

El mapa de la India

Conversaciones con
Manolo Matji

Asier Aranzubia



cuadernos tecmerin

4



Título: *El mapa de la India*. Conversaciones con Manolo Matjí.

Autor: Asier Aranzubia Cob

Apoyos:

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

Proyecto I+D+i “*El cine y la televisión en la España de la post-Transición (1979-1992)*”. Ministerio de Economía y Competitividad de España, Gobierno de España, CSO2011-15708-E.

Edición:

Grupo de Investigación “Televisión-Cine: memoria, representación e industria” (TECMERIN) de la Universidad Carlos III de Madrid, Getafe, noviembre 2012.
www.uc3m.es/tecmerin

Director de la colección: Manuel Palacio

Coordinación editorial: Sagrario Beceiro

Copyright: Los autores de los textos y el Grupo de Investigación “Televisión-Cine: memoria, representación e industria” (TECMERIN) de la Universidad Carlos III de Madrid.

Año 2013

ISBN: 978-84-695-9414-8

Depósito legal: M-36472-2013

Maquetación e impresión: 2Color, S.L.

Foto de portada: Mariví Ibarrola



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

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

cuadernos tecmerin

4

El mapa de la India

Conversaciones con Manolo Matji

ASIER ARANZUBIA COB

Índice

	<i>Págs.</i>
<i>Cuadernos Tecmerin, Manuel Palacio</i>	9
Presentación, <i>Enrique Urbizu</i>	11
Introducción: la punta del iceberg, <i>Asier Aranzubia Cob</i>	13
La conciencia tranquila	19
Zurdo contrariado (1943-1965)	21
La mano ensangrentada de <i>Milady</i>	33
Rataputs (1965-1970)	39
Hola y adiós	47
La osadía de vivir (1970-1985)	49
El mapa de la India	67
Elegir una profesión (1974-1984)	71
La Gran DAMA	85
Del inconsciente: parricidios e incestos (1986-1995)	89

	<i>Págs.</i>
Un grano de arena cuenta el desierto	101
Waterloo Country Club (1995-2013)	107
Filmografía	117
Los <i>no-natos</i>	121

CUADERNOS TECMERIN

Manuel Palacio

El Grupo de Investigación “Televisión-Cine: memoria, representación e industria (TECMERIN)” fue fundado en 2006 en el seno de la Universidad Carlos III de Madrid. El grupo, integrado por docentes e investigadores del Área de Comunicación Audiovisual, ha buscado a lo largo de estos años profundizar en aspectos poco desarrollados por las metodologías de análisis del audiovisual en España en aspectos tan diversos como los estudios televisivos y filmicos, la economía política, la geopolítica del audiovisual, las representaciones sociales y las tecnologías de la imagen. La colección *Cuadernos Tecmerin* supone un nuevo paso adelante para el grupo de investigación, que cuenta así con su propio espacio editorial para la publicación de los resultados de las diferentes líneas de investigación desarrolladas en el seno del grupo. Además, esta colección adopta una formal dual, siendo editada en papel y como libro electrónico disponible en la página web del grupo (www.uc3m.es/tecmerin).

El ímpetu para los primeros volúmenes que van a integrar la colección nace del interés del grupo en el concepto historiográfico de lo que se conoce internacionalmente como *History from Below*. De esta manera, los *Cuadernos Tecmerin* se conciben como una serie de trabajos en los que toman la palabra aquellos y aquellas cuya voz habitualmente no se escucha cuando se elaboran los relatos históricos hegemónicos, en la certeza que proporcionan nuevas maneras de entender el pasado y la memoria. Creemos con ello mantener (y restituir) la memoria y la identidad audiovisual de nuestro país a través de las fuentes y testimonios orales.

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

PRESENTACIÓN

Enrique Urbizu

Hace unos años Manolo Matji organizó unas cuantas comidas con Pedro Masó y Agustín Díaz Yanes a las que tuve el honor de ser invitado. Masó, un hombre ya mayor, realizaba un constante despliegue de vitalidad y buena memoria. Todo lo que nos narraba eran fragmentos de la historia de este negocio de las películas en España. Masó brillaba. Fueron unas reuniones inolvidables para mí y siempre les estaré agradecido a Tano y Matji por presentarme al viejo cineasta.

Creí percibir entonces en Matji un puntito de orgullo por el mero hecho de haberme presentado a Masó. Entendí que me invitó a aquellas comidas para que yo conociera a uno de “nuestros mayores”. Para que le escuchara. Para saber. Para recordar.

“Poner en contacto”, organizar, promover, remover, agitar, deshacer, rehacer: sinónimos de Manolo Matji. Correa de transmisión entre generaciones de cineastas. Activista inquieto; incluso incómodo si se tercia. Heterodoxo, rebelde, provocador; siempre en lucha, siempre crítico. Evidentemente esta personalidad ha de desembocar en una obra cinematográfica, igualmente inquieta, sorprendente y estimulante. Una obra que abarca más de cuarenta años de cine español.

Este ejemplar de *Cuadernos Tecmerin* que tienes lector entre tus manos reúne parte de la memoria de este cineasta, y profesor de cineastas. Un testimonio de primera mano de una figura presente e influyente de manera activa en todos los acontecimientos determinantes de su época, desde la fundación de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, hasta la gestación y fundación de DAMA o la creación de ALMA, el sindicato de los guionistas.

Es hora de escuchar a Manolo Matji.

Enrique Urbizu es director y guionista de cine y Presidente de DAMA

INTRODUCCIÓN: LA PUNTA DEL ICEBERG

Asier Aranzubia Cob

Dice Matji que lo de “ponerse a hablar y no parar” le viene de su padre. En concreto, de aquellas comilonas que se organizaban en su casa cuando él era niño, con unas sobremesas que se alargaban hasta las nueve de la noche, en las que su padre (que era “un gran narrador”) y sus colegas militares, se contaban, entre risotadas y exageraciones, mil batallas. Basta escucharle unos pocos minutos para descubrir que Matji, al igual que su padre, es un gran contador. Y eso, como comprenderán, es un regalo para alguien que se enfrenta a la tarea de armar un libro a partir de los testimonios de su entrevistado.

Dice Majti en otro momento del libro que hablar de su carrera “es como sacar cerezas de un cesto; sacas una... y sale entera la vida profesional de uno”. Se refiere a que para alguien como él, que a lo largo de los últimos cincuenta años se ha embarcado en innumerables aventuras profesionales, mencionar un proyecto concreto (ya sea televisivo, cinematográfico, docente, de gestión...) o un nombre propio (ha colaborado con muchos de los profesionales más relevantes del cine y la televisión de la Transición y las primeras décadas de la Democracia) implica conectarlo inmediatamente con otro o con otros... y así sucesivamente. Se crea de esta forma un relato de la vida profesional con una compleja estructura en red o arborizante que dificulta la compartimentación de actividades (los proyectos cinematográficos por un lado y los televisivos por otro, por ejemplo) y que genera no pocos problemas a la hora de organizarlo cronológicamente. Para intentar dar una respuesta satisfactoria a las peculiaridades de este relato de vida, en el libro que el lector tiene ahora entre sus manos se ha optado por una estructura mixta en la que se

alternan los capítulos que albergan reflexiones de carácter intemporal o abstracto con otros que siguen una lógica cronológica. Los capítulos “abstractos” se diferencian de los “cronológicos” en que son mucho más cortos (apenas tres o cuatro páginas de extensión) mientras que los capítulos “cronológicos” incluyen, junto al título, una referencia al arco temporal del que se ocupa cada apartado concreto. Al final del libro se añaden dos filmografías: una con las películas y los guiones que se rodaron y otra con los que se quedaron en un cajón. Esta última filmografía ha sido elaborada por el propio Matji y lleva el elocuente título de “Los no-natos”. Aprovecho, desde aquí, para darle las gracias por ese texto y por la jugosa cita de Nikolai Gogol que, por recomendación suya, hemos colocado justo después de este pórtico introductorio.

Como a todo buen contador a Matji no le duelen prendas a la hora de sacrificar el rigor histórico de su relato en aras de la fluidez, el color y la gracia de una narración que nunca descuida su obligación de cautivar al oyente. Para no traicionar esa tonalidad peculiar del original, en este libro no se han corregido las, todo hay que decirlo, contadas imprecisiones históricas que salpican su relato.

Este, como tantos otros, es un libro construido a partir de la lógica del iceberg. Aunque sólo se ve la punta el lector intuye que, por debajo, sumergidas, hay toneladas de hielo. En los libros de investigación, por ejemplo, la parte sumergida es un trabajo previo de documentación que no suele aflorar a la superficie (no lo hace, al menos, en los mejores ejemplos: los más respetuosos con el lector) pero que está ahí, sosteniendo, como si fueran los cimientos de un templo, la parte visible. En los libros de entrevistas la parte sumergida serían todas esas horas de conversación que por problemas de espacio quedan, inevitablemente, congeladas en la transcripción. En el caso que nos ocupa la proporción de hielo oculto es, incluso, superior a las “cinco partes sumergidas por una visible” que, según los oceanógrafos, suelen ser habituales en los icebergs. No me he tomado la molestia de hacer la cuenta pero me da la impresión que de las veintidós horas de charla, repartidas en nueve sesiones, que

mantuve con Matji a lo largo del pasado mes de abril en la muy acogedora casa que tiene el entrevistado cerca de la madrileña Plaza de Castilla, lo que ha salido a flote debe ser una novena parte... Le toca ahora al lector dictaminar si la parte visible de este iceberg sirve para condensar y para que nos hagamos una idea aproximada de cómo han sido los primeros setenta años de vida de este hombre de cine.

Getafe, octubre de 2013

“Para empezar, hay que anotar las ideas tal como vienen, de cualquier manera, sin preocuparse de la forma, pero sin omitir ninguna, y olvidar luego hasta la existencia de ese cuaderno. Al cabo de un mes o dos (a veces más) hay que retomar las notas y releerlas. Pronto se da uno cuenta de que hay muchas cosas inexactas, otras superfluas y otras que faltan. Entonces se corrige el texto, se toman notas al margen y se olvida una vez más el cuaderno. Al releerlo de nuevo, después de algún tiempo, hay que volver a tomar notas al margen; si el espacio no es suficiente, se pega una banda de papel en el borde de la página. Cuando todo haya sido perfeccionado de esa manera, se copia el cuaderno de propia mano. Te vendrán nuevas ideas, harás cortes, adiciones, depurarás el estilo... En ese momento debes olvidarte otra vez de tu cuaderno. Viaja, diviértete, no hagas nada o escribe otra cosa. Llegará un día en que te acuerdes de tu manuscrito. Retómalo, reléelo, corrígelo de la misma manera y, cuando esté igual de sucio que el anterior, vuelve a copiarlo. Advertirás entonces que tu mano, de algún modo, se vuelve más firme a medida que el estilo se purifica y las frases se decantan. En mi opinión hay que repetir este trabajo unas ocho veces”.

NIKOLAI GOGOL (1809-1852)

LA CONCIENCIA TRANQUILA

La conciencia tranquila es un relato de Carmen Martín Gaité sobre un médico que trabaja en un consultorio en los arrabales de Madrid. Una mujer le lleva a su hijo con un ataque de meningitis. El médico comprende que allí no puede hacer nada, mete a la madre y al hijo en el coche y los lleva al Clínico. Pero cuando llegan, el niño muere. Entonces el médico se va a su casa, se toma un whisky con su mujer y, más tarde, se va a cenar con unos amigos mientras la joven se queda llorando la muerte de su hijo. Es un cuento muy bonito, escrito con aquella precisión de los escritores de Castilla: Miguel Delibes, Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio y Carmen... Escribían un castellano que ya hemos perdido. Conocí a Carmen porque era amiga de Juan Benet y me caía muy bien... Eugenio Martín y yo escribimos la adaptación del cuento para Impala. Terminamos el guión y lo mandamos. Al poco llamó Eugenio y me dijo que había hablado con Paco Hueva, que era el director comercial de Warner, que le dijo: "Tenemos un problema, Eugenio. El guión es buenísimo." Nos invitó a comer a Carmen y a mí en un restaurante estupendo: "El guión me ha gustado. Es un buen guión, muy emocionante. Habrá que envilecerlo un poco. El médico me parece un cantamañanas y me cuesta identificarme con él..." Que es como se decía entonces a lo que hoy llamamos empatizar. "Y como me cuesta identificarme con ese cantamañanas, quiero haceros una propuesta." Le hablaba a Carmen que era el centro de la comida. "La película empieza con tres que entran en un banco armados con recortadas y lo atracan." Era la época de los atracos, de *Perros callejeros* (1977), *Deprisa, deprisa* (1981) y ese tipo de películas. "El vigilante saca un revólver... ¡Bang! ¡Bang! Y le da a uno, que cae. Los otros logran escapar. Viene una ambulancia a por el herido... Niná-niná-niná... Créditos: *La conciencia tranquila, sobre un cuento de Carmen Martín Gaité. Con Ángela Molina...*" Que era la que lo iba a hacer... "Dirección: Eugenio Martín. Cuando acaban los títulos empezamos con los atracadores que están preocupados porque han dejado con vida a su compañero. Lo van a interrogar, va a confesar y los van a atrapar... Tienen que rescatarlo o matarlo. Averiguan, no sé cómo -porque esto es vuestro trabajo- que está en el Clínico.

El mapa de la India

Van allí con las recortadas bajo las gabardinas. Pimpán-pimpán... Preguntan y les dicen que en quirófanos, con el doctor Alcalá..." Que era nuestro protagonista... "Y ellos van abriendo puertas... Bam-bam-bam... Y el doctor Alcalá le está salvando la vida... ¡Bisturí! ¡No sé cuántos! Le extrae la bala. Le cose. Y en ese momento... ¡Buam! Se abren las puertas del quirófano y entran los atracadores... Pero, amigos, lo que ellos no saben es que el doctor Alcalá es cinturón negro quinto Dan y les lanza el bisturí. Se lo clava en el hombro a uno de ellos y al otro le da dos golpes... Y entonces ya enlaza con la escena esa que tenéis, en el consultorio del arrabal, cuando llega la madre... De esta manera yo siento algo por el médico y, a partir de ahí, me interesará lo que haga y cuanto le suceda. ¿Qué os parece?" Carmen le miró: "¿Y cuánto pagas para que escribamos esto?" Y ahí se acabó el proyecto. Nos reímos mucho después recordando la comida. Paco Hueva era un vendedor y tenía olfato para saber qué es lo que la gente quiere ver. Era lo que considerábamos entonces la influencia perversa del productor. Y digo entonces a propósito... porque, luego, cuando aprendes te das cuenta de que hay que pensar en el público. Constantemente. En realidad, lo que nos estaba pidiendo era que hiciéramos que el médico cayera bien. Lo que nos estaba diciendo es que un cineasta debe esforzarse por crear el cordón umbilical con el público. Aquello que dijo Hitchcock: "El cine es un patio de butacas que hay que llenar." Lo que escribes tiene que tener siempre una respuesta y eso, creo, lo olvidamos con demasiada frecuencia. Cuando escribes tienes que comprender que cada escena es como un organismo, donde cada elemento está relacionado con los demás. La estructura de la película tiene que estar en cada escena y casi en cada plano, exactamente igual que un grano de arena te cuenta el desierto. Cada pieza cumple una función. Cada escena, cada diálogo, cada plano forman parte de ese organismo que se mueve en el tiempo. Y la función general no está en la lata o en el DVD, está en el vínculo que se establece entre la película y el espectador. La película no existe sin el espectador. Una película en una lata o en un disco no es nada. En el momento en que se proyecta y la ve un espectador, entonces ya sí... eso ya es cine. Un arte envilecido.

ZURDO CONTRARIADO (1943-1965)

Hablar de la infancia es casi inventársela. Aunque yo tengo mucha memoria... Pero de la memoria remota... Podría contarte cómo era la cuna en la que dormía cuando aún no sabía hablar. Me acuerdo de la tata que me cuidaba entonces, del olor de su uniforme y del calor de aquel seno sobre el que me apoyaba. Tengo esos recuerdos... Tenía un amigo que decía que él recordaba el momento en que nació: “Fue en una habitación roja, como de Minelli”, decía.

