la Brigada de Paracaidistas. Hablé con un sobrino que estuvo en Afganistán, él me puso en contacto con dos compañeros suyos que también estuvieron allí. Uno de ellos perdió una pierna. Me contó que cuando iba a subir a una tanqueta le explotó una mina. Me reuní con ellos en un centro comercial por la N-2 y nos pasamos una noche entera hablando.

Luego hay una parte que no controlas y en la que tienes que tirar de otros elementos, por ejemplo, con el yihadismo. Yo había tenido un cuidado extremo al construir al personaje del yihadista porque, cuando te acercas a la religión musulmana, empiezas a indagar desde otra perspectiva. No es que yo lo justifique, pero si entiendes de dónde viene es mucho más fácil. Eso lo comprendí cuando fui a Marruecos para documentarme con *Adú*. A Telecinco le gustaron los guiones, pero Boomerang contrató un director con el que nunca crucé una palabra. Jamás me había pasado. Creo que los actores están muy mal dirigidos y eso es muy triste. Ahí lo dejo.

En ese sentido, ¿qué herramientas le darías a un equipo para poder ajustarse a un nuevo presupuesto?

Como siempre lo he vivido, sé que los guiones se pueden cortar. Hay muchas maneras, pero para eso es fundamental entenderte con el director. Yo estoy aquí para solucionar problemas, no para crearlos. Hay cosas que no se pueden cambiar porque desnaturalizan la historia, pero hay otras que sí. Incluso está el reto de hacerlo mejor con menos recursos, lo que no significa llevarlo a un tratamiento

maniqueo. Te pueden decir: “Mira, no da el dinero” y eso se soluciona siempre. Mi experiencia es bastante positiva en ese sentido, hasta solemos encontrar cosas que finalmente funcionan mejor. Claro que para eso hay que saber con qué cuentas desde el inicio, para poder ir haciendo los cambios progresivamente. Eso es muy distinto a que te den todo y luego te lo quiten.

¿Cambia la escritura cuando conoces de antemano el reparto de actores?

Hoy en día el material con el que trabajo suele caer en manos de buenos actores. El hecho de saber de antemano que tienes un actor o una actriz determinados a bordo me facilita mucho más el trabajo, en el sentido de que tengo más libertad porque cuento con más garantías. Si conoces bien el mundo de los actores y, además, has podido trabajar antes con ellos, ya sabes cómo construirles un texto. Cuando sé que tengo a un Antonio de la Torre, un Luis Tosar, un Eduard Fernández o un Karra Elejalde, sé que me puedo soltar en la escritura. Si no los tengo a ellos (aunque luego hay gente que te sorprende), entonces intento cubrirme cuidando mucho más el subtexto. Porque cuando conoces a los actores sabes inmediatamente dónde se van a quedar, si van a solemnizar una escena. Entonces, desde el guion, no puedes abrirles el refugio de la solemnidad porque se blindan buscando su propia seguridad. Más bien se lo tienes que bloquear al actor para que vaya a un terreno menos cómodo, desconocido.

Primero el actor tiene que atreverse, lanzarse, pero para ello debe sentirse protegido desde el texto. Es decir, debo construirle cosas que se lo pongan difícil, pero que les haga quedar bien. Esa es mi forma de defenderlos desde la escritura. Todo dependerá finalmente del director, pero yo también puedo aportar desde mi trabajo en este sentido. Generalmente el peor actor es aquel que se siente a gusto con sus tics, con sus manías. A mí los actores muy populares en principio no me gustan. La tendencia a la técnica puede ser un problema, porque un actor que no la tiene es muy fiel

al director y puede asumir unos riesgos que un actor de formación quizá no se permitiría asumir. Es el caso del confort del actor en los soliloquios solemnes, por eso es mejor que el guionista no haga este tipo de monólogos, porque puede exponer mucho las carencias del actor. Más bien tiene que escribir escenas de mucho ritmo y poco diálogo, pues esto le ayuda a encontrar la naturalidad y poder así acceder a la verdad física, justo para que no se vaya toda la importancia al texto.

Muchas veces te sientes especialmente orgulloso de cómo luce un actor al que le has diseñado una escena con el propósito concreto de que se luzca. Pienso en cómo Nathalie Poza sonríe y posa como las diosas en *Todas las mujeres*, en la escena del coche con Antonio de La Torre en *La mitad de Óscar*, o en la secuencia final de Luis Tosar y Álvaro Cervantes en *Los últimos de Filipinas*. O el careo entre Unamuno y Millán Astray en *Mientras dure la guerra*, donde tienen la conversación sobre el poco valor de los intelectuales. Es brutal. Es una escena adicional que reveló que Millán no era tonto, que después de toda su miseria y su radicalidad, era capaz de tener una conversación de tú a tú con uno de los mayores intelectuales del siglo XX. A mí me encantan esos choques de titanes: “Sea valiente, hombre. Deje su mierda y sea valiente”.

En todos esos casos parece fundamental la cuestión del equilibrio entre acción y palabra. ¿Cómo afrontas la construcción de diálogos?

Ese equilibrio se logra desde la construcción del personaje, en donde todo va integrado. Si ese trabajo es sólido, los diálogos van solos. Cuando además el contexto del personaje y la situación en que se encuentre están bien contruidos, el diálogo sale sin problema. Tienes el buen jamón. Si además dispones de un cuchillo jamonero, va a quedar mejor, pero la materia prima ya está. Al escribir diálogos, yo visualizo cómo los actores lo pueden decir y veo cómo protegerlos de sus refugios. Evito engrandecer las cosas, eso lo he aprendido de los maestros. Porque un buen actor parte de una interpretación natural. Recuerdo una escena de *Los Soprano*, en la pri-

mera temporada, que cuenta la relación entre padre e hijo. Están comiendo pasta y el niño le pregunta:

– Papá, ¿es verdad que la pasta la inventaron los chinos? Me lo han dicho en el colegio.

Tony se le queda mirando porque no sabe cómo defenderse, y le dice:

– Pero hijo, a ver, piensa: ¿cómo los chinos, que comen con palitos, van a inventar una cosa que se come con un tenedor?

Eso es inapelable. Es brillante porque no están hablando del espagueti, sino de la identidad cultural. Una buena situación te lo da todo. Pero tienes que ser capaz de verla, de olfatearla, de intuir el recorrido dramático que encierra. Ahí es donde está el talento, en saber encontrar esa historia que te da situaciones excepcionales. Luego está la destreza en escribirlas, pero un guionista se mide sobre todo por esa capacidad, el resto es oficio. Por ejemplo, si yo estoy divorciándome, mi manera de lidiar con esa circunstancia es lo que saca lo mejor y lo peor de mí. Ese conflicto te lleva a mostrar todas las caras del personaje, sus miedos y sus contradicciones. Ahí es donde de verdad se construye un personaje, con sus imperfecciones y sus virtudes, como Tony Soprano. A mí aún hoy me sigue sorprendiendo *Los Soprano*, siempre que la vuelvo a ver descubro cosas nuevas.

En tus películas has sabido componer un rico mosaico de territorios. ¿Cómo te ayuda desde el proceso de investigación el trabajo de campo en las localizaciones?

Me gusta mover las historias, sacarlas del egocentrismo de Madrid, donde parece que está masificada la industria. Cuando empecé a ver cine español, me atraía mucho el cine rural o de provincias, todo lo que estuviera ambientado fuera de la capitalidad. Creo que hay mundos extremadamente interesantes y muy originales que por lo general pasan desapercibidos por centrarnos en historias urbanitas. Yo, siempre que puedo escaparme a ese tipo de ambientes, lo hago. La verdad es que conozco más España que mi propio país, pues desde que llegué me propuse explorar bien todo su territorio.

Para mí es fundamental, conocer gente de esos mundos es parte de las historias que cuentas. Yo creo que, si consigues llevar la película afuera, le aportas un valor extra en términos de riqueza para la historia, del viaje que le puedes proporcionar al espectador. Te permite darle originalidad desde ahí. Siempre que voy a montar una historia pienso en dónde localizarla, porque para mí es también una oportunidad de viajar e investigar. Tengo proyectos que no han salido ubicados en las Islas Baleares, en la costa menos conocida de Alicante o zonas rurales de Valencia.

Muchos de mis alumnos de afuera ubican sus historias en sus pueblos y eso es algo fantástico que, por alguna razón, se pierde. Si consiguen meter cabeza en la industria, esas historias se “madrizan”, por decirlo de alguna manera. Claro que rodar en otro sitio siempre es complicado porque eleva los costes de producción, ya que hay que trasladar al equipo, reservar hoteles... Esa es una de las razones por las que los famosos estudios de cine de Alicante, que eran como Los Ángeles, fracasaron completamente. Eran una maravilla, pero cada vez que alguien tenía que producir una película en La Ciudad de la Luz, debía llevar a todo el equipo y pagarle hotel porque allí no había técnicos, no existía un tejido industrial. Una pena, porque eran unos estudios espectaculares y ahí están, cogiendo polvo.

¿De qué forma abordas el trabajo de creación de guiones históricos en donde, además del proceso de documentación, emergen cuestiones morales relacionadas con el diseño de personajes basados en sujetos reales? ¿Cuál es la línea entre la necesidad de responder fielmente a los hechos a la par que potenciar la dramaturgia?

Cuando te pones a trabajar sobre un hecho histórico tienes la limitación de no romper con el marco en el que se desarrolla ese acontecimiento. Debes ser respetuoso con ese marco, pero en ningún caso ser su prisionero. En el momento en que caes cautivo de él, escribes la historia encorsetado. Hay un cartel maravilloso que se pone al principio de estas películas que dice: “Algunos nombres, perso-

najes y situaciones han sido transformados por interés dramático”. Y eso para mí es el salvoconducto. Con eso estoy avisando al espectador de que aquí no tienes vía libre para cambiar la historia, pero sí para que mis personajes se expresen por sí mismos. La clave está en que hay que acercarse a esos hechos con una libertad que en ningún caso signifique pervertir lo que ocurrió, aunque sí abordarlo con frescura. Yo lo hago con mucha independencia porque no somos documentalistas, es decir, no estamos obligados a una rigurosidad histórica. En el momento en que estás construyendo una historia, ya estableces un punto de vista y una mirada propia. Entonces, lo primero es informarse mucho y, a partir de lo que vas encontrando, elaborar mis propios personajes, que no tienen por qué ser exactamente los que la gente recuerda que eran. Si fulano era sí o no ¿quién lo sabe? Solo la familia y un entorno más íntimo. Fuera de eso, cada uno hace su lectura de la gente, ¿no? Yo necesito detalles privados que muchas veces no te dan. ¿Tenía una amante Melitón? Yo no lo llegué a saber, me lo inventé porque necesitaba que a través de ella se contaran cosas de Melitón. ¿Quería ser actor? Sí, investigamos y de joven estuvo en un grupo de aficionados. A eso me agarré para darle seguimiento a la historia del poeta. Tienes que aferrarte a esas cosas para ir armando lo que tú buscas. Independientemente de que se trate de personas reales, esos personajes son mi voz y tengo que hacerlos a mi manera.