Primero, fechas...

Nací el día de la Inmaculada Concepción de 1943, a las siete de la tarde, en una casa de la calle General Pardiñas (Madrid), mientras mis hermanos estaban en el Cine Padilla, que ya no existe. Veían una película portuguesa, *Aldea de ropa blanca* (1939). En la que había una canción que ellos todavía me cantan. De modo que hubo algo de predestinación.

Háblame de tus padres...

Mi padre era militar, jefe de la Guardia Civil. Era un personaje... Yo le tenía mucho miedo. Le quería mucho y le tenía mucho miedo. Era un hombre que gritaba, que mandaba mucho y era una persona de aspecto imponente. Nunca tuve una buena relación con él... hasta que murió mi madre en el año '67. Él vivió cinco años más y en esos años hablamos, porque él estaba débil y yo también y nos hacíamos compañía. Estuve durmiendo en la cama de mi madre, a su lado, y le oía sufrir por las noches. A veces hablábamos. Luego, se volvió a casar. Estuvo en el desembarco de Alhucemas. Hizo la guerra de África. Era mallorquín, de Felanitx, y mi madre, menorquina. De Mahón.

¿Cuál es el apellido de tu madre?

Tudurí. Parece francés... El caso es que cuando mi padre vuelve de África, le destinan en Mahón. Le llamaban “el alférez guapo”. Y a mi madre, que era muy guapa también, la llamaban “la sultana”. Venía de una familia de la burguesía de Mahón que se había arruinado. Mi madre era

El mapa de la India

una mujer con mucho carácter. Nunca se arredraba ante nada. Mahón tiene aún teatro de ópera, el “Lírico”, y allí fue donde se conocieron mis padres. Para sacar a la familia adelante mi padre se pasó a la Guardia Civil. Mi madre era monárquica, conservadora radical, y mi padre era... pues un militar. Cuando estalló la guerra murió en el frente de Teruel un compañero de mi padre, que era gran creyente y que fue enterrado entre banderas rojas, puños en alto, la “Internacional” a todo trapo y demás rituales marxistas. Estaban en el lado republicano, es decir, la guerra les había pillado a contrapié. Aquél entierro se hizo sin una cruz, sin un responso, sin consuelo cristiano. Y entonces mi madre le pidió a mi padre que se pasara al lado franquista porque no podía soportar la idea de que, si le ocurriera algo, fueran a enterrarle así. Entonces, mi padre se pasó al otro bando con toda la compañía menos un brigada.

¿Esto fue en el ‘36?

En el ‘37. Creo que fue en la segunda batalla de Teruel. Se levantó por la mañana y le dejó una nota debajo de la almohada a mi madre: “Esta noche me paso.” Pasó a la zona nacional, lo depuraron y le preguntaron: “¿Quién responde por usted?” y él contestó: “Pregúntenle a Franco, que me conoce de África.” Fue adscrito a las órdenes del general Valera y estuvo con él toda la guerra e, incluso, después. Lo más importante es que mi padre era un gran narrador. La pasión por contar, de hablar y no parar, viene de mi padre. Me encantaba escucharle. Contaba muchas cosas de África, de cuando era joven, y alguna de la Guerra Civil. En cambio contó poco de cuando estuvo en León, en la lucha contra las guerrillas. Cuando los guardias civiles se hacían pasar por maquis y hacían celadas.

¿Cómo fue tu infancia?

Era un niño muy delgado. No conseguían quitarme la miseria fisiológica. Mi padre me llamaba “Fatty” o “Gandhi”. Nicolás Tudurí, el hermano de mi madre, que era marino, estuvo destinado en Vigo, en la base naval de Ríos. Pasamos allí algunos veranos. El tío Nicolás tenía entonces ocho hijos y juntos éramos como una sola familia. Nos adorábamos. Mi padre bajaba del coche, un Fiat *balilla*, abría la cartera y decía: “Sacad cuantos caramelos podáis con una sola mano.” Era terrible y muy divertido: meter la mano allí y ver cuántos caramelos eras capaz de sacar con

aquellas manitas tan pequeñas. Recuerdo aquellos veranos como el paraíso, una cosa completamente idílica. Cogíamos castañas, rodábamos en los barriletes, saludábamos a los oficiales... nos cuadrábamos al atardecer en la arriada de la bandera.

¿Había cine en la base naval?

Hacían cine los sábados y los domingos. Tenía cinco o seis años. Recuerdo el olor de las botas, el sudor de los marineros... olores muy fuertes... porque el cine entonces olía. Los cines de programa doble, e incluso los de estreno, olían a humanidad. El olor de la ceremonia, el olor del templo... En aquella época estaba descubriendo la vida y, al mismo tiempo, aquella pantalla me la enseñaba de otra forma. Aquello fue fantástico. Las películas te devolvían la profundidad que no alcanzabas a ver en la vida, el sentido épico. Recuerdo bien algunas de las películas que vi entonces: *Currito de la Cruz* (1936), *Morena Clara* (1936), *Los mejores años de nuestra vida* (1946), *A través del espejo* (1946), *Tierra Generosa* (1946), *La hija del capitán* (1947). Me parece asombroso que pueda recordarlas todavía. Si nos aburrían nos íbamos al otro de la pantalla para ver si cambiaba la película o, al menos, el argumento.

¿Qué recuerdas del colegio?

Que había sadismo. Lo que recuerdo del colegio es horroroso. Era un colegio que no tenía ningún método, excepto la violencia a la que recurrían con extrema facilidad. Era un colegio de tarados. Algunos curas se metían caramelos en los bolsillos y te decían: “¿Quieres caramelos? Pues mete la mano en el bolsillo.” Tortas como panes, eso es lo que recuerdo. Además yo era un zurdo contrariado.

¿De esos a los que os obligaron a escribir con la derecha?

“Talmente”.

Y cuando les decías a tus padres que no querías ir allí, ¿qué pasaba?

Entonces no se decía eso. Un niño no podía decir lo que quería. O yo no me atreví a hacerlo. Fui buen alumno hasta los 14 años... en quinto teníamos nueve asignaturas y en los exámenes finales aparecieron nueve ceros en mi cuadernillo de notas. Nueve ceros. Recuerdo volver a casa

El mapa de la India

aterrado... Mi madre estaba enferma. La casa, a oscuras y en silencio. No se podía hacer ruido. Mi padre me pidió las notas: “No te hago nada porque tu madre está enferma, pero de ésta te acuerdas.” ¡Me temblaban las piernas! Me temblaron durante mucho tiempo.

¿Cuándo te expulsaron?

En sexto. De los profesores, el padre Antonio, que nos daba filosofía, fue el único que me defendió. Incluso fue a casa a explicarles a mis padres que había sido una expulsión injusta y que en el colegio tendrían que haberme dedicado más atención porque yo era un chico de algún valor. Es la única persona de aquél colegio que recuerdo con cariño.

¿Y por qué te expulsaron?

Por hacer novillos, creo... Y porque me enfrenté a varios profesores. Entre ellos, al de matemáticas, un andaluz, de Jaén, que compartía tertulia con mi hermano en Sonora, una cafetería de la calle Princesa. Y mi hermano, ¡mi hermano!, le dijo: “Mano dura.” Así que aquél hombre empezó a hostigarme. Un día me interpeló y yo le contesté. Me levantó la mano y le dije: “Si me pone la mano encima, se la voy a devolver.” “¡Fuera de clase! ¡Corriendo! ¡Saltando!” Y me puse a saltar. La clase se descojonaba y se montó la de dios.

Cuando hacías novillos ibas al cine...

Un compañero me preguntó: “¿Dónde vas cuando no vienes?” “Al cine.” “¡Ah, qué interesante! Pero, ¿por la mañana hay cine?” “Está el Pléyél, el Carretas, el Sol, el Alba, el Rex, el Imperial, el Montera...”

Supongo que también leías lo que leían los niños de aquella época...

Tebeos: *El guerrero del antifaz*: “¡Morirás, maldito cristiano!”, *El cachorro*, *Las aventuras del FBI*, *El DDT*, *La familia Cebolleta*, *Las Hermanas Gilda*... ¡Ah! y los libros del Capitán Argüello sobre el mar que estaban en casa. Son tres libros apasionantes, todavía hoy, con relatos de Poe, de Dumas. Aún los conservo. Y luego estaban los libros con los que nos enseñaban a leer: *El Libro de España* y *Glorias Imperiales*, llenos de santos y de un sadismo brutal. En casa siempre se leyó. Mi padre tenía en la mesilla de noche el *Quijote*. Un *Quijote* con cantos dorados y grabados

de no sé quién, creo que de Doré. Y Dumas: *El conde de Montecristo*. Y Jack London. *Kon Tiki*, *La manta*, *El diablo del mar Rojo*. Eran las lecturas de mi padre, que escribía las mejores y más breves cartas que yo haya leído en todos los días de mi vida: unas cartas perfectas. Decía lo que tenía que decir. Sin adjetivos, sin gerundios, sin adverbios, no había nada. Pam, pam, pam... Disparos en el blanco. Y de vez en cuando, arrebatos líricos: “El amanecer es la mejor hora del día.” Mi madre leía otro tipo de cosas. Leía a Galdós y a Pereda... A Blasco Ibáñez y a Wenceslao Fernández Flórez. La editorial Destino nos mandó la colección Áncora y Delfín: Delibes, Elena Quiroga, Ana María Matute, Carmen Laforet... Mi madre leía mucho y mis hermanas también. Recuerdo el día en que leí una novela del Oeste. Y, de pronto, descubrí que leer era como ver una película.

Y leyendo estas novelas, descubres que te gusta fabular...

Que puedo hacerlo. Un día el profesor de Literatura nos dijo: “Tema libre, escribid lo que queráis”. Escribí una cosa que se llamaba *Jesús el bizco*. Era un gitano, al que habían trincado, y estaba en el cuartelillo de la Guardia Civil. Lo van a fusilar al amanecer con un crucifijo en la mano. Al día siguiente dice el profe: “El mejor ejercicio, el de Matji. Lo va a leer.” Un premio inesperado. Llegué a casa: “Me han dado un Muy Bien en Redacción.” “¿Qué has escrito?” Lo leyeron y se quedaron de piedra, un gitano fusilado por la Guardia Civil. Les pareció poco apropiado y yo lo entiendo. Mi hermana Miguelina dice que en mis películas se matan muchos guardias civiles y el caso es que es verdad.

Descubres que puedes escribir y, ¿cuál es el momento en que decides que quieres hacer algo que tenga que ver con el cine?

Un compañero del colegio, Joaquín Moll, tenía un proyector de 8mm con el que veíamos películas de Charlot y, si no recuerdo mal, la reconstrucción del atentado de Mateo Morral contra Alfonso XIII. Y una tarde su padre entra y nos dice: “También tengo el tomavistas.” Y empezamos a hacer cosas con la cámara Joaquín, Waldo Leirós y yo.

Waldo era muy amigo tuyo...

Como un hermano. El padre de Waldo era militar: uno de los defensores del Alcázar de Toledo. Waldo ha sido importante en mi vida. Waldo

El mapa de la India

era inteligente y se atrevía a decir las cosas. Una vez dijo: “Este colegio y este sistema educativo están llenos de grietas y se caen a pedazos.” Teníamos quince años. Y el padre Juan Antonio, que era la única persona con la que se podía hablar, le contestó: “Y tú, ¿qué harías?” “Cuando algo se cae hay que derribarlo.” A mí me gustaba ir a casa de Waldo. Me gustaba su padre, que se llamaba Ubaldo. También era un militar, pero no era como mi padre. Mi padre era como un personaje de John Ford, tierno pero muy bronco. El de Waldo, en cambio, era dulce, muy educado y respetuoso. En el comedor de su casa había enmarcadas hojas de periódico en el que salía con la camisa azul mitineando durante la guerra. Era un héroe. Ahora nos hemos olvidado, pero entonces aquello... para un niño...

Era mítico.

¿Qué mítico? ¡Mitológico! Esa forma de hablar de los militares tiene que ver con la mitología y con una manera de fantasear los hechos... Al menos era así con los que venían por casa.

Que marca definitivamente tu infancia y que se incrusta en tu cabeza...

Totalmente. Después de la muerte de mi madre, doña Lupe, la madre de Waldo, me contó que cuando mi madre me esperaba a la salida del colegio, ella también estaba allí, esperando a Waldiño. Vivíamos en el mismo bloque, en General Pardiñas, incluso coincidían en la peluquería. Es un misterio por qué no nos lo dijo antes. Una de esas cosas que hacen la vida interesante.

¿Qué hacéis con la cámara del padre de Joaquín Moll?

Primero alguna cosa sin argumento: planos de la calle, de los coches, de nosotros... Pero la primera con argumento se llamaba *Soy un fugitivo*. Mi padre tenía en casa un armero con pistolas. El caso es que para la película yo había sacado una pistola y la tenía en una cartera con el vestuario, que era una camisa ensangrentada, es decir, con manchas de tinta roja... Cuando faltabas al colegio llamaban a casa, de manera que al salir, yo desconectaba el teléfono y lo volvía conectar cuando volvía. Pero, para mi desgracia un día adelantaron los ejercicios espirituales y fueron a buscarme. Y yo estaba en el cine, claro. Cuando volví a casa, la puerta estaba abierta. Mi madre descubrió el tomate. Abrió el armario y encontró la car-

tera. Vio la pistola y la camisa ensangrentada... Se asustó, yo no sé lo que pensaría porque nunca lo hablamos. Tenía un berrinche tremendo. Cuando llegué, estaba sentada en unos sillones del vestíbulo, y me dijo: “Espera aquí a que venga tu padre.” Cuando llegó, le contó lo que había hecho y mi padre me arreó una paliza de órdago. Luego entró en mi cuarto y rompió las revistas de cine y algunos libros. Me costaba trabajo comprender lo que pasaba. Porque has de saber que yo era un niño buenísimo. Quería ser santo, de verdad. Ni actor, ni director, ni escritor... Yo quería ser santo. Quería ser muy bueno y hacer milagros. Quería ser obediente y quería contentar a mi madre. Ella siempre me decía: “A mí me gustaría que fueras o cura o médico.” Claro que también decía: “Antes un borracho que un jugador”... y es curioso porque después tuve problemas de alcoholismo pero no de ludopatía. Para que veas lo obediente que era... Últimamente me acuerdo con frecuencia de esas cosas que decía mi madre. Debe ser que estoy envejeciendo. “Un caballero se viste siempre de arriba abajo y se desviste de abajo arriba” y “Un caballero nunca viste de marrón ni se levanta antes de las diez.” La verdad es que esta última siempre me ha parecido fantástica.

Cuéntame alguna cosa más del colegio.

En quinto de bachillerato, en el recreo, de pronto, suena la campana. Nos forman y nos llevan al salón de actos. El director nos dice que Dios vela por nosotros. Y que vamos a tener la fortuna de ver a una persona que ha sido *tocada* por la gracia, que ha recuperado la fe, que ha purgado sus pecados y ha vuelto al buen camino. Un hombre, además, culpable de haber sido el jefe de la cuadrilla que minó el ala sudoeste del Alcázar de Toledo, que cayó provocando dos víctimas entre los nacionales. Entonces yo, que tenía quince años, me dije: “por fin voy a ver a un comunista, de los que tantas cosas horribles me han contado.” Entonces, subió al estrado aquel hombre y yo pude ver a mi primer comunista... Y lo que vi fue a un señor pequeño, con el bigotito ese que llevaban los mayores, calvete, con un traje lleno de brillos. Subió, y no diré que con vergüenza, sino de una manera muy prosaica nos hizo un relato de cómo había minado aquello. Nos contó que pasó en la cárcel no sé cuántos años pero que el capellán le había hablado una noche y que con sus palabras, como San Pablo, había tenido una epifanía. Y yo le miraba y sentía que aquel hombre luchaba

El mapa de la India

contra la humillación. Veía que aquel hombre había transformado las expiaciones en una rutina. Y en todo ello había algo ridículo que yo no lograba entender. Para sobrevivir aceptaba el juego y se había dicho a sí mismo: si me tengo que plegar, me pliego. También veía el quebranto, la renuncia a aquello por lo que había luchado. Y eso dolía. Nunca lo he olvidado... Y yo pensaba: “me han engañado, a mí me han engañado. Esto no tiene nada que ver ni con las sobremesas de mi casa, ni con lo que pone en los libros. Este hombre es una persona como cualquier otra.”