En *Los últimos de Filipinas* tenía una serie de personajes que existieron realmente, pero yo no me identificaba con ninguno de ellos. Por eso me inventé un soldado, Carlos, que recoge muchas de las inquietudes y angustias que tenían aquellos que vivieron esa historia. Podría haberlo hecho con el teniente que interpreta Luis Tosar, pero no quería juzgarle. De haberlo hecho, habría llevado la película a otro sitio que a mí también me interesaba, una historia mucho más oscura y menos comercial, pero ese no era el lugar que me estaban pidiendo. Yo tengo que ser consciente de para quién estoy trabajando, aunque en ningún momento iba a contar la historia del teniente que dirigía el campamento de *Los últimos de Filipinas* como

un patriota. Ahora bien, ¿cómo hago para no perder ese aspecto y, al mismo tiempo, hacerlo desde aquel ambiente? A través de la mirada de un personaje que refleja todo aquello, pero desde la ingenuidad. Eso me permitió no ser oscuro a la par que exponer al espectador a la misma experiencia del soldado: la de estar en medio de aquella realidad, como un instrumento del Estado español, defendiendo algo que yo, la verdad, no entiendo. Sobre este tema hay un buen ejemplo en *Diarios de motocicleta* (2004), de Walter Salles. En ella, el personaje del amigo es muy bueno: es putero, es jodedor, un tipo genial. Sin embargo, el Che está encorsetado, como diciendo: “espérate, porque yo voy a ser el icono de la izquierda dentro de diez años y ahora mismo tengo que...” Es una película que funcionó muy bien, pero yo quería evitar caer en eso. En América Latina se ve al Che Guevara de muchas maneras. Yo conocí gente que trabajó con él y cada uno tiene una visión completamente diferente. Entonces, ¿qué Che Guevara quieres que te cuente?

Cuando trabajamos *La línea invisible*, por ejemplo, nos pasó eso con Txabi Etxebarrieta. La gente muy de derechas ni siquiera la vio, pero el abertzale vasco más extremo la critica igualmente porque piensa que le estamos haciendo un favor al franquismo. A raíz de la serie ha habido mucho debate porque, cuando te metes con los mitos nacionales, estás tocando la visión que tienen ciertos sectores de ese personaje. Hay gente que conoció a Txabi y ha escrito que le recuerda mucho al chaval, lo cual me enorgullece. Sin embargo, para la izquierda abertzale es muy incómodo porque lo saca del pedestal en el que lo han colocado. El mito está para rendirle pleitesía y para que se convierta en un icono del cual se saca un resultado, pero cuando lo humanizas e intentas ver quién era realmente, lo llenas de dudas. Lo que más les cabreó fue el tema de las pastillas que tomaba. Yo me informé bien y el día que lo mataron iba muy empastillado de Centramina, porque su adicción venía de lejos. El Txabi que hemos creado era quizás más ingenuo de lo que realmente fue, pero necesitábamos hacerlo así para que el espectador entendiera la dirección del viaje en el que se mete.

Cualquier mirada que hagas sobre un mito siempre va a ser problemática. *La línea invisible* ha hecho correr mucha tinta sobre todo por el cuestionamiento sobre si tenía sentido la lucha armada en la dictadura. Creo que eso es un debate que merece la pena tener. Claramente una dictadura hay que acabarla porque significa sufrimiento y ante eso debemos estar todos en contra, pero el infierno está lleno de buenas intenciones. Como yo no tengo esa verdad, cuando expongo situaciones de ese tipo salen los cuchillos. A mí me incomoda mucho la cosificación del contrario. Yo crecí en Cuba con la idea de que quien se iba del país era un lumpen, una escoria o un gusano. Se le quitaba el lado humano para poder insultarlo, porque si yo estoy peleando contra un gusano o un animal lo tengo más fácil. Ese es un recurso muy común, deshumanizar la opinión contraria para poder aplastarla más fácilmente. Entonces, cuando dices “vamos a mirarnos para ver lo que hemos hecho mal todos”, cada uno reclama que primero se mire el otro.

Una vez me hablaron sobre un proyecto cubano sobre el Che durante los meses que estuvo escondido en Praga antes de ir a Bolivia. Cuando lo escuchó Ramiro Valdés en el Ministerio del Interior, me contaron que dijo: “Aquí no se va a hacer nada de eso, porque el único Che que nos interesa a nosotros es ese”. Se levantó, fue hasta la ventana y señaló la estatua que está en la Plaza de la Revolución. Es una metáfora perfecta. El único Che que les interesa es el que es de hierro porque humanizar provoca desazón e incomodidad, porque humanizar significa abrirte a lo vulnerable. También me pasó con *Mientras dure la guerra*. ¿Qué Unamuno es el que vamos a tratar? Porque ciertos sectores quieren quedarse con el Unamuno que dio el discurso, pero lo que no se sabe tanto es que antes del discurso había prestado apoyo absoluto al golpe militar de Franco. ¡Si yo pensaba que era un intelectual incorruptible! Es muy bueno que la gente se revuelva, eso significa que le está tocando y empiezan a entender. No se trata de justificarlo ni de perdonarlo, nuestra misión es que se comprenda, porque en el momento en que lo comprendes, estás abierto a entender la historia. Es complicado, pero

yo creo que esa es una labor ineludible de los guionistas cuando trabajamos hechos históricos. A mí no se me caen los anillos por hacer ese tipo de trabajo.

Fíjate que, en ese sentido, tus abordajes históricos están repletos de mitos nacionalistas: el Desastre del 98, el golpe de Estado franquista, la Transición, ETA... ¿Qué otros mitos te gustaría abordar?

Sí, me he metido en todos los berenjenales posibles de este país: la primera serie sobre el ejército, el terrorismo, la colonia, Unamuno... Voy escaldado. Pero eso te hace la piel más dura. A mí me encantaría abordar los mitos relacionados con Cuba, porque todos mis problemas con los mitos vienen de ahí. Vienen de haber crecido creyendo en uno y luego ver que está lleno de cosas incomprensibles, de manipulación, de engaños, de buenas intenciones saboteadas por la incompetencia. Con ello te das cuenta de que al final somos todos humanos iguales de imperfectos, tanto de un lado como del otro. Por eso me interesa ir quitando las cargas ideológicas, para indagar más en lo que está debajo. Al final lo que suelo encontrar son personas llenas de miedo, y ese miedo es lo que me mueve. Como decía un dramaturgo rumano, “las ideologías nos dividen, pero las angustias nos unen”.

Para mí, sería maravilloso poder mostrar las angustias de todos los bandos, lo que ocurre es que eso también genera mucha incomodidad. En España hay una polarización enorme producto de la Guerra Civil. Con *Mientras dure la guerra* nos dijeron que estábamos siendo equidistantes; también con *La línea invisible*. Es un término que me sorprende mucho cómo se usó. ¿Por qué equidistantes? ¿Porque les pongo al mismo nivel? Yo no estoy haciendo una historia para tomar partido por unos o por otros. Evidentemente, siempre hay una mirada mía, lo que pasa es que no es obvia. Si tú me preguntas quién es mi héroe, si Franco o Unamuno, es obvio que Unamuno. Si me preguntas si estoy con Melitón Manzano, la respuesta es negativa, pero eso no significa que no lo humanice para mostrar lo que está por debajo; lo mismo ocurre con Txabi. Todo lo que

pueda contribuir a poner ese debate en primera línea, lo haré encantado porque esto no va solo de buenos y malos. Lo de los bandos y las trincheras hace mucho rato que lo rebasé. A través de mi escritura, lo que intento trasladarle a la gente es preguntarse qué es lo que está al otro lado, intento comprenderlo de forma que ellos lleguen a sus propias conclusiones, pero parece que a muchos no le gusta que se lo pongas así. Yo prefiero trabajar de esa manera, porque cuando se trata de seres humanos las cosas no son ni blancas ni negras, sino que hay un espectro infinito de grises.

Esa España que no asume la Transición también está presente en La línea invisible con esa escena en la que la mujer de Melitón acude al colegio porque no dejan tocar a su hija en la banda de música.

La mujer de Melitón era una mujer muy fuerte, como todas las vascas, que suelen ser mujeres duras. Cuando matan a Melitón en la vida real no es que ella lo viese, es que ella persiguió al asesino y lo agarró por la camiseta. Lo normal es que si acaban de matar a tu marido cierres la puerta y te escondas. Esas mujeres tan fuertes yo las he visto en mi propia familia, sobre todo en la parte de Cienfuegos. De hecho, la historia del tambor es una historia personal. Cuando tenía cinco años crearon la banda del colegio en donde había que aportar algún instrumento. Yo aporté las maracas, pero había un profesor que decidía quién tenía oído musical y quién no por una prueba con un tambor. Mi abuela, al llegar a casa y verme la cara, me pregunta qué me pasa:

– No voy a estar en la banda de música porque no tengo oído musical.

– ¿Cómo?

Mi abuela me coge de la mano, me lleva al colegio y rompe la formación donde está la banda haciendo exactamente lo mismo que en la serie: le arranca a una niña las maracas de las manos, me agarra y se va conmigo. El profesor se puso a gritarle de todo. Son de esas cosas que se te quedan clavadas y que luego encuentras el lugar perfecto en donde colocarlas, porque la mujer de Melitón era igual de fuerte y ca-

bezona que mi abuela. Ambas además compartían esa posición de impunidad. Mi padre era un alto oficial y mi abuela de las que decían: “A mí quién va a decirme que mi nieto no puede tocar las maracas”.

¿Cómo interpretas el final de la serie, teniendo en cuenta tu experiencia como padre?

Bueno, el personaje que está inspirado en Txiki existió. Era una peluquera que se sumó a la banda ETA en sus inicios y que, creo recordar, huyó a Francia embarazada y nunca más volvió a relacionarse con los etarras. Cuando nosotros investigamos eso, sabíamos que el embarazo tuvo una influencia importante en esa decisión política, porque de repente te replanteas todas tus prioridades en la vida. Eso había que aprovecharlo, además que terminarla así nos aportaba un mensaje vitalista. A alguna gente puede incomodarle o parecerle maniqueo. Francamente, yo no lo veo así, sino más bien como un paso de madurez: la madurez de renunciar a la lucha armada. Por eso lo hicimos así, porque en la vida real ocurrió y porque significaba el cierre de una etapa.

Hay una cosa que a mí me obsesiona y que está en *La línea invisible*, y es la irresponsabilidad y la inconsciencia, el asumir ciertos postulados en la vida desde una falta de experiencia vital que te lleva por caminos que en realidad desconoces. La manera más gráfica de explicarlo es el caso de los talibanes en Afganistán. ¿De dónde surgen? De las madrazas, sitios en los que lo único que hacen es memorizar el Corán. Esos jóvenes, sin haber tenido una novia, sin una experiencia de vida, salen de ahí robotizados y arrasan con todo. La gente dice que es porque son musulmanes, pero la cuestión no es la religión, sino cómo generamos unas prioridades desde un estado de inconsciencia absoluto.

Para mí, y esto es una visión muy personal, esto puede ocurrir también en el mundo universitario, muchas veces poco expuesto a la realidad de la calle, en donde asumes una responsabilidad y tienes el talento para construir una variante política. Estoy hablando de Podemos, un movimiento con el que yo simpatizaba mucho hasta que vi

que caían en los mismos errores de la izquierda más sectaria: establecer los buenos y los malos. Ese famoso discurso contra la casta, esa legitimidad absoluta de madraza, de “yo sí soy puro”, me fascina mucho porque está en todas partes. Pero el tiempo pone las cosas en su sitio, y eso está en *La línea invisible*. Esos chavales de universidad tienen el talento y la base de una formación muy sólida, pero también una inconsciencia absoluta sobre lo que están generando. Txabi Etxebarrieta era un tío brillante, superdotado, un tipo que daba clases de informática con veintitrés años y, de repente, consigue encandilar a los demás diciendo que los problemas de Euskadi se arreglan con lucha armada, cuando no ha tocado una pistola en su vida. No sabe nada de lucha obrera y, sin embargo, tiene un discurso muy bien hilvanado para convencer a la gente. Ahora bien, cuando esa gente te va a seguir, ¿qué haces? Ya no puedes frenar. Por lo que investigué, estoy seguro de que Txabi Etxebarrieta se metió en un callejón sin salida y cuando muere, en cierta manera está buscando que lo maten porque ya no sabe cómo escapar. De ahí el tema de las pastillas, porque estaba en un proceso muy desconcertante, muy perdido. Etxebarrieta sale a que lo maten para que todo eso se acabe. Esa es mi visión.

Como José Martí...

Exacto, como José Martí a caballo blanco en mitad de la noche.

Ese final también habla de la madre como figura de consenso, algo que puede verse en el personaje que interpreta la madre de Txabi.

En *La línea invisible* ella es un personaje fundamental. Cuando empezamos a investigar nos sorprendió saber que era una mujer trabajadora, lo que no era normal en la España de entonces. Además, trabajaba en un lugar tan importante como el Ayuntamiento. Lo segundo que nos llamó la atención es que era católica, es decir, una mujer que no comulgaba en absoluto con los ideales de sus hijos. Nos parecía que era un magnífico contrapunto para mostrar la diversidad dentro de una familia en la que está el germen de lo que será la peor banda terrorista de la historia moderna española. Lo que

se espera es que venga de un entorno abertzale más aranista, sin embargo, ella era urbanita y sacó adelante a su familia sola porque su marido murió cuando sus hijos eran pequeños. La figura materna ahí aporta un punto de vista necesario para entender la complejidad de todo este conflicto.

En mi caso, mi madre siempre aportó sosiego y eso es lo que intento transmitir en personajes femeninos como el de Nathalie Poza en *Malas temporadas*. Mi madre lo pasó mal conmigo en ciertos momentos por los problemas en los que me metía, pero siempre estaba ahí. Cuando me expulsaron de la academia militar por acusarme de diversionismo ideológico, me llamaron:

– Tu madre está en la puerta.

Mi madre, que no tenía coche y se había tirado horas cogiendo autobuses, me dice cuando salgo:

– No admitas que hiciste nada de lo que hiciste porque la única manera de que te puedan pillar es con un experto en grafología.

Ella se había recorrido cincuenta kilómetros para decirme eso y, con las mismas, se dio la vuelta y volvió al trabajo. Esa es la incondicionalidad de una madre.

Hemos hablado mucho de los personajes, pero ¿cómo es tu proceso a la hora de elegir la estructura con la que vas a trabajar?

Es el paso necesario para poder ver la historia, yo necesito visualizar esa estructura. La escaleta me ayuda mucho porque me da una serie de pasos a través de los cuales voy dosificando la información de la historia y colocando las piezas donde corresponde. Esa es una cuestión de oficio y también uno de los grandes problemas de guionistas y directores: ser capaz de ver esa estructura antes de lanzarse a la escritura del guion. Para ello hay que desglosar los actos de una manera dosificada en una sola página: el primer acto en dos o tres líneas, el segundo acto en siete y el tercero en una sola línea. Ahí empiezas a sentar las bases de lo que va a ser la estructura de la historia. Lo contrario es perderse, y es muy delicado perderse en la estructura cuando tienes cien páginas.

¿De quién parte la idea de Adú (2020)?

El proyecto sale de Telecinco, tenían la idea de hacer una película sobre Adú, el caso del niño que encontraron en la frontera de Ceuta escondido en una maleta. Cuando Salvador Calvo y yo terminamos de hacer *Los últimos de Filipinas* asumimos este proyecto, pero les propusimos hacer la historia del viaje de un inmigrante dado que la anécdota de Adú se quedaba en nada. Me dijeron que no me preocupara porque no querían hacer una película comercial, sino una historia muy honesta con el tema de la inmigración. A mí me sorprendió porque no es la línea editorial de Telecinco, así que de puta madre.

Durante el rodaje de *Los últimos de Filipinas*, el marido de Salva empieza a trabajar con las oficinas de CEAR en Canarias. Uno de los casos que llevaba era el de un chaval que había llegado en cayuco después de atravesar media África. Había salido de Somalia porque allí su tío, un señor de la guerra, lo violaba constantemente. La manera que tenía el chaval de sobrevivir en medio de todo ese viaje era prostituirse. Terminó en Marruecos y de ahí embarcó a Canarias. Tenía unos quince años, era un chico muy guapo que se habría comido el mundo. Cuando llegó a CEAR vieron que tenía toda la espalda llena de ampollas e inmediatamente lo llevaron a que se hiciera pruebas. Allí le dijeron que tenía un VIH muy avanzado, tanto que dos semanas después murió. Se había tirado dos años para finalmente llegar aquí a morirse, con lo contento que estaba cuando llegó a Canarias... Es terrible. Cuando Salva me contó aquello, lo unimos al suceso de Adú y salió la historia de los dos amigos. Me acordé de Tom Sawyer y Huckleberry Finn y le propuse a Telecinco una película de este tipo ambientada en África.

¿Por qué hacer dos historias paralelas?

Lo primero que escribí fue la historia de los niños, que fue lo que me pidieron. La leyeron y a Paolo Vasile le gustó mucho, pero dijo que iba a tener poco recorrido comercial. Nos dijo una cosa que entendí perfectamente: “Mirad, la historia de los niños es maravillosa,

tenemos que mantenerla como está, pero la gente debe entrar al cine pensando que va a ver algo más, de otro modo se van a echar atrás”. Inmediatamente la película creció porque Vasile vio que, más allá de una causa humanitaria, podía tener éxito. Ahí surgió la historia de Tosar, porque en el fondo *Adú* habla de la incomunicación entre mundos: entre África y Europa, entre el norte y el sur, entre un padre y su hija, entre los propios militares que cuidan la frontera. Yo creo que esa es la base de todo.

Hay gente que esperaba que las historias terminaran juntas, que hubiera un final apoteósico donde se encontraban. Se cruzan en dos o tres momentos, pero dramáticamente no cambia nada. Cada uno va con su historia porque es como pasa en la vida real. La intención era otra, que la gente se fuera del cine golpeada, en el sentido de saber lo que es la realidad de la inmigración. A mí en cierta forma me toca porque yo soy inmigrante. Tuve el privilegio de llegar a España desde el primer mundo, desde Noruega, pero estuve dos años aquí sin papeles. Vivía en Lavapiés. Es cierto que yo tenía un pasaporte por el cual no me podían expulsar, ya que Cuba entonces no me aceptaba. También que con los cubanos hay una relación más paternalista, el trato es distinto: a mí me paraba la policía y hasta terminábamos hablando, mientras que a mi vecino de Nigeria lo paraban y podía terminar en el CIE (Centro de Internamiento de Extranjeros). Eso no quita que me identifique con su realidad, independientemente de que yo hubiera llegado en avión y ellos hayan cruzado la valla.

El tema de la inmigración es una problemática que no tiene respuesta a nivel racional y por eso es tan interesante dramáticamente. Cuando hablas con la gente que vive en Melilla, con los inmigrantes que esperan del otro lado, cuando le preguntas a la Guardia Civil, ves que hoy por hoy no tiene solución. Lo que haces en ese caso es humanizar al inmigrante. Te obligo a meterte en la vida de un niño que era feliz en su aldea, pero que no le queda más remedio que huir. Es algo que les ocurre a muchos. El inmigrante no se va porque quiere, sino porque se le hace imposible seguir donde está. La visión

que aquí tiene mucha gente es que vienen para mejorar su vida, sin embargo, si pudieran se quedarían en su tierra. Como Moustapha, el actor. Yo pensaba que estaría fascinado al venir aquí, de descubrir el primer mundo, pero cuando regresó a su aldea empezó a llorar por la alegría de volver. Eso hay que entenderlo.

Desde la necesidad que comentabas de hacer tuyas las historias, ¿cómo fue el trabajo de crear desde la mirada de un niño?

Mi hijo en ese momento tenía la misma edad que Adú y ese es un referente que te da elementos para construir al personaje. Aun siendo realidades tan distintas, el comportamiento de un niño tiene ciertos patrones. Cuando escribía, muchas veces pensaba qué habría hecho mi hijo en una situación como esa. Lógicamente Adú le da diez mil vueltas a mi hijo, criado aquí entre pañales, pero me ayudaba que tuvieran la misma edad. Otro atractivo fundamental que tenía esta película para mí era volver a África. No había vuelto desde que me fui de Angola. Recuerdo que, cuando cruzamos la frontera y pisamos Marruecos, me giré hacia Salva y Estrella (secretaria general de CEAR) y les dije: “He vuelto, después de veinticinco años”.

En Angola había bandas de niños huérfanos que andaban solos dentro de la base y ahí veías cómo era la supervivencia. Había uno al que llamábamos Pepe, tendría unos diez años. Decidimos adoptarlo porque no tenía padres, ni siquiera tenía ropa. Recuerdo que el dentista de la base se empeñó en que tenía que bañarse todos los días y vestirse, lo que me llevó de nuevo a Huckelberry Finn. Al principio se vestía, pero tú le notabas incómodo y, cada vez que podía, se escapaba. Hubo un momento en que Pepe nos dijo que quería seguir en la calle y se fue. Al escribir *Adú* pensaba en Pepe, en ese niño que es víctima del entorno donde le ha tocado vivir. Yo quería que la gente supiera qué es un Menor Extranjero No Acompañado (MENA): Adú es un MENA y no “esos delincuentes sin padres que llegan a España y el Estado les da dinero”, como dice VOX. No, un MENA es un niño que se ha tirado años o meses para poder llegar a España porque le han jodido la vida en su aldea. Llega a

Marruecos, cruza la valla, y cuando pasa del otro lado, no tiene ni padre, ni madre, ni nada. ¿Y quién tiene que hacerse cargo? El Estado español. Porque es lo que toca, porque tú cuando ves la película es lo que querías que hicieran con ese niño. Lo mismo con las devoluciones en caliente. Cuando lo ves en el telediario no sabes a quién están devolviendo, pero cuando llevas dos horas en una película con estos chavales y lo que quieres es que crucen juntos, ahí es donde yo digo: “Ahora te vas a enterar de lo que es una devolución en caliente”. Y, claro, la gente se queda muy jodida con eso.

¿Fuisteis a Camerún a rodar?