Y poco después te echan del colegio...

Hice los exámenes en septiembre y el prefecto me dijo que por mi bien y por el bien del colegio, era mejor que me fuera. Si me quedaba tendría que repetir el curso porque me suspenderían, pero si decidía irme, me aprobarían. Me apunté a una academia. Allí hice la reválida y el Preu. Tengo que aclarar aquí que no es que fuera retrasado mental, como a veces me decían en casa... Soy levemente disléxico, si es que hay grados en la dislexia, y padezco de un agudo déficit de atención, cosa que he descubierto en los umbrales de la vejez. Poco después, en junio, me pillaron copiando en un examen. Llegué a casa muerto de miedo. Se lo dije a mi madre. Cuando llegó mi padre me dijo algo que me dejó boquiabierto: “Mañana te vas a Mallorca y te estás allí hasta que lleguemos nosotros.” “¿Por qué?” “Porque no me gusta verte así.” Estuve allí un mes. Luego volví a Madrid y preparé los exámenes de septiembre. Tengo pocos recuerdos de aquello. Me esperaba una bofetada... O dos, o tres. Mi hermano, que tiene doce años más que yo, me solía decir: “Tú eres hijo de viejo...” Y algo parecido me decía mi padre: “Más que mi hijo, eres mi nieto.”

Porque cuando tu padre era más joven tenía más fuerza...

Y más violencia. Porque, no sé si lo has pillado, durante el franquismo la violencia era cotidiana. No es que te fueran deteniendo, torturando y fusilando. No. Era que te estaban atajando. Si ibas a un Ministerio te trataban mal. Un revisor de billetes de metro podía convertirse en un monstruo. Las formas de autoridad, las gorras de plato, el sereno... ¡Terrible! Pero nos hemos olvidado. No sé cómo alguna gente puede tener nostalgia de aquello. Me parece espantoso... Bueno, el caso es que me matriculé en Medicina, por hacerlo breve. Estuve en Madrid dos años y el tercer año en Cádiz. Las

asignaturas eran Anatomía, Histología y Fisiología. La Anatomía para mí era incomprendible. En Fisiología, el segundo año, me pasó lo siguiente... Había preparado el examen, me tocaron preguntas que conocía y entonces me puse muy contento y quise hacer partícipe de mi alegría al catedrático. Así que empecé el examen diciendo: “La actina y la miosina son dos proteínas muy simpáticas.” Cuando vi que me habían suspendido con cuatro y medio, que me habían roto la vida, fui a hablar con el adjunto. Me enseñó el examen que estaba subrayado en rojo por el catedrático. El adjunto me había puesto un siete pero Tamarit, el catedrático, pensó que aquello era anticientífico y me puso un cuatro y medio. Agotadas las convocatorias en Madrid, mis padres me mandaron a Cádiz. Había un refrán que decía: “Bachiller en Cabra, médico en Cádiz, y *abogao* en *Graná*, total, *ná*.” Cádiz fue una aventura y un descubrimiento. ¡Con gran tormento! Porque yo quería ser bueno, no te olvides... pero me daba cuenta de que quería ser de una manera pero era de otra muy distinta. “Tengo que estudiar...” Pero me iba al cine. Quería ser el doctor Jekyll pero me salía míster Hyde. Yo no quería una vida *de traje y corbata*. Ahora el abanico se ha abierto pero entonces, o eras *de traje y corbata* o eras un perdido. Uno de los motivos por los que me mandaron a Cádiz era que a mi tío Nicolás, el hermano de mi madre, le habían nombrado jefe de la flotilla del Estrecho, que en lo que a mí se me alcanza no eran más que tres corbetas amarradas en el extremo del muelle de pescadores: la “Atrevida”, la “Audaz” y la “Diana”.

¿Y estabas en su casa?

Nicolás vivía en la flota, en la “Atrevida.” Yo vivía en una casa que me buscó mi padre, con una familia. Pero estaba en una habitación con dos camas y metieron a otro muchacho de Morón. En mi recuerdo, Cádiz era cine *por un tubo*. Había, por ejemplo, un cine-club que llevaba José Manuel Marchante.

Supongo que ya habrías ido a cine-clubs en Madrid.

Si te gustaba el cine y querías saber más cosas, ibas allí a que te las contaran. El cine es uno cuando eres espectador y otro muy distinto cuando estás en la profesión. Así que para que me contaran mentiras iba a los cine-clubs. Waldo montó uno en el colegio. Y luego estaba el más famoso de Madrid, el de los Luises, que estaba en la calle Zorrilla. Allí estaban Pedro

El mapa de la India

Altares, Álvaro del Amo, Manolo Pérez Estremera... Ir a los Luises los domingos era saber que ibas a ver películas interesantes y que luego, si querías, te las explicaban.

¿Veáis la película y luego había un cine-fórum?

La gente veía la película y se piraba.

Y os quedabais...

Cuatro taraos...

Entre ellos, tú.

A veces. Y nunca hablaba, solo escuchaba.

¿Y en el cine-club de Cádiz?

Marchante me dijo: “Estaría bien que vinieras más.” “Pues a mí me gustaría presentar alguna película.” “¿Cuál?” “¡*M, el vampiro de Dusseldorf* (1931)!” La pidió y al cabo de un mes la presenté. Sólo se quedaron cuatro chicas. Fue divertido. *M* es una película crucial en mi vida, todavía hoy la sigo viendo y aún me deslumbra.

¿Presentaste alguna más?

No sé si presenté algo más, porque lo que descubrí en Cádiz fue el alcohol. Hace treinta y tantos años que dejé de beber... En Cádiz, antes de comer, sales a tomar unos finos y en aquella época, al caer la tarde, te reunías en la Calle Ancha. Paseabas primero por una acera y luego por la otra. Como en *Calle Mayor* (1956). Y si hacía frío entrabas en una cafetería que ya no existe que se llamaba La Camelia. Cuando yo era el doctor Jekyll, tomaba café con leche pero a mister Hyde le gustaban los cubalibres. Dos compañeros de la facultad con los que coincidía en los cines y en La Camelia me dijeron que iban a alquilar un chalé en la playa y que buscaban alguno más. Íbamos a ser cinco. Me pareció mejor que estar con el chico de Morón que roncaba mucho. Y me escapé. En el chalé hicimos unos estatutos de convivencia y durante un mes la cosa funcionó. Pero en febrero, cuando empezaron los carnavales, nos levantamos una mañana y vimos que la habitación de Julián estaba cerrada a cal y canto y que había un sujetador en el sofá. Había ido al Pay-Pay, que era un cabaret legendario, había ligado y se la

había llevado a la casa. Y él, que era fortachón y chulo, dijo que la chica se quedaba allí por sus cojones. A mí me indignó: no me gustaba vivir con ella. Su cara transmitía amargura, mucha amargura... Y una mañana me levanto y me encuentro con que el resto del ballet Magnolia se ha instalado allí siguiendo al resto de mis compañeros. Entonces fui a pedir consejo al capellán de la facultad, que era un buen amigo. En los cincuenta la iglesia había emprendido una campaña de destrucción del alma, o eso parecía. Yo lo viví así, de esta manera tan melodramática. La castidad, la represión sexual, la santidad, la abnegación, el espíritu de sacrificio... en realidad lo que pretende es la castración. Es un *liberticidio*: no eres dueño de nada, ni de tu destino, ni de tu vida, ni de tus decisiones... ni siquiera de tu cuerpo. Ahora ya no lo cuentan así, pero en aquellos años, cuando Franco entraba en las iglesias bajo palio, los curas eran los amos de la ciudad.

Atravesaba toda la vida cotidiana...

De arriba abajo. Está muy bien contado en *La tía Tula* (1964). Había estado muy presente en el cine: *Balarrasa* (1951), *La mies es mucha* (1948)...

¿Cómo termina todo lo de Cádiz?

Sabía que no iba a ser médico, que no iba a poder serlo. Y creo que me enfrenté a eso bien. ¿Entonces, qué vas a ser? Y lo único que me pudiera interesar, que me pudiera “mover” a hacer algo era... el cine. Si es que estaba en Cádiz y cogía el tren para ir a Jerez a ver *Marnie, la ladrona* (1964). O, en Madrid, me iba a Zaragoza a ver *Ruby Gentry* (1952). Comprendí que lo que llevaba tanto tiempo moviéndome era el cine y que era eso lo que tenía que hacer.

LA MANO ENSANGRENTADA DE *MILADY*

La vida en los años cincuenta en este país era desagradable. Especialmente para alguien solitario como yo, pegado a las faldas de su madre y con temor a una figura paterna tan poderosa. Y luego estaba ese espectáculo en la calle de la humillación cotidiana, de la servidumbre voluntaria... Un mundo desagradable. Un planeta inhóspito. El cine era lo contrario. Había calor... Las casas eran frías, sin calefacción... Los cines se llenaban, se estaba calentito en invierno y fresco en verano. A partir de los catorce años, cuando decidí que en el colegio no había nada que me interesara, fue el cine el que empezó a enseñarme un mundo que desconocía. ¿Por qué nos gustan las películas? ¿Por qué la música nos alcanza tanto? ¿Por qué un poema es capaz de volvernos del revés? Pues porque son lo único que tenemos para acceder a zonas ignotas de nuestro interior, refractarias al lenguaje. Esas emociones inexpressables que el cine comunica tan bien. Esa fuerza del cine es lo que me atrajo desde el primer momento. La capacidad de hacerte sentir. Durante una de aquellas caminatas larguísimas de entonces, le dije a mi amigo Carlos Herans: “Voy a dedicarme al cine.” “¿Cómo qué?” “¡Yo qué sé! Como encargado de la limpieza, como *atrezzista*, lo que sea... Porque lo demás no me interesa.” En mi narcisismo adolescente había pensado alguna vez que podía ser actor, pero enseguida me di cuenta de que no valía para eso. *Anatomía de un asesinato* (1959) fue la primera película que me hizo pensar “¿Quién ha escrito esto?”: Wendell Mayes, el primer nombre de guionista que me supe. Cuando se estrenó en España, la escena de las bragas no estaba, la habían cortado. Pero me intrigó tanto que busqué la novela y me la leí. La novela era infinitamente más convencional que la película. La narrativa, el acceso a la zona inefable que te ofrece, el discurso no verbalizado sobre los límites de la justicia y los agujeros del sistema americano, unidos al *impulso irresistible* de los personajes... ¿Por qué este hombre mató al otro? ¿Por qué violó a su mujer? La vi con quince o dieciséis años en el cine Jorge

El mapa de la India

Juan y me asombró. Fue la primera vez que vi el cine como algo más que un entretenimiento.

¿Cuáles son tus películas de referencia?

Las que me quedan, las que me dejan huella. Estoy poco interesado en ver si están contadas así o asá, me tienen que dejar algo. Supongo que esa es la diferencia entre una buena y una mala película. Por eso, desde un punto de vista arqueológico o psicológico, las referencias importantes tienen que ver con la infancia, con las que vi entonces y me regalaron algo. Algunas, clarísimas. Por ejemplo: *Los tres mosqueteros* (1948), la de Gene Kelly.

¿Con qué edad la viste?

Fue en el cine Padilla... seis o siete años... Tiene dos momentos que estuvieron en mis pesadillas durante años. Cuando la repusieron en los años setenta comprendí que dos imágenes de mis pesadillas procedían de allí. Una, los saltos de tejado en tejado que daba Gene Kelly para entrar en el París cercado. En el último se agarra a una bandera que se desgarró con el peso y al hacerlo le lleva a entrar en el palacio por la ventana. En las pesadillas era el mismo plano, sólo que la bandera se rompía y yo me pegaba una torta descomunal. Y luego está ese momento... cuando *milady* De Winter mata a Constanza. Le pide el libro, ella se lo da y dentro va el abrecartas con el que la mata, pero el espectador no lo ve. Lo que ve es la mano ensangrentada de *milady* en el pomo de la puerta. Ese plano... ¡Ah! Hay otro plano que tiene que ver con esto, del que he hablado muchas veces sin saber por qué: el final de *Psicosis* (1960).

¿El del coche saliendo del pantano después del plano de Norman Bates?

El que encadena con la calavera de la madre y pasa a la cadena que saca el coche del pantano. El cine y los sueños comparten el mismo lenguaje. De hecho, cuando recuerdas películas, las recuerdas como sueños. En realidad, lo que sale ahí es el dinero. Creo que Hitchcock lo puso por eso, o Joseph Stefano, que es el guionista: “¿Cómo vamos a dejar el dinero ahí? El dinero hay que recuperarlo.” Aunque con la cadena saldrán también los muertos que hay allí, los secretos de la ciénaga... Su fuerza química es clave: hombre inmóvil, incapaz de matar a una mosca. Que sonrío con la sonrisa de *su* madre, de la calavera, mejor dicho. Y aparece

Edipo y el coche y es como quitar el tapón del sumidero. ¡Y qué sumidero! En un solo plano. Sin actores, sin diálogo, sin nada... ¡Cine puro! El plano final de *Psicosis* es la esencia del cine tal y como yo lo entiendo.

¿Y recuerdas cuándo la viste?

Perfectamente. En el cine Lope de Vega, la semana del estreno, un sábado por la noche con mis padres, mis hermanos... Pero me aburrí. Era muy joven y *Psicosis* llega después de *Vértigo* (1958) y *Con la muerte en los talones* (1959), tan generosas en emociones y en color ambas... *Psicosis* es bressonianiana. Me pasó como con *Ciudadano Kane* (1941). La primera vez que ves *Ciudadano Kane*, en ayunas, te cuesta trabajo. Necesitas introductores, como si vas al Prado o lees filosofía... Necesitas que alguien te cuente cosas sobre el cuadro que tienes delante. Lo que deberían hacer los críticos y nunca hacen: abrirte el camino. Tuve la suerte de tener un amigo como Waldo, que era inteligente, perspicaz. Sabía de eso que se llama gramática parda. De la que yo carezco, por cierto. La gramática parda te ayuda a comprender lo que hay detrás de lo que te dicen y de lo que no te dicen. Detrás de las apariencias.

Otras películas que te han hecho mella...

Así, al pronto, *La máscara de hierro* (1939), la de James Whale. El final, cuando el rey malvado escapa de la prisión, con la máscara puesta, y la diligencia cae al río. Mientras el coche se hunde el rey con la máscara de hierro se asoma a la ventanilla. Le has odiado pero sientes compasión. El monstruo se ahoga y tú sientes pena. Es un plano lleno de riqueza: el malo es castigado pero te inspira compasión. ¡Esos son regalos maravillosos! Es otra vez el lenguaje de los sueños, que era en verdad el lenguaje del cine mudo. Tú ves ahora *Y el mundo marcha* (1928) y se te caen los palos del sombrero. O ves *El gran desfile* (1925) cuando marchan hacia el frente... ¡Pam-pam-pam!... De pronto, el que va detrás de John Gilbert cae; el que va al lado, cae... sabes que han muerto y no oyes los disparos. No oyes nada... Por no hablar de *Amanecer* (1927)... Por no hablar de *Las manos de Orlac* (1924), la primera, la muda... *El hombre que ríe* (1928) cuando la marquesa se excita y se lo lleva a su alcoba y él tiene la sonrisa que le han operado en la cara, tan perturbadora. Los besos de Greta Garbo y John Gilbert en *El demonio y la carne* (1927). O *Lirios rotos*

El mapa de la India

(1919). O *Las dos tormentas* (1920)... Griffith, Chaplin... sacar cerezas. ¡Y solo del cine mudo!