En Camerún era muy complicado rodar, así que se hizo una exploración de posibles lugares donde rodar en África. Los productores de la película, Edmon Roch y Javier Ugarte, acababan de hacer *El cuaderno de Sara* (Norberto López, 2018) en Uganda, probablemente de los sitios más seguros y mejor preparados para hacer un rodaje en el África negra. Lo que pasa es que nosotros no queríamos repetir escenarios ni que se pareciera a su película, así que decidimos buscar otras alternativas. Las opciones que había eran Camerún, donde no había los niveles de seguridad suficientes; Costa de Marfil, que estaba un poco revuelta y no tenía tanta selva; y Nigeria, que es el Nollywood africano, pero donde hay mucha violencia. Descubrimos que al lado de Nigeria estaba Benín, un país pequeño sin recursos naturales. No hay petróleo ni diamantes, así que es un país muy pobre pero tranquilo porque no hay guerras internas de expolio. En Benín nunca se había rodado una película, *Adú* fue la primera. Al estar al lado de Nigeria, podías traer en una hora a los técnicos desde allí, que son muy buenos. Hicimos varios análisis y nos quedamos con esta opción, aunque yo no pude ir por cuestiones de presupuesto. La película costó unos cuatro millones y medio de euros y se rodó en siete semanas. Fueron unas cuatro semanas en Benín y el resto se hizo en Murcia y Madrid. Lo que es el Monte Gurugú se rodó al lado del Parque Warner. Y la valla, como no nos dejaron rodarla en Melilla, se construyó cerca de Vallecas por la misma em-

presa que hizo las de Ceuta y Melilla. Hay una parte de la frontera que sí está rodada en Melilla, pero toda la escena final de la separación está hecha en Mercamadrid.

¿Cómo manejasteis la documentación de los procesos legales internos de la Guardia Civil y cómo fue esa investigación, que además es muy delicada?

Nos basamos sobre todo en la tragedia del Tarajal, un caso que está muy documentado. A nosotros nos pasó toda la información CEAR, ya que se presentaron como parte implicada del proceso. Sin ellos, hubiera sido imposible porque tienen contactos a todos los niveles. Luego, cuando ya lidiamos directamente con la Guardia Civil, vimos que tienen muchos problemas con las expulsiones en caliente. Ellos reconocieron que lo hacían, pero no querían que se viera. Nos propusieron que lo hiciéramos con Policía Nacional, pero la Policía Nacional nos dijo que ni locos, que eso no era verdad y que no iban a permitir que un policía uniformado saliera haciendo una devolución en caliente. Por eso en la película los que hacen la devolución en caliente van con una chaqueta en la que no pone nada. La Guardia Civil nos ofreció toda la ayuda, nos facilitó muchísimo el poder tener los coches, la lancha, los uniformes, toda la infraestructura... Sin ello, la producción se hubiera encarecido. Estaban muy comprometidos con la película, pero eso tiene un precio, que fue modificar la devolución en caliente y la valla.

Resulta efectiva la manera de trabajar ese momento de la guerra campal donde hay palos por todas partes, sin demonizar ni a uno ni a otro. También la cuestión moral entre los diferentes guardias civiles...

La Guardia Civil lo pasa muy mal en la frontera, la tasa de suicidio ahí es la más alta de España. Es verdad que tienen un salario mayor que en la Península, pero el precio que pagan son muchas depresiones, estrés... Yo también quería que eso estuviera en el guion, pero la Guardia Civil me dijo que era un tema muy delicado

y prefería que no lo sacara. Mi idea era darles más herramientas para que se entendiera su posición, porque eso es como una guerra. Cuando vienen quinientos inmigrantes con una escalera, es como un asalto a una fortaleza, llega un momento en que lo único que pueden hacer es cruzar los brazos y que les salten por encima, pero luego está la presión que te meten...

En ese sentido la película se enfoca en el conflicto moral, no en el legal.

Mirad, en Angola había un tipo que vendía cosas de marfil preciosas en una cabaña. Tenía unos colmillos de marfil tallados que vendía por pocos dólares o cambiaba por una caja de Tetraciclina (el antibiótico más básico), que necesitaba para curarse una herida infectada. Ese era el penúltimo eslabón de la cadena, porque el último es el cazador que mata al elefante y le corta los colmillos. Era sorprendente encontrarte un negocio de marfil de tan poca monta, porque siempre imaginas que el colmillo va a terminar en una tienda de Shanghái y no en una casucha de mierda. Ahí me doy cuenta de que en el fondo están matando elefantes por cinco dólares y, desde la visión europea u occidental, no puedes decir “joder, están exterminando a los elefantes”, porque cuando bajas a la realidad está ese hombre con miedo a que le amputen la pierna. Así que, como el tío que necesita cinco dólares para que un antibiótico le salve la pierna no los tiene, termina matando a un elefante que tendría un costo de mercado de ochenta mil.

Esa contradicción es la realidad de África y, en medio de eso, está Luis Tosar. Él tiene una visión muy paternalista de las cosas porque cree que a los africanos se les puede enseñar que el elefante hay que quemarlo una vez que el cadáver ha sido amputado. No se da cuenta de que hay una cosa mucho más primaria, que es el hambre. El hambre equivale a la herida de cinco dólares. Esa es la necesidad dramática del personaje, lo que realmente necesita, no lo que quiere. Lo que tú quieres es algo intelectual, más construido, más racional, pero eso colapsa cuando te enfrentas a una necesidad dra-

mática. ¿Cuáles son las necesidades dramáticas? Las que son viscerales y normalmente van asociadas a la supervivencia. Cuando el objetivo dramático choca con la necesidad dramática, siempre va a ganar la necesidad dramática porque es mucho más imperiosa. Nadie necesita ser famoso: la gente necesita comer, curarse, estar saludable, que le quieran.

Aunque no estuviste en el casting, ¿qué nos puedes decir de la elección de Moustapha para el papel de Adú?

El niño es una maravilla y era el gran reto en esta película. Eso lo teníamos clarísimo. El *casting* lo hicieron Eva Leira y Yolanda Serrano, pero se contrató a una ayudante francesa para el trabajo de campo. Estuvo buscando por toda Francia. Primero, encontramos al niño que interpreta a Massar, Adam Nourou, que vive en París y es de origen comorense, de unas islas al norte de Madagascar. Después el equipo empezó a buscar en Porto Novo, la capital de Benín, y encontraron a la niña. Como no encontraban al niño para Adú, decidieron salir de la capital y buscar en pueblos y aldeas del interior. Tras un día de *casting*, cuando ya estaban recogiendo el equipo, se presenta Moustapha de la nada y pregunta: “Blancos, ¿qué estáis haciendo?” Entonces la chica de *casting* le dice: “Pues estamos buscando un niño para hacer una película, ¿te atreves tú a hacer una prueba?” Y así apareció Adú.

¿Cómo fue lidiar con la barrera idiomática a la hora de escribir el guion?

Vi una prueba del niño y me di cuenta de que hablaba con la mirada. Entonces quitamos mucho texto. Moustapha tiene además una cosa maravillosa, que es su sonrisa. La alegría de volver a ver a Massar no se puede contar, eso lo tiene o no lo tiene. Ahí Salva se pegó un buen curro de dirección de actores. Como era un niño tan pequeño, que no es actor y carece de técnica alguna, había que hacerlo como un juego. Por eso suprimí mucho diálogo, para simplificarlo. Recuerdo la cara del niño cuando vino al estreno de la

película y vio su imagen en una megapantalla de Callao, no paraba de sonreír. También hubo una proyección en Benín. Como era la primera película que se rodaba en el país, la ministra de Cultura quería que se estrenara allí. Ella vino, se invitó a las autoridades del país, y parte del equipo de producción fue al pase.

¿Cómo viviste la gran aceptación que tuvo la película? ¿Cuál crees que ha sido tu aportación con ella?

La decisión de Telecinco de estrenar el 31 de enero era controvertida porque, cuando tienes una película en la que confías, quieres llevarla a la temporada de premios. Decidieron no hacerlo para no competir con *La trinchera infinita* (Jon Garaño, Aitor Arregi, José Mari Goenaga, 2019) o *Mientras dure la guerra*. Parece que, si pasas una película a después de Navidad, es un pato cojo, aunque en este caso acertaron completamente. Yo confiaba en la película en términos de crítica, pero no tenía tan claro que le fuera a interesar al público. Creo que sorprendió a mucha gente que se esperaba una película más facilona y no tan dura.

HACIA UN PARADIGMA TRANSNACIONAL: DE MOVISTAR A NETFLIX

Si el trabajo de escritura para guion adquiere lógicas particulares en cine y televisión, suponemos que también lo hace para plataformas transnacionales e incluso globales. ¿Cómo fue tu experiencia en Netflix con Criminal: España (2019)?

Criminal es una serie de Netflix de origen inglés. Los creadores querían que adaptara el mismo concepto a la realidad española, igual que se hizo en Francia y en Alemania. Es una serie atrevida que comercialmente no iba a tener mucho recorrido, pero ellos se pueden permitir este tipo de cosas, saben que tienen una bolsa de audiencia que sí quiere ver esos contenidos. Cuando la estaba haciendo, los que llevan el tema del Big Data me comentaban que tenían identificadas sesenta y cinco mil categorías de gustos. ¡Qué fuerte, eh! Por eso se produce *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón, porque el que quiere ver *Roma* también está pagando catorce euros al mes. Hay plataformas que no quieren asumir ningún tipo de riesgos y prefieren mercados más seguros. Netflix, por la posición dominante que tiene, se puede permitir eso, aunque creo que no deberían ser los únicos. Quizás por ello me dieron absoluta libertad para construir la historia como yo quisiera, tuve una autonomía plena. En Telecinco siempre te daban muchas notas, en Netflix prácticamente no las hubo: me senté con los creadores quince minutos y esas fueron las únicas notas que recibí.

El concepto era muy interesante: una serie internacional que iba a tener la misma puesta en escena en diferentes países. Ahí fue donde sentí por primera vez la experiencia de saber que estaba haciendo un producto internacional porque, cuando sales en Netflix, estás en ciento treinta países del mundo, era la ventana más grande a la que podía aspirar. Desde el punto de vista industrial, la producción la llevaban productoras especializadas. En este caso trabajé con José Luis Escolar, uno de los productores con más experiencia en

este país. Fue muy positivo, sentí la diferencia al trabajar con un reparto de actores absolutamente nuestro. La serie no la llevó Netflix España, sino que nuestras ideas de *casting* las consultaban directamente con Los Ángeles. Como a ellos solo les importaba que fueran gente de peso, les propusimos a Eduard Fernández, Carmen Machi, etcétera, y quedaron encantados.

¿De dónde surgen los personajes de la serie? ¿Los tuvisteis claros desde el principio?

En mi caso, tenía clarísimo que los primeros tenían que ser el del dálmata y el del camello, también porque previamente ya los había trabajado con Mariano. Manolo [Martín Cuenca] escribió la historia de Inma Cuesta. El capítulo que interpreta Carmen Machi es una historia real que leí una vez. Era de una mujer que se ligaba a los tíos, se los llevaba a su casa, luego aparecía el marido, los pillaba en pelotas, hacía como que se cabreaba y chantajeaba a los tipos obligándoles a darle dinero. En cada estafa se sacaban entre mil y mil quinientos euros, hasta que llegó uno que dijo: “Yo no voy a pagar nada, esto es una trampa”. Se pusieron a discutir y el marido lo mató, cortaron el cadáver y lo escondieron en la sierra. La policía no daba con lo que había pasado, pero uno de ellos se dio cuenta de que ella tenía una relación muy intensa con sus dos perros dálmata. Como ella no hablaba, el policía apareció con una furgoneta de medicina legal y una orden, diciendo que iban a sacrificar a los perros para demostrar que ella les había dado de comer el cuerpo. La mujer, antes de que mataran a sus perros, terminó confesando qué habían hecho con el hombre. Una historia rocambolesca que me interesaba mucho porque me parecía que hablaba de la soledad: una tipa que no tiene hijos y termina estableciendo una conexión así con sus perros... A raíz de ahí empecé a investigar sobre el mundo de los dálmatas. Yo voy guardando historias en libretas y esa la había dejado ahí.