Ahora que mencionas a Chaplin... ¿Cómo surgió lo de escribir el libro sobre Chaplin?

A principios de los setenta trabajé en el departamento de publicidad de la editorial Santillana. Allí trabé amistad con mi jefe directo que era Prudencio Gómez Pintado, un dramaturgo inédito y una persona extraordinaria. Me enseñó mucho del trabajo y de la vida. Más tarde, Prudencio fue director de la editorial Hernando, la de los herederos de Pérez Galdós. Inventó una colección que se llamaba “Camino abiertos” y me dijo: “Quiero hacer un libro sobre Chaplin, sobre el cine. ¿Me lo harías?” Leí el trabajo de Manuel Vilegas López, que es extraordinario. Leí las memorias de Chaplin pero me parecieron decepcionantes porque no cuentan tanto de él como sus películas. ¿Qué es lo que cuenta uno que cuenta historias? Pues cuenta su biografía. ¿Mintiendo? Bueno, es otra manera de decir la verdad. Y Chaplin tenía ese secreto. A mí Chaplin me parece un inventor de la talla de Griffith. Ya sabes que Antonio Drove murió hace unos años en París, por Septiembre. Me llamó para despedirse. “Quiero hacerte un regalo” me dijo. “¿Te acuerdas de cuánto hemos hablado sobre películas que nos llevaríamos a una isla desierta? Me voy a llevar solo una, Manolo. Lo he pensado mucho: *Luces de la ciudad.*”

¿Tienes predilección por algún género?

Para simplificar: a mí me gustan las películas del Oeste y las de aventuras. Historias que parecen sencillas pero que no siempre lo son. Gente corriendo. Películas que transmiten energía. Siempre me ha gustado que las películas se muevan y tú con ellas. La persecución mueve algo profundo. Tanto el que persigue algo como el que huye... Indiana Jones escapa del *bolondrio* aquél que en realidad es otra vez el puto tiburón o el camión de *El diablo sobre ruedas* (1971). Ahora parece que la bola nos ha alcanzado y nos aplasta. Y el tiburón de la crisis nos devora... Pero también a la inversa: el que va en pos de algo. Eso es del western y de la mayoría de las historias: hombre que busca algo. Moverse en el sentido del teatro clásico, de la mudanza: cambiar de emociones, de afectos, de expectativa. Como nos enseña Lope de Vega en *El arte nuevo de hacer comedias*. Pero no es indispensable que sean *corre-corre-que-te-pillo*. También hay movimiento

en *Plácido* (1961) y en *La tía Tula* o en *Hable con ella* (2002) y en *El Desencanto* (1976).

¿Y referencias concretas?

Recuerdo la primera vez que vi *Winchester 73* (1950). Es una película que me sé de memoria. La vi en el cine Urquijo y afuera había una tormenta tremenda, un rayo atronó el cine y se fueron las luces. La luz tardó en volver un cuarto de hora... Con la gente haciendo chistes en voz alta... porque entonces en los cines había mucha vida. *Horizontes lejanos* (1952) me parece el paradigma de las películas del Oeste. Las películas de Anthony Mann, que aún veo, tienen temas sencillos, que no simples. El malo es más simpático, más atractivo. Por ejemplo, *Veracruz* (1954). El personaje de Burt Lancaster es más deslumbrante que el de Gary Cooper. Muy moderno. De hecho, el cine de Leone sale de esa película. Pero, de pronto, el cine se rompe. Llega la Nouvelle Vague y arrambla con el cine clásico. O lo intenta... ya sabes, "Blowing in the Wind", los tiempos están cambiando.

Tú eres más John Ford que Nouvelle Vague.

Pues sí. Porque puedo ver una y otra vez sus películas, sobre todo por eso. El cine de los sesenta carece de esa capacidad de comunicación que tiene el cine narrativo. Tiene otra cosa y no está mal, pero cuando está bien es cuando tiene que ver con aquello de lo que han renegado: *Los cuatrocientos golpes* (1959). Cuando a Spielberg, después de hacer *Tiburón* (1975), le dicen que haga lo que quiera, hace *Encuentros en la tercera fase* (1977).

Con Truffaut.

¿Acaso tiene algo que ver el cine de Spielberg con el de Truffaut? La persecución...

La carrera final de Antoine Doinel...

... que huye, porque busca.

¿Y de las películas de aventuras?

La jungla en armas (1939), de Henry Hathaway, con guión de Jo Swerling y con Gary Cooper, David Niven, Broderick Crawford, Andrea Leeds, que era una preciosidad de chica... *En busca del arca perdida* (1981) está

El mapa de la India

llena de cosas de *La jungla en armas*. Estaba el tema de los amuletos, el anti-nantín, el tema de los musulmanes y la carne de cerdo y lo del temor a ser enterrados dentro de una piel. Todas esas creencias supersticiosas son utilizadas por el médico para conseguir sus objetivos. Y luego, los juramentados, que son como los *kamikazes*, como los del avión del 11-S. Hay un momento en *La jungla en armas* en que el malvado Alipang envía un juramentado para matar al coronel del puesto. Llegan los barcos y el coronel sale a recibirlos. En la playa, el juramentado vende los bordados que lleva en una bandeja y debajo, el alfanje. Cuando llega el momento, tira la bandeja y corre hacia el coronel con el espadón en la mano. David Niven le vacía el cargador, pero no consigue detenerlo. Ya habíamos leído sobre los kamikazes, pero ver en pantalla a un hombre corriendo a cuerpo desnudo con el alfanje y recibiendo seis tiros antes de caer era impresionante. Sobre todo para un niño. Imágenes que quedan para siempre.

Me parece que la cinefilia es clave para entender a tu generación.

Desde los años setenta yo percibo -pero no con inteligencia, sino de una manera inconsciente- que esto del cine está al borde de una transformación brutal y que no lo va a conocer ni la madre que lo parió. Ya habían empezado a desaparecer los cines de programa doble, el período de explotación de las películas se había reducido mucho... Porque tú antes sabías que podías perseguir una película durante cinco años. Sabías que había una película por ahí que se llamaba *Duelo al sol* (1946) o *Al este del Edén* (1955), que no podías verlas porque eran 4-R y sabías, también, que si las veías ibas al infierno. Pero esperabas a tener un año más o a que la pusieran en un cine donde te dejaran entrar. Y las perseguías. Es una cosa que tiene que ver con el tiempo. El cine no se movía: estaba ahí. No era la aceleración de títulos de ahora. Lo que yo veía es que esa especie de Arcadia en la que vivíamos, rodeados de películas que nos gustaban y que nos decían muchas cosas, películas que podíamos volver a ver una y otra vez, estaba desapareciendo. De hecho, llegó el día en que desaparecieron esos cines y ese rito. En España sucedió entonces una cosa interesante: Fernando Moreno se hizo cargo del Departamento de Cinematográficos de Televisión Española e hizo una especie de cine-club nacional impresionante. Yo, de Josef von Sternberg había visto alguna cosa, pero no había tenido una inmersión profunda en su cine como la que nos ofreció Fernando Moreno. Y esas sí que las veíamos de rodillas.

RATAPUTS (1965-1970)

Primero quieres ser bueno y santo y vas a misa. Pero luego aparece el cine y te das cuenta de que esta quimera es más interesante... más real y divertida que la mística. Al principio, el narcisismo te lleva a querer ser actor. Luego pruebas a escribir... Vas probando cosas. El inconsciente toma esas decisiones. Excluyes posibilidades y te encuentras con que, de cuanto hay a tu alrededor, lo mejor es hablar de películas con gente que siente algo parecido. Así que me propuse entrar en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC). Antonio Drove ya era alumno de la Escuela y Manolo Marinero y Ramón Gómez Redondo, que eran mis nuevos amigos, también. Me presenté a dirección y me suspendieron. Hice lo que pude, pero sabía que lo había hecho de pena. De modo que cuando salí del aula, al fondo del pasillo, me topé con Martín Proharán que gritaba: “¿Alguien para Producción? ¿Alguien para Producción?” Sentí que era una posibilidad de entrar en la Escuela: “¿Qué hay que hacer?” “¿Estás matriculado para Producción?” “No.” “Pues baja a pagar la matrícula que te esperamos.” Hacían falta alumnos de producción para el siguiente curso y se habían matriculado pocos. De modo que así fue como entré en Producción.

¿Qué profesores recuerdas?

Jose Luis Borau era el mejor profesor que había allí. Pero lo que transmitía era más una determinada actitud que unos conocimientos concretos. Nos enseñaba una forma de pensar en términos cinematográficos. Yo suelo decir que he tenido tres maestros. Borau, en la Escuela, me enseñó la vocación: que el cine es sagrado. Eugenio Martín, fuera de la Escuela, me enseñó el oficio. Por cierto, un oficio muy exigente en el que hay que escribir mucho. Y Pedro Masó me enseñó la profesión. Los tres son de la misma generación pero cada uno de ellos me enseñó cosas muy distintas y a cual más valiosa. Los trucos, la técnica si quieres, me los enseñó Eugenio. Cuando piensas que tienes que contar el cine como si fuera una lección de Anatomía, estás en un aprieto. Estás en un aprieto si crees que hay una técnica para escribir el guión o si crees que hay una técnica para apren-

El mapa de la India

der dirección. Es un oficio que se aprende con la práctica y viendo películas. La dirección se aprende en montaje. Y a escribir se aprende escribiendo. Se puede aprender, pero no se puede enseñar... Toda esta historia de los puntos de giro, *teaser*, clímax...

Los tres actos...

No, eso no. La estructura clásica es lo único que sirve. Eso es la Santísima Trinidad y no hay que darle más vueltas: exposición, nudo y desenlace. Te pongas como te pongas. Seas japonés, ruso o esquimal. Si cuentas una historia, necesariamente tiene tres partes. En el orden que sea e incluso si omites alguna. Que la omitas supone que existe. Tanto el acto como la secuencia y la escena se construyen en tres tiempos porque transcurren *en el tiempo* que empieza, pasa y termina y luego vuelve a empezar. Los tres pulsos están ahí siempre.

En la Escuela sólo estuviste matriculado dos años. No terminaste, ¿verdad?

Sólo fui el primer año. El segundo estaba en la mili. Aquél curso fue el año de la gran huelga. Cuando Fraga decide que la Escuela hay que sacarla de Madrid porque es un nido de rojos —que era verdad— y la lleva a la Dehesa de la Villa. Era muy complicado llegar allí y, además, cambian al director. El último año de Montesquinza fue Carlos Fernández-Cuenca. Después, Antonio Cuevas, que era profesor de Teoría de la Producción, algo muy aburrido. Él era buena gente. Estando en clase con él me llamó mi hermana para decirme que nuestra madre acababa de morir y yo pienso que él recordó siempre ese momento.

En la Filmoteca Española se conservan listados con las películas que se proyectaban en el cine-club de la Escuela y hay muchas que no se podían ver en otros lados.

Veíamos películas que había prohibido la censura: todo un privilegio por el que merecía la pena estar allí. A veces había bofetadas para entrar. En el primer año de la Dehesa, cuando se supo que íbamos a ver *Bonnie & Clyde* (1967)... Aquello fue un acontecimiento... ¡Un *escrache*! Te llamaba gente para intentar entrar, para que les colases: “Soy amiga de Fulano...” Recuerdo que vimos *Repulsión* (1965) antes de que se inventaran los cines de Arte y Ensayo. Me impresionó *Madre Juana de los Ángeles*

(1961), una película polaca sobre las endemoniadas de Loudon, que luego hizo también Ken Russell.

Aunque estás en producción, intervienes en varias prácticas como actor. Entre ellas, La caza de brujas (1966-67), que pasa por ser la mejor práctica de cuantas se rodaron en la Escuela.

Cuando Antonio rodó *La caza de brujas* se construyó el decorado de la habitación del chico en Montesquín. Como estaba en Producción, fui a verlo y sentí que faltaba algo y no sabía lo que era: faltaban tebeos. Fui a mi casa y cogí una colección de *El hombre enmascarado* y la puse allí. Desapareció y jamás la recuperé. Si entras en un decorado sin luces, sientes de inmediato la falacia del cine, su miseria. Pero cuando se encienden sucede algo lleno de misterio. Años después hice una película con caballos y una noche me trajeron dos que me parecían desplomados, sin brío. Los iba a descartar pero el ramalero me dijo: “Quiá, descuide que ya verá...” Y lo cierto es que cuando se encendieron los arcos aquellos jamelgos se irguieron como modelos en la pasarela, llenos de tronío. Milagros de la luz.

También actúas en una de las prácticas de Manolo Marinero. Néstor no corre (1968-69) se titula.

La primera práctica de Manolo se llamó *Handicap (y como perderlo)* (1967-68) y la segunda *Néstor no corre*. Manolo y yo tuvimos muchas cosas en común: nos gustaron las mismas películas por los mismos motivos, tuvimos idénticas debilidades, bebimos como cosacos y fuimos hermanos de alcohol. Creo que hay que llamarlo así. El alcohol es una droga muy canalla. El día en que lo conocí me dijo: “Tú y yo seremos amigos.” “Ah, ¿sí? ¿Por qué?” “Porque tus orejas son una tentación para El Coyote...” El Coyote disparaba en los lóbulos de las orejas a sus enemigos. Y me dijo: “César Echagüe no fallaría. Y yo tampoco.” Cuando alguien te dice algo tan abraacadabrante y tan estrafalario ¿cómo no vas a ser amigo suyo? A veces iba por casa de mis hermanas, por la mañana, cuando no había nadie. “Vengo a bañarme”, y se bañaba. Luego decía que le gustaba más aquél cuarto de baño que el de su casa. A veces nos reuníamos para escribir alguna crítica. La empezábamos juntos y al día siguiente la traía él terminada. En casa había una Smith-Corona, una máquina de escribir que trajo mi padre de Estados Unidos. Era la que utilizaba Hemingway, pequeña y muy silenciosa. A Ma-

El mapa de la India

nolo le gustaba aquella máquina y me dejaba historias escritas. O algún arranque que yo seguía... Era como un juego.

He leído aquello que decíais del traje marrón a rayas de Fred McMurray en Perdición (1944).

La taxonomía es de Manolo. *Marrón a rayas* era una categoría que estaba bastante bien. Ser un *marrón a rayas* era ser un tío legal... Echo mucho de menos a Manolo.

Fuisteis buenos amigos...

Durante cuatro o cinco años compartimos muchas vivencias. Y luego, discutíamos... Siempre que discutíamos estaba el alcohol de por medio, que es mal compañero, aunque pueda parecer lo contrario. *Rataput* era otra categoría de Manolo. Nosotros éramos *rataputs*... ni ratas, ni putas. La categoría máxima era ser *fronteras*. Manolo escribió cosas estupendas sobre la frontera y tardé mucho en descifrar lo que era y por qué fue tan importante para él. La frontera era el lugar utópico, mental, no sé cómo decirlo la verdad... la ocasión de la aventura, del peligro, del riesgo, de estar a un lado y en el otro, sin límites... Y Manolo era un apóstol de todo esto, un tipo muy especial. Y la frontera de la que él hablaba, que yo pensé poética, luego resultó ser muy real. Era la frontera entre la razón y la locura. Pensábamos que las cosas que hacía y que decía eran producto del alcohol y era otra cosa. Tardé años en darme cuenta. Pero volvamos a las prácticas de la Escuela. Cuando se hacen estas prácticas mi madre acaba de morir. A veces me despierto como si fuera el día siguiente al que murió mi madre. Han pasado ya no sé cuantos años, una eternidad y yo sigo escuchando un silencio espantoso. Aquello me causó un dolor que nunca he vuelto a sentir. El caso es que me volaticé. Desaparecí de la vida: Jekyll, mister Hyde y su puta madre... ¿Tú has visto *La mosca* (1958), la de Kurt Neumann? Pues en *La mosca* aparecen y desaparecen: se meten en una cabina, se transmutan y vuelven a aparecer. Pues yo, muere mi madre y desaparezco de la vida.

¿Cuánto dura eso?

Doce años. A partir de aquí no puedo contar las cosas igual porque no tengo memoria. Es consecuencia del alcohol pero también porque todo es demasiado doloroso.

A principios de los setenta, cuando la Escuela de Cine está a punto de cerrar, vosotros empezáis a hacer cortos en 16mm y en súper-8.

En Super-8 rodaba Jaime Chávarri.

Pero tú colaborabas con ellos.

Sí e hice uno en Super-8, la adaptación de un cuento de Stephen Crane que se titulaba *La cara boca arriba*. En la Guerra de Secesión entierran a uno y cuando tiran la última palada, abre los ojos. Pero el que tira la última no se da cuenta de que lo entierran vivo. ¡Y al que enterrábamos era a Javier Maqua! La acción pasaba en un cortijo con unos ladrones que después son descubiertos y, finalmente, un hombre les da caza. Hice unos planos fantásticos en Super-8.

¿Y cómo se titulaba?

La caza, me parece. Maqua y Manolo Marinero eran los quinquis y Carlos Herans el cazador. Lo rodamos en fines de semana. De aquel rodaje recuerdo el descubrimiento de la panorámica para contar la acción en elipsis. Hicimos una panorámica siguiendo a un personaje que desaparecía tras un altozano y aparecía al otro lado, en la vaguada... ¡qué alegría me produjo!

Los Super-8s de Chávarri eran más sofisticados, ¿no?

Jaime vivía en la calle Velázquez, al lado del hotel Wellington. Tenía una casa grande y al fondo estaba su habitación. Aquello era un oasis: libros, mucha música, muchas bandas sonoras... Y conversación inagotable. Jaime sabe de todo y de todo tiene opinión. A casa de Jaime íbamos, que yo recuerde: Antonio Gasset, Emilio Martínez-Lázaro, Manolo Marinero, Iván Zulueta... y de pronto, descubrimos que Jaime había hecho cine en Super-8... ¡Pero mucho! Había rodado muchos cortos y estaba haciendo su primer largometraje en Super-8: *Run, Blancanieves, Run* (1967). La protagonista era Mercedes Juste, que era la musa de aquel grupo.

Y tú estabas en la mili...

Sí. Al terminar el campamento hicimos un test cuya última pregunta era: “¿Cuál es el personaje histórico que más admiras?” Había que constatar “Franco” y yo puse “Pancho Villa”. Así que me mandaron al Bata-

El mapa de la India

llón de Carros de Wad-Ras por listillo. Aquello era como la Legión. ¡Una brutalidad tremenda! Pasé mucho tiempo en prevención y arrestado, hasta que mi padre me sacó de allí. El caso es que no pude trabajar en *Run, Blancanieves, Run*. Tuvo éxito...

¿Dónde? ¿En cine-clubs?

No. En su casa. Jaime montaba sesiones y hacía lo que luego hizo Almodóvar. Se colocaba al lado de la pantalla y contaba la película. Era un *explicador* como los que había en el mudo. Jaime lo hacía muy bien, pero Pedro lo hacía de antología. Aprendió la lección del maestro y lo superó, que es lo que tienen que hacer los discípulos. Y luego hizo *Ginebra en los infiernos* (1970). Era un trío formado por Mercedes Juste, Iván Zulueta y Antonio Gasset... El personaje de Antonio se sacrificaba para sacar a Ginebra del infierno. Al final aparecía otro que venía a sustituirle y era Ricardo Franco... El trabajo que hizo Jaime en esas películas en Super-8 me parece crucial. *Ginebra en los infiernos* es una obra mayor: una historia de madurez, de liberación, de muerte, de sacrificio... muy compleja. Para mí es fundamental, no porque estuviéramos nosotros en ella, sino porque lo que Jaime quiso contar era muy difícil y lo hizo de narices.

En aquella época es cuando hiciste ¿Por qué corres, Juan Mambrilla?

Tengo poca simpatía a *Juan Mambrilla*. De hecho, no está sonorizada aunque hay un copión de imagen montado. El protagonista era Fernando Vivanco. También trabajaba Rosa María Mateo, que hacía de una señora a la que le robaba el bolso. Tenía la gracia de que era muy *argüellero*, trataba las cosas que preocupaban a ese grupo de cinéfilos que vivíamos por la zona de Argüelles. Hablaba de uno de esos desarraigados... que no encuentra sitio aquí y quiere irse de mercenario a cualquier parte.

¿Qué otros cortos se hicieron entonces?

Aquello era el cine *pobre*. Se hizo en la resaca de la Escuela de Barcelona. Ricardo lo llamaba *cine de pasillo*. Se contaba lo que sucedía en las casas, encerrados, que era como estábamos: prisioneros... Ricardo me pareció un poco repelente entonces. Había leído, había oído mucha música, había visto mucho cine... Era más joven que nosotros y yo me sentía completamente desplazado por su brillantez. Era un talento avasallador. Luego

nos hicimos amigos. Él hace un corto estupendo, *Gospel* (1969). Luego hizo *El desastre de Annual* (1970), también en 16. Emilio Martínez Lázaro hizo *Circunstancias del milagro* (1968) en la que Dios se aparecía al protagonista al abrir la nevera, como la zarza ardiendo. Udolfo Arrieta rodó *El crimen de la pirindola* y Alfonso Ungría hizo *Querido Abraham* (1969) y alguno más. Augusto Martínez Torres, que era el más listo de todos, me confesó hace unos cuantos años que con los cortos que hizo entonces se ganó su buen dinero. Me parece que en los próximos años asistiremos a una de esas explosiones de talento con pocos medios. Es un camino que los teléfonos y las cámaras HD van a facilitar. Y lo que salga de ahí será más interesante que lo que pasan ahora en los cines. Será un cine fresco, como el de la Keystone. Cine de buscar la oportunidad, de hacer aquello para lo que no necesitas más que las ganas de hacerlo. Porque el cine, por un lado, es un negocio, pero también es otra cosa.

HOLA Y ADIÓS

Siento que entro en la profesión cuando descuelgo el teléfono y escucho una voz que me dice: “Soy Eugenio Martín. Me ha hablado de ti José Vicuña, en Impala. Estamos con un proyecto y me gustaría conocerte.” Fui a Vega, la productora de Eugenio, que estaba en Doctor Fleming. Y en la productora estaba Antonio Fos, un guionista valenciano que había ido a despedirse: “Así que tu eres el nuevo. Te deseo mucha suerte. En España no se puede vivir de escribir guiones.” Antonio se fue -aunque volvió a Madrid un par de años después y escribió, entre otros, el guión de *El virgo de Visanteta* (1979)- y nos quedamos solos Eugenio y yo. Eugenio había trabajado con Phillip Yordan, con Bernie Gordon y Ben Barzman, los guionistas americanos que se vinieron con Bronston. Había rodado, entre otras películas, *Hipnosis* (1962) y *Pánico en el transiberiano* (1972), que además de ser una joya es un claro antecedente de *Alien* (1979). Me inspiraba respeto. Lo único que me preguntó fue por los libros que había leído últimamente y después me hizo hablar de los que me gustaban... Quería escribir sobre los exiliados españoles en el maquis francés durante la guerra mundial: gente que luchó contra los nazis en Francia, una manera de continuar la guerra contra Franco. Me contó que en Andorra hubo entonces una red, en su mayoría de españoles, que ayudaba a los fugitivos de los nazis a llegar a España, de donde ellos mismos habían sido expulsados. El ambiente quizás era un poco *Casablanca* (1942). Se basaba en el libro de memorias de Francesc Viadiu, *Cadena de evasión: entre el Torb y la Gestapo* que me resumió en dos palabras y me dijo: “Te dejo aquí. Estaré fuera un par de horas. Escribe algo.” “¿El qué?” Se rio un poco y propuso algo así: “Han capturado a unos. Los llevan a la Gestapo. Y un compañero suyo está fuera. A ver qué pasa.” Estoy fabulando porque recuerdo malamente lo que planteó. Empecé a escribir diálogos y aquello no iba a ninguna parte. Lo dejé. Pasó una hora y no había hecho nada. Media hora después empecé a pasarlo mal... Y entonces me puse a escribir que el que está fuera piensa lo que puede hacer para rescatar a sus compañeros. Y se acerca al cuartel de la Gestapo. Ronda por allí y escucha cómo fusilan a sus compañeros.

El mapa de la India

Y se cuenta en off, ¿no?

Claro. Una tapia... esas cosas siempre me han gustado... Detrás de la tapia pasan cosas. Enseñas un poquito de lo que pasa detrás y dejas el resto a la imaginación.

El fuera de campo...

Que es la madre del cine, en mi opinión. El cine de ahora es explícito y por eso es aburrido. Para que algo te interese tiene que trabajarte la imaginación. Eugenio lo leyó y me dijo: “Ven aquí por las mañanas y hablamos. Escribes por la tarde y al día siguiente lo vemos.” “Puedo escribir aquí. Lo prefiero.” “Vale.” Una de esas tardes comprendí que se pueden escribir noventa páginas de diálogos para una escena. Letra muerta. Salí y se lo dije: “¿Cómo acaba la escena?” “Tú sabrás.” “¿Cómo?” “Cuando termines lo sabrás.” “Si es que, por mí, puede seguir hasta que el sol se apague... Él llega, ella le ha abierto, se han sentado y le ha contado qué es lo que quiere. Ella le ha mentado... y ahí están, hablando... Y no sé cómo acabar.” Y me dijo: “¿Por qué la escena empieza cuando llama a la puerta?” “Porque llega.” “Pero, ¿por qué empieza ahí?” “No lo sé.” Y entonces lo entendí. Una lección magistral. Escribí la escena con toda la brevedad que pude. La leyó y me dijo: “Es flojo. Está mejor, pero es muy flojo.” Y yo tenía que hacer que aquello no fuera flojo. ¿Hay alguna fórmula para eso? No la hay. Cada historia tiene su ADN. Te contaré ideas que me abrieron el camino, como aquello que decía Borau: “Un guión es como una luz que se enciende en la oscuridad. Algo se ilumina y tú solo puedes trabajar con los elementos alumbrados.” Eso es el punto de vista, ¿no? Quieres contar una historia y eliges un punto de vista: la cuentas desde aquí. Las historias tienen un ADN, tienen un código genético. Pero cuesta encontrarlo. Es más difícil de lo que parece. A veces pones algo sin saber por qué y es decisivo porque, sin que tú lo sepas, tiene que ver con la genética de la historia. Borau fue mi primer maestro y hablaba del cine con reverencia. El cine es sagrado... Eso me lo quitó Pedro Masó, que decía: “Los que están en las butacas han de hablar contigo. Como cuando cuentas una historia.” Y, en medio, Eugenio, que me decía: “¿Por qué la escena tiene que estar comprendida entre un hola y un adiós?” Entrar en la escena lo más tarde posible. Puro Aristóteles: *in media res*. Lo que se cuenta y lo que no. Ahí está la madre del cordero.

LA OSADÍA DE VIVIR (1970-1985)

Cuando cerraron la Escuela, a principios de los setenta, hubo alumnos que por el hecho de haber secundado la huelga se quedaron sin el título y, por lo tanto, sin el carnet del Sindicato Nacional del Espectáculo. Juan Antonio Bardem tomó cartas en el asunto. Era el presidente del Sindicato y les dio el carnet a los compañeros y en los morros a Fraga. Y entonces pasó otra cosa casi milagrosa. Televisión Española puso en marcha la segunda cadena. Me parece que lo llevaba Salvador Pons, no me hagas mucho caso. Y por encima, Miguel Ángel Toledano. Gente que venía de Falange, del Frente de Juventudes, y, curiosamente, van a ser ellos los que les den trabajo a los de la Escuela. No sólo eso, sino que además los pusieron en nómina. Gracias a esto entraron en TVE Antonio Drove, Ramón Gómez Redondo, Jaime Chávarri, Emilio Martínez-Lázaro, Fernando Méndez-Leite... Esto te lo cuento entre el recuerdo y la fábula... Entraron como realizadores de la segunda. Antonio Drove hizo con Tip y Coll un *nosequé* que se llamaba *Pura coincidencia* (1973). Ramón Gómez Redondo, un programa que se llamó *Galería* (1972), y que era una agenda cultural que estaba francamente bien... Tan bien que le encargaron hacer *Los pintores del Prado*: pequeñas historias alrededor de algunos cuadros. Y esos son mis orígenes en televisión.

Así que entras en TVE como guionista...

Escribí *Rafael* (1972), de *Los pintores del Prado*, sobre el retrato del cardenal Alidosi: ese que da tanto miedo. Luego escribí sobre el *cuelgue* de Rubens con Elena Fourment, a la que llevaba treinta años. El de Rafael lo hizo Ramón y el de Rubens, Chávarri. Rubens me impresionó porque no dejó de disfrutar ni un solo momento de su vida. Era un gozador, un gran pintor con una energía inagotable... El episodio se llamaba *La osadía de vivir* (1972) y tenía unas ínfulas acojonantes. Vamos... que para trasladar a la pantalla lo que había en ese guión habría hecho falta un presupuesto veinte veces mayor. Estaba hipertrofiado para una cosa de veinte minutos. Quedó una cosita que ni bien ni mal. Cuando escribes un guión

El mapa de la India

propones una cosa y el resultado siempre es otro: yo escribí un gorila y salió un ratoncillo. Aprendes mucho con estos errores... Y luego, para la segunda temporada, escribí uno que se titulaba *Rosales, el pintor del rey*, que fue el que más me gustó pero que al final no se hizo. Quique San Francisco hizo de Rafael, fue su debut en televisión.

También escribes para otro programa cultural que se llama Los libros

Gonzalo Vallejo era el jefe de los programas culturales de la segunda cadena. Pusieron en marcha *Los libros*. Luis Ariño y yo escribimos el dedicado a Ramón Gómez de la Serna.

Lo dirigió Gómez Redondo...

Ramón era *ramonista*, como no podía ser de otra manera. Hizo el capítulo Ramón con tres actores, dos pesetas y, en mi opinión, con mucha inteligencia. Ramón dijo: “Haremos un circo con jefe de pista e iremos insertando el material de archivo que se conserva sobre Ramón que consideremos oportuno...”

El orador (1928)...

Donde contaba lo de la mano e imitaba el sonido del gallinero a la hora de la siesta... Era tan gracioso. Y luego adaptamos *La Nardo*, que es una novela suya muy hermosa, como si fueran cuadros del museo de cera. Te diré que Gómez de la Serna era un formalista. Yo, en cambio, considero los aspectos formales menos decisivos de lo que debería. Lo del fondo y la forma nunca lo he acabado de comprender bien. Las cosas demasiado formalistas me resultan hipertrofiadas. Nunca me han gustado. Soy más bien de lo contrario.

¿Todo lo que hacías entonces era para la segunda cadena?

En la segunda cadena estaba la cultura. Y el Departamento de Cinematográficos, que dirigía Fernando Moreno, y que rescataba películas que no se habían estrenado aquí. A cuenta de los pases de esas películas mis hermanas organizaban auténticos cine-fóruns en casa y después nos daban de cenar... Miguel Marías se enteraba de que había un ciclo de Budd Boetticher y se lo *enchufaba* entero con ellas. Por allí iba un montón de gente, y cuando digo un montón digo entre veinte y treinta personas.

¿Tus hermanas seguían en la casa familiar y tú te habías ido a vivir con Ramón?

A un interior en la calle Bretón de los Herreros. Cada vez que emitían un programa de *Galería*, Ramón daba una cena, invitaba a la gente que había participado en el programa: pintores, escultores, músicos... Era como una actividad cultural más, un *vernissage*.

Las cosas que hacéis en la segunda cadena las hacéis entre amigos, tenéis margen de maniobra, es decir, la Censura no os molesta mucho...

Algunas veces te decían algo. Pero ni en *Los libros*, ni en *Los pintores del Prado* tuvimos problemas. A veces se ponían cosas para que la Censura se enfadara, pero los guiones seguían siendo igual de deficientes con censura que sin ella. La censura es horrorosa y el hecho de que exista es una aberración, pero el que tú tengas que activar tu imaginación y hacerte preguntas te plantea varias cosas. La primera: ¿A dónde quiero llegar? Porque a veces escribes y no sabes adónde vas.