Cuando me contactan los de Netflix, me comentan que quieren una historia ambientada en una comisaría de policía que arranca cada vez con una confesión individual. Me acordé de la libreta. Lo

mismo ocurre con el capítulo de Eduard Fernández, cuyo personaje está pensado íntegramente para él antes de escribirse. La historia le pasó a un amigo mío en Cuba, él llevaba una mochila llena de marihuana, se puso a discutir con el tipo que le llevaba en el carro, lo echó del coche y lo dejó con esa mochila en medio de Quinta Avenida, que es una zona muy vigilada porque Fidel Castro pasaba por ahí. A raíz de eso pensé en escribir la historia de un camello que se queda tirado con toda la droga.

Yo ya tenía la experiencia de *Todas las mujeres*, que era un formato parecido, una especie de confesionario de personajes. La diferencia es que ahí cada capítulo tenía veinticinco minutos, mientras que Netflix quería que cada capítulo de *Criminal* fuera de cuarenta páginas. No sabía si esas historias iban a dar para tanto, pero cuando me puse a escribir me di cuenta de que llegaba muy rápido a la página cuarenta y cinco. Fue un gusto, sabiendo además que tenía tan buenos actores. Son una garantía. Recuerdo que, para terminar de armar la serie bien, nos fuimos Mariano, Manolo y yo al festival de teatro de Edimburgo, que se celebra en verano. Estuvimos viendo obras todos los días, luego nos sentábamos a tomar unos *whiskazos* y a discutir las interioridades de las tres historias que habíamos elegido. Estaban muy claras y solo tuvimos que profundizar en cada una de ellas.

Parece un proceso muy placentero: sentarse a beber y a dialogar sobre la psicología de los personajes, radiografiar de alguna manera el ser humano...

Te lo pasas muy bien. Hay una película en la que un personaje le dice a un niño:

- Intenta descubrir cuanto antes aquello que te gusta mucho y se te da bien.
- Y ¿por qué?
- Porque entonces no vas a tener que trabajar nunca en la vida.

De verdad yo pensaba: “¡Qué suerte he tenido yo, que desde niño descubrí lo que me gustaba hacer y que se me daba bien!” Al hacer lo que te gusta no tienes nunca la sensación de ir a un trabajo. Eso

es maravilloso, sobre todo cuando lo haces con gente con la que además disfrutas estar, amigos que son grandes directores. ¿Cómo no íbamos a venir de Edimburgo con las historias prácticamente armadas? ¡Si es un gusto! Con la espontaneidad y la frescura de estar tomando un copazo, de repente se te ocurre esto y... ¡ya está! Llegamos y escribí los guiones en dos semanas cada uno.

¿Te has planteado alguna vez escribir teatro?

Sí, pero nunca he encontrado tiempo para hacerlo. Tengo un buen amigo, Coté Soler, que produce teatro y siempre me ha animado. Él produjo *Closer*, la versión teatral que dirigió Mariano. De hecho, si en el teatro te va bien, se gana mucho más dinero que en el cine. Lo sé porque, cuando se adaptó al teatro *Todas las mujeres*, que la dirigió el argentino Daniel Veronese, solo con el cobro de los derechos de autor para taquilla teatral ganamos más que con su versión cinematográfica. Aunque ahora mismo hay tanta demanda en las plataformas, que es un momento excelente para los guionistas. El otro día conocí a un chaval del que Mariano me pasó unos textos. Eran brillantes, le dije que lo quería conocer, quedé con él, nos tomamos un café, le puse en contacto con gente del medio y ya está trabajando. Eso era impensable hace cuatro años. Es verdad que en el teatro dependes de menos medios.

Yo me lo planteé en serio en 2008, cuando vino la crisis y se empezó a poner la cosa mala. Pero me empezó a salir trabajo y, la verdad, del 2010 al 2014, no paré de trabajar. Fueron años muy duros porque la única salvación que tenían muchos compañeros era la docencia; se convirtió en el refugio de muchos guionistas y directores a los que no les salía nada. Yo tuve muchísima suerte: hice *La mitad de Óscar*, *Todas las mujeres*, empecé a trabajar con Amenábar en el 2013... Así que la bala del teatro nunca la saqué de la reserva. De hecho, mi sueño siempre ha sido dedicarme a la literatura y, cuando publiqué *Oro ciego*, me di cuenta de que también había una lucha de puñales en ese mundo tan cerrado. Iba a escribir un segundo libro con la misma editorial, Salto de página,

pero empezó a salirme mucho trabajo en cine y no lo llegué a escribir. Con lo que sí hubo un momento en que pensé dejar el cine y tirar por la literatura. No pasó.

Tu colaboración con Movistar+ se afianza con los años hasta llegar a Habanos, tu nueva serie ahora en fase de desarrollo...

Conozco a Domingo Corral desde hace mucho tiempo y todo lo que puedo decir de Movistar+ es bueno. Cuando voy a Movistar+ siento que tu criterio como creador es tenido en cuenta. Yo no aspiro a que mi criterio sea el que prevalezca, pero todo se negocia. Nunca he escrito nada en Movistar+ con lo que no estuviera de acuerdo. Las dos series que he hecho con ellos no eran series creadas por mí, el concepto ya existía. Podrían haberme dicho que no les cuadraba mi visión, que buscaban algo más abierto o comercial, y en ambos casos me dijeron que adelante, asumiendo riesgos importantes. En *La línea invisible* seguramente tuvieron incluso que comerse marrones a esos niveles, aunque a mí eso no me llegó. También nos pasó con *Mientras dure la guerra*, una película que nadie quiso producir en este país hasta que llegó Movistar+. Es una plataforma en la que me siento respetado. Eso te hace sentir que estás arropado como creador. Yo lo que quiero es escribir cosas, que se produzcan, pasármelo bien y que se respete el criterio creativo de lo que estoy haciendo.

¿Qué nos puedes decir de Amazon?

Ahora tengo un proyecto con ellos. Si sale, volveré a Angola y trataremos de rodar una historia relacionada con mi experiencia y el tráfico de armas. Estoy escribiendo la serie que me apetecía con absoluta libertad, aunque aún no hemos entrado en producción, así que no puedo hablar de esa parte. En términos generales, lo que he notado en estas plataformas es un mayor poder de la figura del guionista. En Telecinco hice un encargo y me sentí respetado, pero con Netflix me sentí con poder. También con Amazon. Creo que están cambiando el enfoque hacia la figura del creador, es su gran diferencia: la apuesta por darnos un mayor margen.

Tomando como ejemplo dos series en las que has abordado el mismo tema, ETA, como son El padre de Caín (2016) de Telecinco y La línea invisible (2020) de Movistar+, ¿podrías hacer ese ejercicio comparativo sobre cómo los diferentes modelos de producción pueden condicionar la propia historia?

A mí me condiciona poco, pero *El padre de Caín* se hizo con un presupuesto de 650.000 euros por capítulo, mientras que *La línea invisible* casi lo doblaba. En *La línea invisible* teníamos mucho más margen en cuanto a la producción y el rodaje, pero en términos creativos mentiría si dijera que me censuraron algo. Ayer hablé con una periodista francesa que nos hizo una entrevista a Mariano y a mí por la serie. Lo que más le había impresionado era cómo nos habíamos acercado al tema de ETA. En varias ocasiones nos repitió que estaba fascinada por la valentía de Movistar+ porque no se planteaba que alguien en Francia hiciera algo parecido.

– ¿En Francia? ¡Cómo que no! Seguro que lo harían.

– No, no lo harían porque el equivalente de la lucha en el País Vasco sería la experiencia de Francia en Argelia. Y Argelia es un tema que aquí no se toca.

Me contó que tenía un proyecto sobre el tema y ninguna productora lo aceptó. Es curioso, porque desde aquí siempre pensamos en Francia como sinónimo de libertad, pero desde dentro se ve de forma distinta. A mí me han censurado cosas, pero nunca me ha pasado con Movistar+ ni Telecinco. En el caso de Telecinco se podría pensar que, como es una televisión que hace tanta telebasura, tampoco asumiría riesgos en la ficción. Sin embargo, no me ha pasado, y ahí está el ejemplo de *Adú*.

¿En qué títulos te han censurado entonces?

Eso es más delicado... Me ha pasado con cosas que no se han hecho, pero ninguna de ellas con Telecinco.

¿Y los temas no nos los puedes contar?

Bueno, en este país hay dos temas muy espinosos: la Iglesia y la Familia Real. No es que no se pueda hacer, no se trata de eso

tan maniqueísta de “vamos a atacar a la Iglesia o a la realeza”, sino que el trabajo que me interesa a mí quizá lo hace más difícil de producir, en el sentido de que me gustan los clarososcuros y, claro, mejor no... Aparte de que, si haces algo sobre la realeza, necesitas mucho presupuesto.

¿Dónde pondrías el foco en esas historias?

Dicen que van a hacer una serie sobre todo lo que está pasando con el rey emérito Juan Carlos. Ahora se abre la veda porque el rey ya ha caído en desgracia y se le puede dar caña, ¿no? Puede ser una serie muy buena, pero a mí me interesa más la figura de su padre, Don Juan de Borbón mucho más trágica. Ese hombre es puro Shakespeare y, lamentablemente, no se ha hecho nada sobre él.

Respecto a la Iglesia, a mí no me han llegado a censurar porque ni he planteado el tema. Me ha bastado con preguntar “¿y si hiciéramos una historia sobre...?” para decirme directamente que eso no va a salir porque es mejor no incomodar a este tipo de estructuras. Yo he llegado a enterarme de historias maravillosas de figuras clave de la Conferencia Episcopal de este país que valdría la pena contarlas, pero lamentablemente no es posible. Quizás en una plataforma podría tener luz verde, pero aquí en España es complicado.

¿Ves en este cambio de modelo una mayor libertad para el creador desde la figura del showrunner?

Como nunca he querido ser director, tampoco aspiro a usurpar su rol, porque eso no se puede sustituir. De entrada, yo discrepo de esa figura del creador guionista porque creo que es fundamental la presencia del director. Hoy en día se banalizan mucho los términos. Poner en marcha un proyecto una vez que está escrito es muy difícil, así que me parece bien darles más peso a los guionistas, pero no en detrimento del aporte del director. Para mí, nada de lo que hago tiene sentido si no tengo un director que lo haga volar; de otro modo me dedicaría a escribir libros. Si trabajo en el medio audiovisual, el director como poco tiene que estar al mismo nivel de toma de decisión

que yo; si hablamos de cine, incluso más. Esa figura del *showrunner* en el cine no la veo clara, una película depende tanto de la mano del director... Las series también, pero como una película dura una hora y media o dos horas, la irregularidad de un director se nota más que en una serie. En una serie tú puedes tener seis directores diferentes mientras que en una película eso no funciona. El cine es el territorio de los directores.