Me da la impresión de que aprendiste mucho trabajando para TVE.

La televisión era un ganapán pero te permitía aprender lo que no se aprende en los libros. Y la experiencia de los contratos. No recuerdo los de televisión, pero en los de cine la última cláusula siempre decía que si cedías los derechos los cedías para el cine, la televisión y cualquier otro medio inventado o por inventar... ¡en el sistema solar o en otra galaxia! ¡Te lo juro! Ríete de Fausto. Pero el trato era agradable. Y eran mis primeros trabajos como profesional. Si hubiera tenido dinero habría hecho lo que José Frade dice que debemos hacer los guionistas: pagar al productor por tener la suerte de escribir. En esos años de la tele trabajé también en Santillana, en el departamento de Publicidad.

¿Desde cuándo?

Debí de empezar en el '72 y estuve cuatro años. Trabajaba allí por las mañanas y por la tarde escribía. Mario Camus estrenó *Los pájaros de Baden-Baden* (1975) con guión de Manolo Marinero. A Mario no le conocía. Pero yo veía la película y veía las ideas de Manolo. Al poco, hablando con Miguel Rubio me dijo: "Voy a hacerle una entrevista a Mario. ¿Por qué no te vienes y me ayudas?" Mario se debió sentir bien

El mapa de la India

durante la entrevista porque cuando acabó me dijo: “Quiero hacer una historia y no tengo tiempo, ¿por qué no la desarrolláis vosotros?” Hablaba en plural, pero me lo decía a mí. El caso es que nos contó la historia... Una historia muy de Camus. Un chico de orden trabaja en un banco. Sus padres han muerto. Aparece por el banco una chica elegante con una resaca de camello y apellidos sonoros. El muchacho le atiende y ella le pide que la acompañe. Se toman dos chinchones... Su firma es imprescindible para un negocio del marido, al que ella se opone. Quiere escapar. “Tengo que coger un tren esta noche. ¿Me podrías llevar el dinero a la estación?” Él dice que sí y cuando arranca el tren, se distrae y se va con ella. Llegan a Sevilla y se separan. El muchacho conoce a un *hippy-beatnik* chalado, insolente y atrevido. Descubren que el marido la ha ingresado en un psiquiátrico. La rescatan y se dan a la fuga. El marido y sus socios los persiguen por la sierra de Ronda. Verbena pueblerina. Cama redonda. En el baile de la calle suena *En er mundo...* Al final, los tres deciden estrellarse, como en *Thelma & Louise* (1991) pero en el ‘74.

Pero esa película no se llegó a hacer...

Como tantas otras. Pero ese guión era de Impala. O sea, José Vicuña, Paco Molero y compañía. Firmamos un contrato... A Vicuña le gustó el guión... ¡que tenía cuatrocientas páginas! Le quité quince páginas y me dijo: “¿A dónde vas? Tienes que quitar doscientas.” Lo hice. Me pidieron un título: *Carne de cañón*. Lo tradujeron y se lo llevaron a Los Ángeles. Querían que la protagonista fuera Jacqueline Bisset, pero estaba ocupada y buscaron a Jennifer O’Neill y a Gary Grimes, que habían hecho *Verano del 42* (1971).

¿La película se iba a hacer en Estados Unidos?

En España, dirigida por Mario y con actores americanos. En ese momento, Vicuña (Impala) se fusiona con Alfredo Matas (Jet Films). Montan Warner Española y planean hacer una gran inversión en cine español. Paco Hueva, que dirigía Warner Española, contrata a los que, según ellos, eran los directores más solventes del momento y los llaman *los siete magníficos*: Summers, Camus, Eugenio Martín, Vicente Escrivá, Pedro Masó, Luis María Delgado y Juan Estelrich, que no había hecho ninguna película,

pero era un buen ayudante, como Delgado. Masó había sido el rey Midas del cine español con *Las adolescentes* (1975) y *Experiencia prematrimonial* (1972) y Vicuña quería que trabajara con guionistas de mayor fuste. Ahí es cuando Masó empezó a trabajar con Rafael Azcona. Y entonces me llamó Eugenio.

¿Cervantes (1980) la iba a dirigir Eugenio Martín, verdad?

Se escribió para Eugenio y, al final, Televisión Española decidió que lo hiciera Alfonso Ungría.

¿Estuvisteis mucho tiempo trabajando en el guión?

Dos años...

Daniel Sueiro, Isaac Montero...

Eugenio y yo. Entonces todos los proyectos, los de cine y televisión, iban de la mano. Yo estaba con Eugenio en *La gran barrera*, que es como se llamaba la historia de los españoles en el maquis... Esto es como sacar cerezas de un cesto. Sacas una... y sale entera la vida profesional de uno. Quién conocía a quién, quién le dijo qué a quién... Es como una cadena profesional que ahora se ha roto. Y por eso me he quedado fuera. La última vez que estuve en TVE me dijeron: "Tú ya estás amortizado." Me lo dijo uno que fue alumno mío: "Manolo, no te quejes, que tú ya estás amortizado." ¡Ya te hemos sacado todo!

¿Cómo surge el proyecto sobre Cervantes?

Eugenio me preguntó: "¿Tú has trabajado en televisión?" "Sí." "¿Conoces gente allí?" "Conozco a algunos." "Tengo una idea que me gustaría llevarles." "¿Cuál?" "¿No sale de aquí?" "No te preocupes." "Lo único que sabemos de Cervantes es que escribió. Pero he leído algunas cosas y su vida es muy interesante. ¿Tú crees que podría interesar en televisión?" Y le respondo: "Pero así no vamos a ningún lado. ¿Va a hacer Cervantes Eugenio Martín? ¿Quién financia eso? Nadie. Necesitas un nombre." "¿Cuál?" Y yo le dije: "Cela". Entonces Cela era senador real. "Le conoces?" "No." Llamé a un amigo mío y me consiguió el teléfono del secretario de Camilo. Llamé, nos dieron una cita, cogimos el avión y fuimos. "¿De qué se trata?", preguntó Cela. "De hacer una serie para televisión de

El mapa de la India

Cervantes.” “¡Yo no soy cervantista!” “Ni falta que te hace.” “Es que sé muy poco de Cervantes.” “Más que nosotros. Pero en cualquier caso, lo vamos a estudiar, buscaremos documentación y tal...” “Bueno, pues hacedme una oferta y ya veremos.” “Pero, ¿podemos utilizar tu nombre?” “Sí, sí.” Y entonces... Escribí medio folio. ¡Medio folio! Con el nombre de Cervantes y el de Cela. Y abajo, en pequeñito: Eugenio Martín y Manolo Matjí. Lo llevamos a Televisión, a Miguel Ángel Toledano. Y dijo: “Esto es interesante.” Nos remitió al departamento *no-sé-cuál* y nos hicieron un contrato para el desarrollo de la idea. Lo siguiente era formar un equipo. Por entonces, yo estaba trabajando con Isaac Montero, que era el hombre que hacía las campañas de Santillana...

Pero era novelista, ¿no?

¡Nadie ha escrito tantas páginas como Isaac! Él era un rojazo y yo me estaba librando de la miseria mental... Aún vivía mi padre. Pero, como yo hablo mucho, y alguna vez digo alguna cosa que no está mal, Isaac me propuso escribir juntos un programa para la radio. Lo hicimos. Se llamaba *Boomerang* y era una reconstrucción en audio de la crisis de los misiles a través de la música, los libros, las películas, las noticias de lo que pasaba mientras unos y otros se afilaban los dientes. Lo escribimos para Radio Madrid y triunfó de tal modo que nunca se atrevieron a hacerlo... A Isaac le gustó como habíamos trabajado... y sé bien por qué. Él era un gran trabajador pero tenía poco sentido dramático y ninguno épico. Le recuerdo con cariño, la verdad.

Montáis el equipo: Isaac, Daniel Sueiro...

A Daniel le dediqué *La guerra de los locos* (1986). Cuando murió fue la primera vez que tuve la sensación de que un amigo me es *arrancado*. Me gustaba estar con Daniel... Y además él era también bebedor de aguardiente.

Y os ponéis a escribir los cuatro, pensando que lo va a dirigir Eugenio.

Que lo va a dirigir y a producir. Escribimos durante un año y medio o dos.

¿Cuál era la mecánica de trabajo?

Eugenio al principio chocaba con Isaac. Isaac decía: “A esto le hace falta sentido.” Y Eugenio le contestaba que ya lo encontraríamos, que lo

importante era encontrar buenos ladrillos. Pero una narración es como un río y ese río va en una dirección... Antonio Mercero decía que había que saber el final antes de empezar a escribir el guión. Los guiones son situaciones que están urdidas. El trabajo del guionista de cine es encontrar buenas situaciones, que es, en definitiva, lo que te llama la atención y te hace entrar en la historia. Pero, en realidad, la técnica definitiva es la de John Milius: "Empiezo por el principio y cuando llego al final, me paro." ¡Fantástico! El caso es que Isaac impuso la metodología. Había libros que leer, que nos repartimos, e hicimos fichas de lo que habíamos leído o nos había llamado la atención. Tardamos bastante en encontrar la trama: un bachiller conoce a Cervantes, anciano y pobre, y escribe un memorial al rey. Eso nos permitía saltar de un lugar a otro, de personaje en personaje y de tiempo en tiempo.

¿Os repartíais los episodios?

¡Qué va! ¡Era más complicado! Hacíamos la escaleta del episodio... Pon que tardáramos dos o tres semanas. Luego, partíamos la escaleta y cada uno hacía una parte. Después lo leíamos e íbamos discutiendo. Cuando estábamos de acuerdo, se lo mandábamos a Cela. Cela quería firmarlo como guionista, y aparecer el primero, pero no le dejamos. Se tuvo que conformar con aparecer como supervisor académico. Nos felicitaron, pero Televisión, de pronto, no sé por qué, perdió el interés. Más tarde, lo reactivó Julián Mateos. Al final, lo produjo Televisión Española y lo dirigió Ungría, que era de la plantilla. Fue el fin de las producciones externas. En el último capítulo la Inquisición encausaba a Cervantes, ya muerto. Y entonces había una ruptura de estilo y el tribunal de la Inquisición se convertía en el Congreso de los Diputados. Y ahí salía Cela y destripaba lo que habíamos contado. A Alfonso esto no le gustó nada e hicieron una cosa que yo no acabé de entender.

Sobre todo, porque al transformar los seis capítulos de guión en nueve episodios...

Saltaba la estructura. Me ha pasado otras veces. En televisión entregabas un guión y, a veces, lo que quedaba de lo que tú habías escrito era el nombre de los personajes.

El mapa de la India

Háblame de Réquiem por Granada (1981).

¡Ay! *Réquiem* es una historia que, a veces, cuando la cuento, me dicen: “Esto tendrías que escribirlo.”

Pues ya que estamos la escribimos aquí...

Pasó lo siguiente... El segundo guión que escribí para Warner Española fue el de *La gran barrera*, que es lo primero que hice con Eugenio. Era un guión bien construido. De hecho, te lo podría contar, lo que quiere decir que estaba bien. Lo entregamos en Warner y Hueva nos invita a comer y nos dice: “He leído el guión y es un *buen* guión, pero tendría que ser un *muy buen* guión. ¿Por qué no es un *muy buen* guión? Porque los diálogos no están a la altura de lo demás. Nosotros acabamos de producir *La lozana andaluza* (1976) y ha sido un taquillazo descomunal. He trabado amistad con Vicente Escrivá, que tiene lo que no tiene nadie en el cine español, que es una mano para los diálogos acojonante. Os quiero pedir permiso, porque sólo lo haré con vuestro permiso, para que le dé una vuelta a los diálogos.” Eugenio dijo que le parecía bien siempre y cuando el guión lo fuera a dirigir él. Y Paco Hueva le dijo: “Eso por descontado.” Eugenio llamó a Vicente y Vicente le contó que aparte de los diálogos quería tocar alguna otra cosa. “Bueno, pues voy con Manolo a verte.” Y Vicente contestó: “¡Yo, con *barbas*, no quiero saber nada! ¡A un marxista no quiero ni oírle!” Porque en aquella época habían aparecido en “Cambio 16” listas de profesionales de Televisión, que circulaban por Gobernación, y a los que se consideraba comunistas. Y en una de estas listas aparecía yo porque me sabía de memoria diálogos de *Cleopatra* (1963)... Que era verdad.

¿Y eso qué tenía que ver con ser comunista?

La Transición tuvo mucho de sainete, para qué engañarnos. Veían enemigos por todas partes. Mezclaban churras con merinas. Drove que había estado en la cárcel, Gómez Redondo que era de UGT... ¡querían hacer una caza de brujas! Bueno, pues yo no tenía barba y llevaba el pelo cortito. Eugenio me va contando cómo va el trabajo...

Porque Escrivá te veta...

Sí, sí. La cosa es que al final de aquello sale un guión “escrito por Vicente Escrivá, sobre el relato original de Eugenio Martín y Manolo Matji”

o algo así. A Paco Hueva le gusta y quiere hacerlo. Eugenio había hecho ya las localizaciones y quería a Patxi Andión... Y entonces Vicente le dice a Paco que ha registrado el guión a su nombre. Cosa que nosotros no habíamos hecho. Dice: “Si no la dirijo yo, la película no se hace”. Y Paco Hueva le contesta: “Le he dado mi palabra a Eugenio y la voy a respetar, así que tú verás...”. Y no se hizo. Era la vez que más cerca había estado yo de tener un título en la pantalla grande... Y mientras sucede todo esto, Antonio Gades, que era amigo de Mario Camus -habían hecho *Con el viento solano* (1966)- le propone hacer una película con Marisol. Mario nos llama a Miguel Rubio y a mí para buscar una historia. No se nos ocurre nada. Pero yo, una noche, leo un relato de Joseph Conrad: *El colono de Malata*. Trata de una chica que va a los mares del Sur en busca de su prometido, que ha desaparecido. Junto con *Una avanzada del progreso*, este cuento es otro ensayo de Conrad para *El corazón de las tinieblas*, donde acabarán mezclándose las dos tramas. Se lo pasé a Mario y le dije: “Marisol podría ser la maestra que se va a la Montaña, porque sabe que su novio está en el maquis”... También le dije que, para mí, el papel más interesante sería el del jefe de puesto de la guardia civil, no el del guerrillero, que me parecía más tópico y tal. A Mario eso le pareció interesante. Pero Gades contestó: “¿Yo de guardia civil? ¡Por aquí!” Así que Mario Camus lo escribió con Antonio Betancor y rodó la película. Un día me llama: “¿Quieres ver el primer montaje de *Los días del pasado* (1978)?” “¡Hombre, me gustaría!” Lo veo, me parece bien, me da un poco de rabia que la dialéctica sea tan simplona y tan maniquea, pero también entiendo que es una época en la que hay que contar las cosas de una determinada manera. Mario me había dicho: “Cuando termines de verla ven a casa y hablamos.” Fui y le dije un par de cosas y que me gustaría estar en los títulos. Gracias a eso aparecemos Miguel y yo en los créditos... ¡Por haber leído a Conrad! Bueno... y por encontrar la idea, que no son pelos de gorrino...

¿Y cómo enlaza esto con Réquiem por Granada?

Ya te advertí que esto de contar es como sacar cerezas y entretenerse en jardines... Pues enlaza porque un día apareció Sancho Gracia en casa de Mario con una botella de *bourbon*. En aquella época, no había nadie más popular que Sancho. ¡Era Curro Jiménez! Y nos cuenta que le ha llamado Miguel Martí, que era el director general de Televisión Española, y

El mapa de la India

que quieren hacer *El Coyote*. Y entonces le dije: “Yo le hice la última entrevista a José Mallorquí, que se publicó en “Triunfo”. Nadie sabe más de *El Coyote* que yo. El Coyote no tiene ningún interés. El personaje interesante es César Echagüe...” Y le *largué* un panegírico de *El Coyote*... y otro mío de matute.

Pero, ¿tú escribías en “Triunfo”?