¿Crees que este paradigma, que viene importado de las grandes plataformas, acabará con el del cine de corte más autoral? En este sentido ¿cómo ha sido tu relación con Televisión Española?

Yo espero que no, al menos no me gustaría que ocurriera. Creo que se perdería mucha libertad y estaríamos renunciando a muchísimas cosas. A mí hoy en día me llegan ofertas de series todas las semanas. Hay una maquinaria tremenda de demanda de series de televisión, lo que significa que existe financiación para ello. En cambio, para este cine de autor, la financiación cada vez es más difícil porque son películas cuyo recorrido comercial no es comparable al de una serie de televisión. Sería muy triste que la producción de ese tipo de películas se acabara, y ahí es donde creo yo que los Estados deben entrar a defender su identidad cultural y el valor de este tipo de cine. Eso no puede ser una cosa residual. Si obligamos a todos los directores a hacer series de televisión para poder sobrevivir, es que hay algo que se está haciendo mal. Con esto no quiero decir que el cine sea superior, hablo de un ejercicio de libertad. Mientras exista ese prisma, de cuidar este tipo de cine, habrá quien vea *O que arde* (Oliver Laxe, 2019) y habrá quien vea *Élite* (Netflix, 2018-). Nuestra película más arriesgada con Martín Cuenca, *Caníbal*, no habría sido posible sin Televisión Española. *El autor* y la última que estamos haciendo, *La hija*, también han contado con su apoyo. Ninguna de esas tres películas hubiera existido si tuviéramos que ir al duopolio Telecinco-Antena 3. No interesa porque son películas sin un recorrido comercial importante. *El autor*, que es la película más taquillera que hemos hecho con La Loma Blanca, creo que hizo 900.000 euros. Es decir, una cadena importante

no tiene intención de hacer una película cuya recaudación final sea menor que la que hizo *Adú* en tres días. Es la televisión pública la que debe estar al servicio de la cultura.

Yo también soy un defensor del mecenazgo, pese a que las leyes en este país no lo favorecen. En una película pequeña como *La mitad de Óscar*, conseguimos financiación privada de amigos y conocidos que ayudaron poniendo dinero y lo recuperaron. Ahí hay un camino que no se atreven a abrir, pero es un poco absurdo pensar que la inversión privada solo va a películas potencialmente comerciales. No es verdad. Seguramente sea al revés. Esto lo hablo mucho con Manolo, que es un hombre de cine. El cine es su territorio natural y desde ahí hemos hecho películas arriesgadas. También podría hacer series de televisión, el problema es decirle a Manolo que ahora ya solo puede hacer series. Eso sería como decirle a un pintor que ya solo puede dibujar con ténpera.

Es decir, parece un arma de doble filo: contribuimos a la libertad temática mientras por otro lado arrasamos con el tejido de producción local.

Sí, igual que las plataformas han traído un empoderamiento de los creadores y los guionistas, también han generado mucha preocupación en el mundo de los productores. Antes los guionistas nunca entrábamos en contacto con la fuente de financiación, eso lo hacía el productor, que era el que buscaba el dinero y hacía posible que la película o serie se realizase. Nosotros estábamos al servicio de los productores y, de repente, llegan las plataformas y quieren el contacto directo con el talento, no quieren intermediarios. Piensan “¿y por qué tengo que hablar con un productor para tener una serie de Fulanito, si yo puedo llamarlo directamente y decirle que quiero una serie suya?” Eso lo cambia todo y deja al productor en una posición muy vulnerable, porque ya no tiene el peso de ser el que arma el proyecto.

Ahora bien, hay que ser muy cuidadoso con el tema, porque se tiende a minusvalorar el trabajo del productor cuando los productores solventes, rigurosos y creativos son insustituibles. Vemos ahora

una cierta tendencia que intenta convertir a los productores en generadores de servicios, es decir, que solo sean gestores del dinero de la plataforma a la hora de producir, y pienso que es un error. Por supuesto que en este país ha habido mucho productor pirata, todo el asunto de la compra de entradas de cine para obtener las ayudas ha sido escandaloso. Yo llevo veinte años viviendo en este país y he conocido a muchos piratas. Hay productoras supuestamente prestigiosas con las que ni me tomaría un café porque, como decía José Martí, “he vivido en el monstruo y conozco sus entrañas”. Esta nueva realidad hace que muchos de esos piratas desaparezcan, lo cual es cojonudo, pero hay productores muy sólidos en este país que sería una pena se convirtieran en meras herramientas del *service*, porque se estaría perdiendo todo lo que ellos pueden aportar a las producciones que un mero gestor es incapaz de ver.

¿El formato o la “comercialidad” de un encargo condiciona la manera en que escribe el guionista?

En mi caso, absolutamente no. Yo siempre trabajo aquí, donde estoy sentado ahora. No tengo la experiencia de trabajo en equipo donde se escribe como haciendo chorizos. Escribo las mismas horas, con el mismo ordenador, y bajo el mismo silencio y concentración en cada caso, ya sea para una película tan compleja como *Caníbal* o para la serie *El padre de Caín*. Tampoco tengo dos hemisferios para pensar con cada uno una cosa. Yo no conozco ese botón para lo comercial. Todo lo que he escrito ha sido desde el máximo talento del que puedo disponer. El resultado puede ser el que sea, pero eso solo me lo puedo achacar a mí mismo. De otro modo sería engañarme. Si *El padre de Caín* es inferior a *Caníbal*, no es culpa de Telecinco.

Y en las historias habladas en otros idiomas que escribes para proyectos internacionales ¿cómo es tu método? ¿Lo haces en inglés y lo traduces a posteriori?

Podría escribir un guion en inglés, pero no lo haría del mismo modo, igual que no lo hago en una historia argentina. Yo escribo

la historia argentina en español y luego intento buscarme a alguien que me haga bien los diálogos, que los adapte a esa realidad, porque no se trata solo del idioma. Aunque yo hable bien inglés, no puedo hacer un guion pretendiendo que parezca americano porque ni lo soy, ni manejo la jerga. Lo que sí es importante es conocer la realidad.

Ahora estoy trabajando un proyecto completamente americano, y me ha venido muy bien un viaje que hice con Manolo por Georgia para una película sobre una experiencia que él tuvo en Carolina del Norte. La historia, que no salió, era de un español que hace un viaje por carretera. Manolo había hecho ese viaje, pero John Malkovich, que nos estuvo ayudando en la producción, nos dijo que lo ideal sería ir a Georgia porque en ese momento era el gran plató de Estados Unidos. Así que nos tiramos diez días viajando por carretera en el estado de Georgia, porque el personaje de nuestra historia era un tío con muy pocos recursos que pasaba las noches en esos lugares. ¡No veas la cantidad de moteles de carretera en que nos metimos! Recuerdo encontrarme una mancha de sangre en las sábanas, ya lavada, pero ahí estaba. O dos tipos en la habitación de al lado, que estaban insultándose muy duro y yo pensé que en cualquier momento iban a sacar una pistola... ¡estuvimos en unos lugares tremendos! Íbamos a ciegas, buscando la calle *Main*, porque en todos los lugares de Estados Unidos siempre hay una calle que se llama *Main Street*. Resulta que, en una de esas ciudades, la calle *Main* era el peor tugurio que te puedas imaginar: casas tapiadas con madera, yonquis con capucha... Casi tenemos que salir de allí pitando, pero había que conocer eso.

Aquel viaje me ha servido para tenerlo completamente visualizado. Tú no puedes hablar de la América profunda si no vas y si no has escuchado cómo habla la gente allí. Pero este guion Manolo y yo lo hemos escrito en español para que no se pierda ningún detalle por una cuestión idiomática. Ahora bien, insisto, no solo porque sea otro idioma, haría lo mismo si fuera una historia mexicana o argentina. El tema de la transnacionalidad es muy atractivo, pero tienes

que hacerlo bien, estar asesorado, ir a los lugares. El año pasado, por ejemplo, en Praga se me acercó un productor que había visto mis trabajos y quería que hiciera una historia ambientada en el Bagdad de Sadam Husein. Claro, cuando le dije a mi mujer que igual tenía que ir a Irak casi se me tira encima...

ESCRIBIR LITERATURA, ADAPTAR LITERATURA

¿Cómo tu faceta literaria, desde la publicación de La milla (1996), ha alimentado tu escritura para cine?

Vivir de escribir literatura es muy difícil, por lo que la mayoría de los escritores tienen un segundo oficio, que en general es el que les da de comer. El clásico ha sido el periodismo, como es el caso de García Márquez o Vargas Llosa. Durante todo el *boom* literario latinoamericano, era el periodismo lo que sostenía a toda esa gente. Eso te da unas herramientas que se retroalimentan. Al igual que para muchos escritores el periodismo ha sido su cantera, para mí lo ha sido el cine. Yo creo que el cine le ha aportado a mi escritura una cosa fundamental, que es estructura. La dramaturgia, tanto en el cine como en televisión, exige mucha precisión porque todo lo que quieres contar tienes que hacerlo en cien páginas. Puedes hacerlo en doscientas, pero nadie te lo va a producir. Ese proceso de construir estructura es a base de hacer renunciaciones, de aprender a elegir las subtramas, de saber cómo contarlas lo mejor posible en el espacio del que dispones. Eso es una escuela maravillosa. Por eso, cuando me acerco a construir una historia, lo hago con la solidez que me ha aportado mi oficio de guionista. Es algo que me cuesta encontrar en las escuelas de literatura.

Otra cosa muy distinta es la narrativa, ese es otro lenguaje. Yo el lenguaje de la literatura lo desarrollé mucho antes que el del cine, dado que entré al cine con veintiséis años ya teniendo un primer libro publicado. Me había formado antes como escritor y, aunque mi primera novela no tiene nada que ver con las dos siguientes, la base en cuanto a estilo ya estaba ahí. En eso sí hay una diferencia muy grande respecto al cine, porque en el cine la narrativa es muy simple, todo se crea en un presente temporal. Eso es justo lo contrario de lo que a mí me gusta hacer en la literatura, donde soy más barroco. Cuando me voy a los libros, es para soltarme.

¿Podrías explicarnos las particularidades, si las hay, de ese proceso de adaptarse a uno mismo, como sucedió con tu novela Algún demonio (2007)?

Nunca escribo literatura para ver si cuele el libro y luego la película; me es más fácil ir directamente a la industria, presentar una historia y hacerla guion. Es curioso, porque yo hablo con escritores que han publicado libros y quieren meter la cabeza en el cine, pero yo lo miro desde la otra óptica... ¡con lo fácil que es que se produzca una historia! Para ellos es más fácil publicar el libro, mientras que les resulta complicadísimo que se adapten. Cuando escribo libros, para mí es un ejercicio de libertad absoluta, de olvidarme de todo, de desconexión. En el caso de *Los buenos demonios*, fue por mi amigo Daniel Díaz Torres, que se lo leyó y me pidió hacer la adaptación. La verdad es que me hizo mucha ilusión que fuera mi primera película cubana, lo hice por eso.

¿Qué características debería tener una buena novela para ser adaptada?

Adaptar una buena novela es muy difícil. Para mí el lenguaje literario es la máxima expresión artística, no se puede competir contra eso. Cuando lees una gran novela, lo que te transmite nunca se puede dar con la misma intensidad en el cine. Ya sé que esto es muy debatible, pero es mi opinión. Yo os puedo hablar de las películas que más me han impactado en la vida, pero cuando os hablo de los libros que lo han hecho, ahí no ha llegado nunca una película. Una adaptación nunca va a poder llegar a ese nivel. He visto adaptaciones muy buenas, por ejemplo, la que se tradujo como *Desgracia* (*Disgrace*, Steve Jacobs, 2008), de la novela *Disgrace* (1999), del Nobel sudafricano John Maxwell Coetzee. La novela es brutal y la película es cojonuda, probablemente la mejor adaptación que se podía hacer de esa novela, pero no hay color. Un gran libro no se puede adaptar bien. Se puede hacer una buena película, pero nunca va a llegar a los territorios a los que llega el libro. Por eso para mí, las mejores novelas para adaptar son literatura de aeropuerto, porque yo la puedo

hacer crecer con la construcción de personajes. Esto puede sonar egocéntrico porque lo tienes más fácil: “Claro, si la cagas no se va a notar tanto, puedes echarle la culpa al libro”. Carpentier decía que los *bestsellers* tienen una cosa maravillosa, y es que normalmente están bien contados. Nunca vuelan como literatura, pero están bien narrados. Cuando tú coges una historia que está bien contada, la puedes hacer volar como cineasta. El ejemplo más claro es *El Padrino* (*The Godfather*; Mario Puzo, 1969), una novela que por momentos es mediocre, pero que es una gran película. No le quiero quitar mérito a Mario Puzo, la historia es buena, pero la película [*The Godfather*; Francis Ford Coppola, 1972] es grandiosa.

Creo que la mejor novela que he adaptado, desde el punto de vista literario, es *El día de mañana* de Ignacio Martínez de Pisón (2011). Está magistralmente escrita. Ahora bien, pienso en *La montaña mágica* (*Der Zauberberg*, 1924) de Thomas Mann o *En busca del tiempo perdido* (*À la recherche du temps perdu*, 1913) de Marcel Proust y no hay color. Si alguien me pregunta si puedo adaptar *La Montaña mágica*, probablemente lo haría, pero tengo clarísimo que nunca voy a llegar al nivel de la novela. Lo haría para que la gente conozca esta historia, esa sería la principal motivación para acercarme a la gran literatura en caso de que algún día surgiera la opción de poder adaptar un título así.

A nivel de método ¿cómo difiere la adaptación con respecto a escribir una historia original?

No cambia en absoluto, mi proceso siempre es el mismo: se trata de llegar al argumento que luego se va a convertir en película, y ese argumento lo tengo que construir ya sea una historia original o adaptada. El argumento, que está en torno a las diez páginas, para mí es el camino intermedio del papel a la pantalla: cómo se puede adaptar o condensar esa historia para una adaptación al cine. Cuando tengo esas diez páginas, ya estoy en mi territorio. En el caso de las adaptaciones de esa literatura más mediana que hablábamos, la ventaja es que ya vienen con una estructura muy bien construida. El pro-

blema que suelen tener es justamente aquello que más me gusta solucionar a mí: los personajes. Éstos, como están pincelados de una manera un poco primaria, me proporcionan la base para cambiarlos y, por ejemplo, convertir tres de ellos en uno más complejo. Ese es el camino.

¿Alguna vez has pensado en el ejercicio contrario, escribir una novela a partir de alguna de las películas o series que has hecho?

Con la historia de Eduard Fernández en *Criminal* me llegué a plantear escribir una novela corta, porque es un personaje muy rico en una situación muy buena. A veces me pasa con guiones que estoy escribiendo, que veo que se les puede sacar mucho partido. Me pasó también con *Los últimos de Filipinas*. Cuando estaba escribiendo el argumento me di cuenta de que, si no se hacía la película, ahí había un material maravilloso para escribir una novela compleja en donde el trabajo de personajes hubiera sido más ambicioso aún. Creo que, si eres escritor, es inevitable que en la fase de argumento pienses que podría ser mejor una novela, a mí me ocurre bastante.

¿Y si alguien quisiera adaptar alguna de tus novelas?

Con las adaptaciones sucede que, generalmente, el libro lleva un proceso de trabajo de años, y es muy difícil para el autor que de repente llegue un guionista y te diga que lo ve de otra manera. A mí me ha pasado muy poco por fortuna. Las experiencias que he tenido, tanto con Martínez de Pisón en *El día de mañana* como con Javier Cercas en *El autor*, fueron muy generosas y abiertas. Si ahora alguien me dijera que quiere adaptar *Oro ciego* y lo va a hacer a su manera, creo que lo más sano sería decirle que no quiero saber nada. Porque sé que tengo mucha implicación en todo lo que hay en esa historia, demasiada, y no sería muy racional. Probablemente le podría hasta confundir. Creo que es muy bueno que alguien de fuera haga una interpretación de lo que tú has escrito y lo pueda hacer crecer, pero yo no creo que pudiera enriquecerlo. Lo que hice, ya lo hice, y está en la novela.

ENSEÑAR, UN VIAJE DE IDA Y VUELTA

Nos gustaría terminar centrándonos en otra de tus múltiples facetas como creador: la transmisión pedagógica. Pocos guionistas tan prolíficos dedican tanto porcentaje de su actividad profesional a la enseñanza, ¿de dónde viene tu vena docente?

A mí lo que más me gusta es contar. Cuando era niño participaba en concursos en los que te ponías delante de la gente a contarles historias. Nunca lo vi como una forma de ganarme la vida, pero está en mi naturaleza el disfrute de transmitir información. De hecho, yo soy licenciado en Lengua Inglesa, pero en mi título universitario figuro como licenciado en Educación de la Lengua Inglesa porque yo fui formado como profesor en la Universidad Pedagógica de La Habana. Ahí nos enseñaron técnicas de comunicación y dábamos clases en inglés, así que desde muy joven he tenido experiencia como profesor. En aquel entonces lo odiaba, porque no se me daba bien y lo que quería era hablar de libros.

Cuando más lo he disfrutado ha sido en la universidad. Empecé en 2003 en la Carlos III de Madrid. En mi primer grupo yo tenía 32 años y mis alumnos 25 ó 26, no había mucha diferencia. Notaba que ellos querían saber y, cuando ves que tienes a toda la clase completamente abducida, que los miras a los ojos y sientes que están hipnotizados, ese momento como profesor no tiene precio. ¡Es tan bonita esa comunión que se establece entre ellos y tú! Con los alumnos además se aprende mucho, porque cuando estás escribiendo andas en tu mundo. En la industria del cine las cosas son de una manera, pero cuando vas a dar clase topas con la realidad, con las aspiraciones y los sueños de la gente, sus dudas existenciales... y lo tienes que confrontar. Yo lo disfruto mucho. Cuando se me complicó la vida, tuve que renunciar a dar clases, pero nunca quise prescindir de la Carlos III, porque me sienta bien ir dos veces

por semana y enfrentarme a los alumnos. Estuve dando muchos grupos en inglés, y me gustaba más que enseñar en español, creo que incluso los resultados eran bastante mejores. La materia no varía en nada, es la misma clase. En cualquier caso, siempre me gusta subtítular los materiales en inglés, porque el nivel de todos no es el mismo.

Luego es muy satisfactorio encontrártelos en los festivales, en la industria, y me hace mucha ilusión que se acuerden de cosas que les he dicho después de tantos años. En ese sentido, la Universidad Carlos III de Madrid confía en mí y eso es algo que les agradezco mucho, porque cuando yo empecé en el 2003 no era nadie. En aquel entonces tenía el pelo largo y unas pintas muy preocupantes, seis meses antes era ilegal y ni tenía papeles, pero Manuel Palacio y Juan Carlos Ibáñez confiaron en mí cuando lo único que tenía en mi currículum era *El juego de Cuba*.

¿Cómo es un curso tuyo de guion y de qué forma han variado tus métodos con el paso de los años?

Siempre intento que la clase tenga ritmo, por eso no me siento. Les pregunto mucho para que entren a debatir y le quito toda la solemnidad académica posible, porque yo no soy un profesor que viva de la docencia. Me presento como un guionista que viene de la industria a contarles cómo se hacen las cosas. Vengo a abrirles las ventanas para que vean cómo sopla el aire fuera y salirnos de los márgenes más estáticos del mundo académico. Con los años he descubierto la importancia del trabajo en grupo para la creatividad. Durante cuatro o cinco años hice exámenes, después nunca más.

Descubrí también algo que me funciona muy bien: cuando construyen sus escenas tienen que salir a interpretarlas, no como actores (si eres actor, mejor), sino a defender ese texto. Les voy preguntando a cada uno como si fuera el actor que lo interpreta, porque hasta que no te pones en la piel del actor que lo va a decir, no visualizas correctamente cómo defender ese texto. Eso les ayuda a entender las estrategias dramáticas de la escena. Si las tienes claras,

el texto enseguida encaja. Si no has aprendido el objetivo del texto, ahí no hay forma de que funcione. En eso consiste la precisión a la hora de escribir.

El final del curso es muy bonito, casi siempre aplauden en la última clase. Yo me despido deseándoles mucha suerte y animándolos a que, si les ha gustado, si les motiva, si se han sentido a gusto escribiendo sus historias, se pueden dedicar a esto perfectamente. Les digo que deben probar, por lo menos que lo intenten. Es un discurso vitalista que los anima bastante.

¿Recuerdas tu primera clase?

No recuerdo la primera porque estaba muy nervioso, fue dos o tres meses antes de empezar en la universidad. Era una clase de estructura para un curso a actores en la que estaba sustituyendo a Manuel Martín Cuenca. Cuando empecé en la Carlos III, recuerdo que cogí una libretita en la que iba anotando cosas fundamentales para contar a los alumnos. La tuve desde 2003 a 2011, ya al final estaba que se deshacía, tenía las páginas sueltas. En realidad, era como un amuleto porque ya nunca la miraba, pero siempre la llevaba encima hasta que un día pasó lo que tenía que pasar: la perdí. Y desde entonces nunca más me he preparado una clase. De hecho, a los alumnos a veces le hace gracia que llegue a clase sin maletín ni ordenador.

También llevas años impartiendo clases de guion en Praga...

En Praga empecé en 2005 y es genial porque el grupo es más reducido. Nunca había dado clases íntegramente en inglés, pero llevaba la misma libreta. Me di cuenta de que ellos me entendían perfectamente, aunque yo a veces no a ellos, sobre todo a los británicos. Desarrollé una técnica para que, si no acababa de pillar lo que me decían, hacerles preguntas antes de que terminaran de hablar para lograr pillarlo todo en sus respuestas. En Praga tengo muchos alumnos de la India, me resulta muy curiosa la conexión que tienen con los alumnos latinoamericanos y la desconexión que tienen con

los de Europa y la América anglosajona. ¡El realismo mágico funciona de la hostia en la India! Así que al bloque indio lo fragmento y los intercalo con los suecos, que tienen historias más secas y atormentadas. Esto significa que hay una cosa muy personal ahí peleando por salir, y mi camino es ayudarles a abrir para que salga. Cuando lo consiguen, es irrepetible. Si se van a los excesos, los suecos pueden hacer historias muy pretenciosas mientras que las de los indios son todo lo contrario: fantasía, magia e incluso un toque infantil, aunque esto no tiene por qué ser malo, puede aportar frescura. Los chinos son racionales, pero su realidad es tan brutal que te sorprendes con las historias tan buenas que hacen, sobre todo los que vienen de provincias.