No, pero le había hecho esta entrevista a Mallorquí. Y Eduardo Chamorro, que estaba en “Triunfo”, me la pidió para publicarla cuando se suicidó. A Mallorquí le fascinaba *Grupo salvaje* (1969) porque las armas, salvo la pistola de William Holden, corresponden a la época en la que se situaba la acción. Pero creo que estaba equivocado. El caso es que debí hacerlo bien, lo de Sancho, digo, porque unos días después me llamó. Comí con él y con un jefe de producción de Televisión. Además, Sancho era contrapariante de Taco Larreta, al que también conocí en el estudio de Mario y con el que tuve una sintonía inmediata.

Con él escribes luego Los santos inocentes (1984).

Y más cosas... Televisión Española quería hacer *El Coyote* pero como no llegaron a un acuerdo con los hijos de Mallorquí se les ocurrió hacer *La máscara negra* (1981), un Coyote ambientado en la Guerra de la Independencia. Escribí cuatro o cinco folios que me pidió Sancho, no más, para el piloto y allí estaban las ideas de la trama. En el equipo de guionistas que formaron estaban Taco Larreta y otro uruguayo llamado Guido Castillo. Y, por la parte italiana, porque en principio era una coproducción con la RAI, Duccio Tessari. Éste es el equipo que tenía que escribir la serie. Hicimos como en *Cervantes*: nos reuníamos, hablábamos y trazábamos las líneas maestras de los episodios. Algo de aventuras, para todos los públicos... Un poquito como *Águila roja* (2009-) ahora, aunque situada en la Guerra de la Independencia. Y luego tenía guiños *cocoperas*: salían Byron o Pushkin de personajes... Marisa Paredes hizo una malvada que se llamaba Fassbinder. ¡Qué míseros son los pequeños placeres! Y así llegamos a *Réquiem por Granada*, porque recibí una llamada de este jefe de producción de TVE amigo de Sancho: “Mi tío, que se dedica a estas cosas del cine, te quiere conocer. Tiene un proyecto muy ambicioso y yo le he hablado bien de ti.” Y yo le pregunté: ¿Quién es?” Y él: “Es que si te lo digo no vas a querer

venir.” Me cita en un pub que se llama Mayflower. Entro y veo a este productor y al lado una calva reluciente como una bombilla que se vuelve: ¡Vicente Escrivá! Se acerca, muy simpático: “Encantado de conocerle. Le debo una explicación”, como el alcalde de Villar del Río. Y yo le dije: “Si me das una explicación me voy a enfadar, así que vamos a hablar del proyecto.” Era la época de las primeras elecciones y él decía que Alianza Popular iba a pegar una barrida. Le contesté que naranjas de la China. “Ese tema también lo vamos a dejar orillado, porque quiero escribir una serie sobre el último rey de Granada, y quiero saber si estarías dispuesto.” “¿Podemos hablar de dinero?” “¿Así, de buenas a primeras?” “Pues, sí.” Lo hablamos... Tampoco me acuerdo de lo que cobré pero debió estar bien porque me citó en la productora para firmar y me dijo: “Aquí está el contrato, pero no he puesto la cifra porque me parece demasiado. La tienes que bajar.” Y yo le dije: “Ni hablar y, si insistes, la voy a subir.” Y se fue corriendo a llamar a la secretaria: “¡Charito, ponga la cifra!”

¿Por qué te llama?

Había entregado en Televisión el primer guión de *La máscara negra*. El jefe de programas era José Luis Colina, un guionista valenciano al que sólo vi tres o cuatro veces, pero del que tengo buen recuerdo. Y Escrivá también era valenciano y amigo de Colina, así que cuando se le ocurrió la serie le llamó para saber de guionistas nuevos: “De lo que he leído últimamente, lo que más me ha gustado es lo de Matji.” Y por eso me llamó. Vicente era un cráneo privilegiado, un hombre de talento, en mi opinión, buen escritor y mal bicho, y, también, una persona difícil. ¡Un déspota! Leíamos libros a destajo, yo hacía fichas de los libros, pero el sólo doblaba las esquinas de las páginas que encontraba interesantes... y luego no recordaba lo que le había llamado la atención. Nos reuníamos cada día un par de horas para intercambiar ideas de las que tomábamos notas. Pero un lunes, Charito, la secretaria, me dice que ha ocurrido una tragedia, que ha muerto la mujer de Vicente, en Almería, donde los hijos trabajaban en el rodaje de *Conan, el bárbaro* (1982). “Vicente se ha ido para allí.” Unos días después los hijos de Vicente me llamaron para pedirme que fuera a trabajar allí con él, porque su padre estaba tan alterado que temían que volviera solo a Madrid. Cuando llego me encuentro un hombre desesperado, lleno de angustia y de pena. Nada que ver con el que había co-

El mapa de la India

nocido en Madrid. Vivía en la suite del hotel donde se alojaba el equipo. Dormí en la antesala, donde también trabajábamos hasta que llegaron Dino de Laurentiis y Silvana Mangano que se alojaron en la suite y a nosotros nos mandaron a un *bungalow*... Mejor para nosotros. Vicente me despertaba a media noche y me decía: “Háblame, por favor. Cuéntame cosas, dame un poquito de conversación, que no puedo dormir.” “Eso no está en el contrato.” “Pues hazme café, que te sale muy rico.” Y ahí estábamos a las tres de la madrugada hablando de las únicas cosas que a esas horas parecen importantes. Total, que nos hicimos amigos. ¡Quién me lo iba a decir!

¿Y cuántos episodios se hicieron?

Escribimos seis y se rodaron nueve, otra vez. Peleamos mucho durante la escritura... Vicente contrató la asesoría de un catedrático de Historia que nos decía, según escribíamos, lo que sí y lo que no. De hecho, la serie está llena de reuniones de los viejos sabios moros que lo cuentan todo... el viejo truco teatral, que se usa en el cine también, para cuando una escena es demasiado cara: que entre uno y lo cuente... Todo un mantra en las películas históricas de Cifesa.

Con el agravante de que esas “reuniones de los sabios” estropean la progresión dramática.

Claro... Y también me decía: “Las batallas, lo mínimo.” Escribí una que le gustó: *El Zagal* camina entre los cadáveres cuando la batalla ya ha terminado y así nos ahorrábamos tener que rodarla... Esto lo había aprendido de Griffith. Con la serie escrita llego un día al despacho y veo el mamotreto encuadernado en piel de Rusia sobre la mesa. “¡Qué bonito!” “Déjalo, que es la traducción al inglés y tú no lees inglés.” Lo abro y allí sólo está el nombre de Vicente Escrivá. “¡Pero, Vicente...!” “Es que tú no eres nadie, tu nombre no dice nada. Después de esto lo tendrás, pero ahora no. ¿Va a leer tu nombre Dino De Laurentiis y va saber quién eres? Yo he dirigido *La lozana andaluza* que se ha vendido al mundo entero. Pero Manolo Matji... ¿Quién es Manolo Matji? Así que no te ofendas.” “Pues sí, me ofendo porque he trabajado en esto como un cabrón.” “Y muy bien, has trabajado muy bien. Las cosas como son.”

Me has hablado poco de La máscara negra.

Nos reuníamos en mi casa y Sancho Gracia vino algunas veces, sobre todo, al principio. Seguíamos las pautas de *El Coyote*, de modo que el tapado era un guerrillero individualista, justiciero, matador de franceses, desfacedor de entuertos y muy patriota. Y el descubierto, que se llamaba Zárate, era un descreído afrancesado, cínico, cobardón y probablemente ateo. Y gracioso. Debería haber sido un poquito afeminado. Escribimos las primeras versiones y los del equipo desaparecieron por otros compromisos. Esto es una cosa que siempre me ha sorprendido: la gente piensa que escribir un guión es sentarse a la máquina y ponerse a escribir. Lo entregas y ya está. Pero, claro, escribir un guión es mucho más.

O, como dice Alexander Mackendrick, un guión se reescribe, se reescribe y se reescribe.

Exactamente. Mario Camus y otros opinan que los guiones no deben ser *manoseados*, que el que debe manosear el guión es el director mientras lo rueda, cuando un actor te dice: “Yo este diálogo no lo puedo decir así.” O, luego, en el montaje, cuando el guión se reescribe de manera definitiva. El caso es que Duccio desapareció de la serie y dejó dos guiones sin acabar: “*El turco*” y “*La fantástica invasión*”. Al poco, llaman de Televisión y dicen que quieren acabar la serie de manera inmediata pero que no pretenden degollarla y necesitan un nuevo episodio que sea la conclusión. Lo necesitan... ¡para el lunes! Sancho me aconsejó que llamara a Norma Gorcey. Norma era una secretaria de guión filipina que llegó a España con Bronston. Había trabajado con James Edward Grant, con Phillip Yordan y con la tira de guionistas. Era una mujer graciosa y sabía latín. Norma me dijo: “¡Esto lo hacemos en un día!” Le dictabas el principio y, luego, mientras ella lo pasaba a limpio, grababas lo que se te iba a ocurriendo. Y al final ella te daba cuarenta páginas con los epígrafes perfectos. ¡Nunca he vuelto a trabajar así! Yo había puesto una cosa y ella me decía: “Esto no lo he pasado porque me hace bostezar.” Los capítulos eran para cincuenta minutos y este, que lo acabamos en dos días, tenía cuarenta páginas... El malo se llamaba Duccio porque Duccio nos había abandonado para escribir otra serie. El malo era, a un tiempo, el padre putativo y el maestro de Carlos de Zárate. Lo escribimos con Paco Rabal en mente. Se recitaban sonetos de Lope y Quevedo en una especie de desafío... Rabal y Sancho, mano a mano, en plan rapsodas... Recuerdo la escena con placer. Al final Zárate mataba a su padre.

El mapa de la India

¿Cuál fue tu aportación en Visperas (1985)?

Manuel Andújar volvió del exilio y trabajó amistad con Daniel Sueiro. Daniel leyó *Visperas*, que cuenta España antes de la República. Caciquismo, corrupción, prevaricaciones, pucherazos, la eterna historia de este país... Daniel propuso la serie. Eugenio lo leyó y le gustó. Hicimos página y media y la llevó a Televisión...

Como La máscara...

Y como *Cervantes*. Porque, a fin de cuentas, ¿qué es lo que vale en este oficio? Lo que vale es la idea y una idea no necesita una biblia. Se cuenta en medio folio. Lo demás son historias para ganapanes que han montado su chiringuito. Han levantado toda una industria alrededor de la “búsqueda de ideas”, con un montón de subordinados. Lo que provoca una compartimentación del trabajo que no es en absoluto necesaria. Si lees a Anita Loos o a Bud Schulberg o a Zukor o a Vidor comprendes que cuando el cine empezó no había guiones, sólo ideas. Había ideas, repito. Solo una idea.

A principios de los ochenta trabajas mucho en televisión...

El trabajo para televisión es secundario en mi cabeza. Las escribí mientras luchaba por montar películas o por escribir para el cine. La televisión es efímera. Algo que haces para que desaparezca instantáneamente, que se mira en una pantalla pequeña y, como dijo Fellini, desde arriba. El cine era lo contrario: tú eres más pequeño que lo que miras. En la pantalla grande parecen dioses, mientras que en televisión son familiares que están en tu casa a los que les quitas la voz cuando te da la gana. No. El cine es el cine... O el cine *fue* el cine.

Nos falta hablar de Turno de oficio (1984).

Fuimos a los juzgados de Plaza de Castilla y pasamos allí tiempo, hablando con secretarios de juzgados y tal, viendo qué era exactamente lo que les *caía* a los del turno de oficio... Por descontado no eran los casos gordos, sino los que atañen a gente muy desprotegida.

Por lo que vas contando, parece que consideras muy importante la fase de documentación.

Es que es la madre del cordero.

Es ahí donde encuentras las herramientas...

Encuentras el *sentido*... El primer capítulo de *Turno de oficio* lo escribí en la clínica de desintoxicación en Bétera (Valencia), porque entre *La máscara negra* y *Turno de oficio* me vi metido en varios problemas, algunos serios, a consecuencia de la ingesta alcohólica.

¿Problemas graves?

Me di cuenta de que no podía seguir así. También de que mi matrimonio había llegado al final del camino.

¿Cuándo te habías casado?

Me casé en el '73. De hecho, la barba que llevaba cuando hice *El Greco* me la afeité para casarme. Debería haberme casado con barba. Mi matrimonio duró del '73 al '84.

Y, ¿en qué año murió tu padre?

En el '73.

¿Y tuviste hijos?

Sólo uno: Nicolás, que es el productor de *Las aventuras de Tadeo Jones* (2012).

Y cuando estáis empezando a escribir Turno de oficio, ingresas en una clínica.

En esa época llevaba algunos años de psicoanálisis. En medio de aquella confusión, después de la muerte de mi madre y lo de mi padre... de sentirte perdido, en suma. El psicoanálisis es un punto de apoyo: algo que está ahí, donde incluso la mentira se convierte en verdad. Donde la fantasía es tan real como eso que llamamos realidad.

Eso es el arte de fabular, ¿no?

Claro. Y a mí me ayudó. Pero el psicoanalista siempre me dijo que nada de aquello valía porque yo bebía. El alcoholismo y el psicoanálisis están peleados, no sé bien de qué manera. Cuando uno está en la telaraña... Porque el alcohol es una telaraña y al principio no te das cuenta pero te lleva cada vez más al centro y en el centro tú mismo te devoras. Hay un momento

El mapa de la India

en que te das cuenta de que miras la botella de vino durante la comida para ver si queda o no, te preocupa que se acabe... Hay un cordón umbilical entre tú y la botella. Es difícil aceptarlo. Charo, mi mujer entonces, me dijo: “No puedes seguir así. Hay un doctor en Bétera, he hablado con él... Ve a verle.” Entonces solo fui a preguntarle si creía que yo era alcohólico o no: “No te puedo recibir ahora porque tengo consulta y luego la terapia de grupo. Después, si quieres, hablamos.” Pasé al grupo de terapia y pude escuchar a mis *hermanos*, contando lo que les pasaba. Había como ocho, comían pipas y fumaban un cigarrillo tras otro. Escuché cada una de sus historias y comprendí perfectamente lo que decían: era la biografía de mis últimos años. Y el doctor, que murió de alcoholismo años más tarde, estaba bebiendo un *gin-tonic*. Y decía: “Yo puedo beber porque no soy alcohólico. Vosotros no podéis porque sois enfermos de alcoholismo.” De modo que, cuando acabó la terapia, pregunté si había una plaza y me quedé.

¿Cuánto tiempo estuviste allí?

Cuarenta días, más o menos. Era un tratamiento conductista, realmente agresivo. Te levantabas por la mañana, ibas a la enfermería y una enfermera te recibía en una consulta pequeña, sentada a una mesa, con tu ficha. Y en un aparador había botellas de coñac, whisky, ginebra... Y, en ayunas, tomabas lo que querías. La enfermera te ponía luego una inyección de apomorfina y te mandaba a la habitación donde vomitabas durante horas. En mi opinión, vomitabas algo más que el alcohol. Allí quedó alguna parte de mi alma enferma... El tratamiento crea un reflejo condicionado, de modo que el olor del alcohol te produce rechazo, incluso ahora, treinta años después. La verdad es que funciona, pero no todo el mundo lo puede hacer. Depende de cómo tengas de machacado el hígado. El mío estaba bien... Claro que la manera de vencer el rechazo es lanzarte de cabeza sobre él, como hizo Malcolm Lowry, que salió de una clínica parecida después de hacer el tratamiento, cruzó la calle, entró en un bar y se tragó una botella de ginebra. Cuando salí había tomado algunas decisiones: el alcohol se había acabado. El alcohol y lo que llevaba asociado...

Las rutinas...

¡Y las amistades! Tienes que vivir en dique seco, con lo cual hay un montón de gente a la que quieres pero que no puedes seguir viendo.

Y a partir de ahí, ¿tu vida cambió a mejor?

No, solo fue distinta.

Escribes el primer guión de Turno de oficio en la clínica...