Cada vez son más comunes las historias sobre identidad sexual, tanto en Madrid como en Praga. Ahí se detecta claramente la globalización porque, aunque el contexto sea diferente, el perfil humano es idéntico. Enfrentarte a una gama de alumnos tan distinta es un gran aprendizaje sobre personajes. También hay que tener en cuenta que en las escuelas de cine los alumnos suelen ser de clase media-alta, lo que quiere decir que hay un cierto entendimiento de clase. Eso aún no está tan marcado en la universidad. Tal vez el alumno de la India no tiene nada que ver culturalmente con el alumno de California, pero probablemente son iguales a nivel de clase. Muchas veces el de la India está por encima del de California, porque el de la India que va a estudiar a Praga tiene más recursos. Nunca se me olvidarán unos gemelos de dieciocho años, hijos de un millonario alemán que tenía una casa en la Riviera Francesa. Los dos tenían talento, pero fueron a Praga por los casinos. Yo me reía mucho, todos los días me contaban sobre su experiencia en la ruleta y cómo se forraban. Eso da para una historia...

¿A quién se parecería más el Alejandro profesor, al Txabi de La línea invisible o al Juan de El autor?

¡Nunca he sido así de canalla! Aunque confieso que en algún momento he tenido deseos de serlo. Esa escena de *El autor* forma parte de la fantasía, de lo que algunas veces le dirías a alguien, pero no

harás porque sería un grandísimo error. Con alguien que se te abre de corazón contando algo tan íntimo hay que ser muy cuidadoso, porque a la gente hay que empujarla muy suavemente para animarla a contar las cosas. Yo hago que mis alumnos salgan para contarles las cosas a los demás, eso los paraliza. En el momento en que te pones de pie y te enfrentas a un colectivo que te está mirando, te tiemblan las rodillas. Por eso me parece bueno que pasen por eso, para que se pongan en ese lugar y sepan lo que es exponerse al otro. Y hay una cosa que me gusta mucho trabajar en mis clases, que es el respeto a la historia del compañero.

Como en El autor ¿algunos de tus alumnos les ponen nombres anglosajones a sus personajes?

¡Algunos sí! Y no hay cosa que me incomode más que eso. Hace poco un profesional, un tío con varias películas ya hechas, me pasó un guion en el que los personajes se llamaban James y Jennifer... ¡Me pillé tal cabreo que no pude seguir leyendo! ¡Quién se llama en España McLaren, por favor! Me lo hacen y me enojo mucho, claro que no me pongo como Antonio de la Torre, pero es que te aleja de ti mismo, es una evasión para no contar aquello que realmente te importa. Si estás estudiando Comunicación o Periodismo, debe haber algo muy fuerte en ti que quieras comunicar...

Uno de los ejercicios que hago es encontrar noticias en los periódicos y pedirles que las cuenten como si fuera ficción. Otro mecanismo que tengo es hacerles trabajar en grupos de cuatro o cinco, para crear disciplina de trabajo colectivo, porque creo que eso contagia. Me gusta que debatan, que se pongan a discutir opciones de ficción narrativa. En general, yo creo que les motiva mucho, es muy raro que no tengan nada de talento, siempre son capaces de armar una historia.

Mis mejores estudiantes suelen ser chicas, y es curioso que hay más en las universidades que en las escuelas de cine. Por algún motivo ese talento no llega, y creo que es porque no se lo creen. Las chicas por lo general tampoco hacen la tontería de escribir historias

americanas en un contexto español o bautizar a sus personajes con nombres anglosajones. Eso es muy típico de los chicos. Las chicas suelen irse más fácilmente a historias personales.

¿Eres de esos cineastas profesores que son generosos o de los que se guardan cosas?

Si me guardo algo, no soy consciente. Creo que no. A veces cuento cosas y luego me doy cuenta de que no debería haberlo hecho y les pido que no salga de allí. Eso les encanta. Claro que va a salir de ahí, pero a veces me lleva el impulso y pienso “¡para qué me meto en esto!” No voy acorazado ni siento que me tenga que cuidar.

¿No te has guardado nada entonces para este libro?

Para nada, quizás me preocupa haber contado demasiado.

Eso es una buena señal...

FILMOGRAFÍA DE ALEJANDRO HERNÁNDEZ

CINE

- El juego de Cuba* (Manuel Martín Cuenca, 2001)
Hormigas en la boca (Mariano Barroso, 2005)
Malas temporadas (Manuel Martín Cuenca, 2005)
La mitad de Óscar (Manuel Martín Cuenca, 2010)
Retornos (Luis Avilés, 2010)
Lo mejor de Eva (Mariano Barroso, 2011)
Caníbal (Manuel Martín Cuenca, 2013)
Todas las mujeres (Mariano Barroso, 2013)
1898: Los últimos de Filipinas (Salvador Calvo, 2016)
Brava (Roser Aguilar, 2017)
El autor (Manuel Martín Cuenca, 2017)
Los buenos demonios (Gerardo Chijona, 2018)
Maras (Salvador Calvo, 2019)
Mientras dure la guerra (Alejandro Amenábar, 2019)
Adú (Salvador Calvo, 2020)
La hija (Manuel Martín Cuenca, 2021)

TELEVISIÓN

- Todas las mujeres* (TNT, 2010)
El padre de Caín (Telecinco, 2016)
El día de mañana (Movistar+, 2018)
Los nuestros (Telecinco, 2015-2019)
Criminal: España (Netflix, 2019)
La línea invisible (Movistar+, 2020)
La Fortuna (Movistar+, 2021)

LITERATURA

- La milla* (Letras Cubanas, 1996)
Algún demonio (Salto de Página, 2007)
Oro ciego (Salto de Página, 2009)

14 RETRATOS DE ALEJANDRO HERNÁNDEZ



Retrato 1. Luanda, Angola. Noviembre 1988.



Retrato 2. Lubango, Angola. Mayo 1989.



Retrato 3. Rucana, Namibia. Mayo 1989.



Retrato 4. Base aérea de Luanda, Angola. Septiembre 1989.



Retrato 5. Base aérea de Luanda, Angola. Septiembre 1989.

Vive, siente, escucha. Un retrato de Alejandro Hernández



Retrato 6. Varadero, Cuba. Junio 1995.



Retrato 7. La Habana, Cuba. Noviembre 1995.



Retrato 8. Afueras de Bergen, Noruega. Abril 1999.



Retrato 9. Viaje en el tren transiberiano, Helsinki. Diciembre 1999.



Retrato 10. Bergen, Noruega. Enero 2000.



Retrato 11. Viaje en el tren transiberiano, Universidad Lomonosov en Moscú, enero 2000.



Retrato 12. Viaje en el tren transiberiano, Desierto de Gobi. Enero 2000.



Retrato 13. Viaje en el tren transiberiano, Desierto de Gobi. Enero 2000.



Retrato 14. Con Mariano Barroso, recogiendo el Premio Goya al Mejor Guion por Todas las mujeres. Marzo 2014.

GRUPO DE INVESTIGACIÓN TECMERIN

El grupo de investigación Televisión-Cine: memoria, representación e industria (TECMERIN) forma parte del Departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid y está dirigido por el Dr. Manuel Palacio. 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

2012

Cuaderno Tecmerin 2

Modos de mostrar. Encuentros con Lola Salvador.

Autora: Susana Díaz

2012

Cuaderno Tecmerin 3

La noche inmensa. La palabra de Gonzalo Goicoechea.

Autor: Alejandro Melero

2013

Cuaderno Tecmerin 4

El mapa de la India. Conversaciones con Manolo Matji.

Autor: Asier Aranzubia

2013

Cuaderno Tecmerin 5

Verdad y Libertad. Escuchando a José Ramón Pérez Ornia.

Autor: Anto J. Benítez

2014

Cuaderno Tecmerin 6

La pistola y el corazón. Conversaciones con Agustín Díaz Yanes

Autor: Rubén Romero Santos

2014

Cuaderno Tecmerin 7

Mujeres en el aire: haciendo televisión.

Lola Álvarez, Carmen Domínguez, Matilde Fernández Jarrín,
Ana Martínez y María José Royo
Autoras: Concepción Cascajosa Virino
y Natalia Martínez Pérez
2015

Cuaderno Tecmerin 8

El pasado es un prólogo.

Conversaciones con Emilio Martínez-Lázaro
Autor: Farshad Zahedi
2015

Cuaderno Tecmerin 9

El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre

Autora: Sonia García López
2016

Cuaderno Tecmerin 10

Joaquín Oristrell. *Necesidad de Contar*

Autores: Vicente Rodríguez Ortega y Paula Iglesias
2016

Cuaderno Tecmerin 11

Pasar la batería. Guion de vida de Emilio Gutiérrez Caba

Autoras: Helena Galán Fajardo y Asier Gil Vázquez
2017

Cuaderno Tecmerin 12

Vivir y rodar. Conversaciones con Alfonso Albacete

Autores: Alejandro Melero y Santiago Lomas
2018

Cuaderno Tecmerin 13

La elección invisible. Encuentros con Luis San Narciso
Autores: Casimiro Torreiro y Ana Mejón
2018

Cuaderno Tecmerin 14

Respirar con la imagen.
Conversaciones sobre montaje con Teresa Font
Autores: Xose Prieto Souto y Gabriel Doménech González
2019

Cuaderno Tecmerin 15

En la frontera. Entrevista a Chus Gutiérrez
Autoras: Sagrario Beceiro y Begoña Herrero
2019

Cuaderno Tecmerin 16

Vive, siente escucha. Un retrato de Alejandro Hernández
Autoras: Irene Gutiérrez y Tamara Moya
2020

Cuaderno Tecmerin 17

Traspasar la pantalla. Una fotografía de Laura del Sol
Autoras: Carmen Ciller y Mercedes Álvarez San Román
2020

Cuaderno Tecmerin 18

Los inicios de Carlos Saura. Dos conversaciones
Autor: Miguel Santesmases
2021

Todos los volúmenes se encuentran en línea en
www.tecmerin.es

Alejandro Hernández es guionista y escritor. Nacido en La Habana (Cuba, 1970), se convierte en figura clave como autor de guiones rodados por cineastas como Mariano Barroso, Alejandro Amenábar o Manuel Martín Cuenca. Premio ASECAN, Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos y ganador de un Goya a Mejor guion adaptado por *Todas las mujeres* (Mariano Barroso, 2013), es también guionista de ficciones televisivas. Como creador literario, ha firmado tres novelas, la última de ellas, *Oro ciego* (Salto de Página, 2009) galardonada en la Semana Negra de Gijón. Desde el año 2003, compagina su carrera profesional con la docencia en la Universidad Carlos III de Madrid y otros centros.

Irene Gutiérrez es cineasta e investigadora predoctoral de la European Research Commission *Reel Borders* (VUB, Vrije Universiteit Brussels) y en la Universidad Carlos III de Madrid.

Tamara Moya es profesora del Departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid, institución en la que coordina el Máster en Guion de Cine y Televisión.

Ambas son investigadoras del grupo TECMERIN y participan en el proyecto I+D+i “Cartografías del Cine de Movilidad en el Atlántico Hispánico”.