Pasó una cosa curiosa. A Antonio Mercero no le gustó lo que había escrito y tuve que rehacerlo. Cosme, el personaje de Juan Echanove, deja de opositar y se presenta al turno de oficio. Su novia le abandona y él se emborracha. Entonces, el personaje de Galiardo le mete en una sauna y le lleva después en bracitos a su primera *misa*: es decir, al primer juicio... No recuerdo cuál era el caso, lo que sí recuerdo es que esto lo escribí en Bétera. El momento en el que Galiardo lo recoge en plena crisis alcohólica. Aquello del *pedete lúcido*... Y lo que hice fue contar cosas que había vivido. Una mañana te levantabas con una resaca horrorosa y lo que hacías era irte a la sauna a sudar aquello de la mejor manera posible.

La serie es tu primer éxito en televisión, ¿verdad?

La última vez que hablé con Juan Luis Galiardo, que ya estaba enfermo y quería despedirse, me invitó a desayunar: quería agradecerme el personaje del Chepa, en *Turno de oficio*. De entre todos los trabajos de una dilatada carrera era el que más le había gustado hacer. Se emite en el '84, al tiempo que se estrena *Los santos inocentes*. Por eso digo que no puedo separar mi trabajo para televisión de mi trabajo para el cine. Soy un guionista de cine y así he afrontado el trabajo que he hecho en mi vida. No he distinguido entre una y otra cosa. De hecho, yo escribo *cortito*, y eso es bueno para el cine pero no es bueno para televisión.

EL MAPA DE LA INDIA

Voy a hablarte del mapa de la India. El mapa de la India lo descubrí en la infancia y desde entonces me ha intrigado. Las películas que a mí me gustaban sobre los ingleses en India, la saga del Imperio británico y similares, tenían una escena al principio en la que C. Aubrey Smith, aquel actor de los magníficos bigotes dalinianos, se ponía delante del mapa y decía: “Tunga Khan se ha sublevado al otro lado del Paso de Khyber y ha levantado a los pakistaníes. Ya saben ustedes que tienen este problema con el cerdo que nos puede ayudar, pero hay que ir allí y volar el polvorín. Su misión, capitán King, será, disfrazado de no sé qué... Y usted, teniente McGregor, al frente de no sé cuántos lanceros, atravesará el desfiladero y allí verá de qué manera...”

Y lo iba señalando en el mapa.

Está en las películas de los años treinta, cuarenta y cincuenta. Incluso en la versión muda de *Las cuatro plumas* (1929), la de Merian C. Cooper... *Tres lanceros bengalíes* (1935), *Gunga Din* (1939), *El capitán King* (1953)... está incluso en *El hombre que pudo reinar* (1975), la última de esta saga. Es algo que forma parte de la narración más primitiva... Ahora aparece incluso en los juegos de ordenador, ¿Has visto *Grand Theft Auto Five*, o los créditos de *Juego de tronos* (2011-)? Ya estaba presente cuando los *australopithecus* se reunían alrededor del fuego y contaban cómo habían cazado al mamut: “Íbamos por el valle. Había una ciénaga. Decidimos que si podíamos arrearlos hasta allí y aislar a alguno tendríamos comida para el invierno.” Y escribiendo, ya como profesional, comprendí que casi siempre aparece una escena sin acción donde se explica hacia dónde irán los personajes y lo que les empuja. Me encontré tantas veces con esta escena que... a esa escena la llamé el mapa de la India. Y en la escaleta ponía: “Presentación de tal personaje, de tal otro, mapa de la India...” Esconder la exposición, suprimirla se convirtió así en la razón del trabajo. Es obvio que el trabajo es mejor si el mapa de la India se hace comprensible para el espectador sin hacerlo explícito. Cuando empecé a dar clases, hablé desde el principio del mapa de la India. Un buen guión es aquél en

El mapa de la India

el que el mapa de la India se desvela en el curso de la narración. Porque hemos empezado *in media res*, aristotélicamente, y los antecedentes se encapsulan a la narrativa, son la narrativa. Durante un tiempo pensé que era imprescindible que los elementos necesarios para la comprensión de lo que estás contando fueran parte de la sustancia dramática... Pero luego un día vi *Parque Jurásico* (1993) y resulta que tiene el mapa de la India más clasicote de los últimos cien años. Sale Richard Attenborough y cuenta al resto de los personajes lo del mosquito conservado en la gota de ámbar. ¡Con dos narices! Me quedé con la boca abierta porque funciona estupendamente. Lo que la gente necesita saber, o creen que necesitan saber, para poder entrar después en el *corre-corre-que-te-pillo*. Cine primario. Primero algo más o menos cerebral y luego a correr delante de los velocirrautores... Te quedabas con la boca abierta de la perfección técnica. Pero también es verdad que *El mundo perdido*, de Conan Doyle, y sus versiones cinematográficas no tienen eso. Dicen: “¿Adónde vamos?” “Al altiplano.” Y ya está. O en *King Kong* (1933). Te dicen que hay una isla perdida, llegan allí y aparece Kong, dinosaurios y lo que haga falta, pero no explican cómo han llegado los dinosaurios allí, ni falta que te hace.

Y en tus clases, ¿defiendes que el mapa de la India debe estar o que no?

¿Detrás de qué vas? Son elecciones. La exposición activa es estupenda, pero la exposición torpona, también puede ser estupenda, porque *La jungla en armas* (1939), *Tres lanceros bengalíes* y *El capitán King* aún se disfrutaban muchísimo. E, incluso, creo que lo hubiera echado de menos si no hubiera estado en alguna de ellas. Pero eso, en realidad, es sólo una convención genérica. El asunto es que las escenas expositivas aparecen en las películas como una obligación *para que se entiendan*. Aparecen, antes de los títulos de crédito, por medio de una voz en off o en una leyenda. Aparecen al comienzo de la película, antes de la presentación de los personajes. Aparecen en el punto medio, como en *Vértigo*, o, al final, como en las novelas de Agatha Christie. Pero a estas alturas sabemos de sobra que la explicación resulta aburrida. Ahora es muy comprometido empezar una película con un mapa de la India. Ahora todo es *bola de nieve*, como dicen ellos. Triste acumulación. Por otro lado, en los sueños nadie explica nada y corres, sufres, ríes y amas como un demonio. ¿Por qué? Porque el inconsciente sabe. El inconsciente sabe lo que no está en los li-

bros. Y es con el inconsciente del espectador con quien se comunican las películas. ¿Cómo se establece la conexión entre la pantalla y el público? Con algo más que con la razón, desde luego. Las tres instancias freudianas, el Id, el Ego y el Superego tienen apetencias distintas y distintas curiosidades. Es asombroso que San Segismundo pudiera discernir esto en un examen de conciencia, podríamos decir, en un autoanálisis de una profundidad inimaginable, cósmica, si quieres, que abrió a la humanidad el espacio interior. Pasaron decenas de años antes de que la neurología fuera capaz de localizar las estructuras cerebrales consecuencia de la evolución y que se corresponden con las psicoanalíticas: El Sistema R, el cerebro primario de los reptiles, hambre, sexo, muerte; el Sistema Límbico o mamífero, las emociones de sangre caliente por decirlo así, la filiación y fratría; y el Neocórtex, la corteza cerebral, capacidad de relacionar, de pensar, que es apenas un recién llegado, la espuma del mar que rompe en la orilla. Lo que vemos en la pantalla, lo que escuchamos, se dirige, cuanto menos, a dos de nuestros sentidos y desafía nuestra capacidad de relacionar, de comprender. A estos tres cerebros que nos habitan habla el cine con estímulos simultáneos y diferentes. Esta es su magia y este es su poder. Es evidente que lo que nos atrae del cine es la experiencia de vivir aquello de lo que no sabemos. Por eso las buenas películas son las que nos regalan elocuencia para comentar, preguntar, entender. Las que recordamos.

ELEGIR UNA PROFESIÓN (1974-1984)

A principios de los años setenta escribo varios guiones para Warner Española. No tenía exactamente un contrato... Hice cosas con Eugenio Martín y con Escrivá... Eugenio y yo escribimos el guión de *La conciencia tranquila*. Utilizamos el cuento de Martín Gaité como punto de arranque y explorábamos qué sucedía cuando este hombre decide que no puede hacer nada más por ella. Entonces, se volvían a encontrar y se enrollaban. Barajamos un título como *Cambio de pareja* o *Cambio de chaqueta*, porque era el momento de aquel baile de máscaras, donde auténticos fascistas se hacían pasar por demócratas... Como ahora. Carmen lo leyó y no le gustaron los diálogos: “El guión está bien pero hay que hacerle una transfusión de sangre en los diálogos.” Entonces nos reuníamos en el Café Lyon D’Or y ella reescribía lo que le daba la gana.

Tu trabajo para Warner Española supone un momento importante en tu carrera.

Estoy en deuda con José Vicuña porque gracias a él tuve trabajo durante los años de aprendizaje. Y fue él quien me dijo: “Pedro Masó tiene la llave del público, pero sus guiones tendrían que tener un poquito más de enjundia. Le he hablado de ti y te quiere conocer.”

Y empezaste a colaborar con Masó.

A mí me encantaba trabajar con él. Pero no nos lo decíamos. Al mismo tiempo, todo era muy profesional. Estaban construyendo Torre Picasso y yo cruzaba Azca para ir a comer con él y deseaba llegar, porque me divertía con las cosas que contaba, sin parar, una detrás de otra. Me contó una que vale un imperio. Yendo a Barcelona se queda sin gasolina. Se desvía hacia un pueblo de los Monegros y para en una gasolinera con una de aquellas bombas de manubrio... “Sale uno con el mono y le miro... me doy cuenta de que es Florián Rey, el director de *Nobleza Baturra* (1935) y de *Morena Clara*, personaje legendario del cine español que llevaba unos años desaparecido. Y le digo: ‘Don Florián, ¿qué hace usted aquí?’ ‘Pues vivir. El cine ya no me quiere.’ Entro a pagar y veo en la caja a una

El mapa de la India

chica de veintidós años, ¡Guapísima! Y veo que mira a Florián... Y al salir, le digo: ‘Buen ojo, Don Florián.’ Y él: ‘¡Hombre...!’”

¿Y es cierto que estaba Florián Rey allí?

Yo me lo creí... Aunque quiero y respeto a Eugenio Martín y tuve una relación de amistad con Vicente Escrivá, el que de verdad me robó el corazón fue Pedro, con lo bueno y con lo malo, que de todo tenía, como todos... ¿Te acuerdas de cómo lloraba cuando le dieron el Goya de honor? Si no entras en las personas no sabes cómo son. Pedro era un fuera de serie. No te digo como director... como persona. Empezamos escribiendo una historia que se llamaba *Los crímenes de Pattaya*. Partía de una noticia que había aparecido en los periódicos sobre una serie de asesinatos cometidos en Bangkok, en las playas de Pattaya. Era un poco como *Los asesinos de la luna de miel* (1969) pero a la italiana. Escribí algunas páginas y me dijo: “No está mal, pero vamos a dejarlo. He comprado los derechos de *El amante increíble*, de Leopoldo Azancot, finalista del Planeta.” La novela es la historia de un matrimonio joven que se va al norte y allí se les empiezan a aparecer unos fantasmas y ella acaba enamorándose de una de esas presencias. La chica está frustrada porque su marido le da poco de lo que necesita y juega con muñecos. Es un poco infantil. Escribí ese guión y hubo algo que le gustó. “Esta película la vamos a hacer, Manolo. La otra no, pero ésta sí, porque esto que has escrito *tiene dinero*.” Y lo que *tenía dinero* era una escena en la que ella desnudaba a los muñecos y los colocaba como si estuvieran follando. “¡Tiene dinero! ¡Tiene dinero!” Pero yo lo escribía con las reservas que había interiorizado por culpa de una educación puritana.

En 1980 escribes Aquella casa en las afueras con Summers y Chumy-Chúmez.

Un día me llama Vicuña y me dice que vaya a ver a Summers... Summers había hecho *Del rosa al amarillo* (1963), *La niña de luto* (1964), *Jugetes rotos* (1966). Era un hombre de éxito. La película iba a dirigirla Eugenio y la íbamos a escribir con Isaac Montero, Summers y Chumy-Chúmez. Chumy había tenido una pesadilla: se despertaba y había unos fetos que reptaban hacia él. En las reuniones de guión, Summers decía: “Yo veo las películas de una manera cromática y esta es una película del

rosa al negro. Empieza cuando esta pareja se enamora y termina como una película de terror, negra.” Nos poníamos delante de una pizarra y Summers *deletreaba* la acción. Escena 1, pasa esto; escena 2, esto... Una concatenación de causas y efectos. Y yo decía: “Podemos pasar de la 1 a la 4 y saltarnos la 2 y la 3, ¿no?” Y Manolo Summers se enfadaba: “¿Todo por elipsis? ¿La pantalla vacía? Habrá que contar las cosas, ¿no?” “Sí, pero no cosas obvias...” claro que distinguirlas es lo difícil. La historia de *Aquella casa en las afueras* terminó siendo la siguiente: una pareja que tiene problemas vive en el piso de arriba de un chalé de dos plantas que les alquila un personaje... como Ruth Gordon en *La semilla del diablo* (1968). Es una señora encantadora pero ha practicado tantos abortos que tiene una colección de fetos metidos en unos frasquitos. Luego la chica se quedaba embarazada y cuando la casera la veía, quería practicarle un aborto. ¡Un *giallo* rocambolesco! Ese género tan bizarro donde sexo, sangre y muerte forman una especie de barro para los muñecons... Nunca vi la película.

En aquella época haces también tus pinitos como productor...

Joaquín Hinojosa, a quien había conocido por mediación de Manolo Marinero, había hecho *Tigres de papel* (1977), que es una película estu-penda y el pistoletazo de salida de la *comedia madrileña*. Nos invitó al estreno de *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este?* (1978) en el cine Bulevar. Allí me presentó a Fernando Trueba y a Carlos Boyero. Entramos en sintonía de forma inmediata. Fernando Colomo, que estudió en los Sagrados Corazones, aunque seis años después que yo, y que también es hijo de militar, había hecho con Fernando Trueba *Cuentos eróticos* (1980) y estaban escribiendo *La mano negra* (1980). Yo tenía algo más de experiencia, compartía vivencias con Colomo y además había leído a Trevanian, así que empecé a colaborar con ellos en el guión de *La mano negra*. Ese verano -tiene que ser el verano de 1979- vinieron a Porto Colom, en Mallorca, a una sesión de trabajo... Estábamos los tres hablando en el agua, con la playa ya vacía... No me lo invento, eh. Lo veo. Estoy allí... Y Fernando Colomo le dice a Fernando Trueba: “Fernando, tendrías que pensar en dirigir una película en cuanto hagamos *La mano negra*.” Y Fernando se echa a reír y dice: “Mi primera película se llamará *Ópera prima* (1980) y tratará de un chico que se encuentra con su prima en la

El mapa de la India

Plaza de Ópera de Madrid.” A la vuelta del verano, Fernando escribe con Óscar Ladoire el guión de *Ópera prima*. Me lo pasan. Lo leo. Y me gusta. Porque es algo nuevo...

Como decía Pedro Masó: “Esto tiene dinero”...

Eso hay que saber verlo... Pero estaba implícito que yo entraría en la producción de la película.

¿Tenías una productora?

Entré como productor asociado, con algo de dinero. La película tenía un presupuesto de veinte millones de pesetas y terminó costando veinticinco [150.000 euros]... ¡Y ahora no podemos hacer una película sin seis o siete millones de euros!

Así que tu primera experiencia como productor salió bien

Sí, la única vez. *La mano negra*, en la que también participé como productor, no funcionó. Bueno, algunas otras también *chutaron* años después... No me he sentido nunca productor. Lo hacía para que las películas fueran, para que las películas existieran.

¿Colaboraste en el guión de Ópera prima?

Escribí un par de cosas: algo de Marisa Paredes, no recuerdo bien... Y metí a Manolo Marinero para que escribiese un nuevo final, porque a Colomo no le gustaba el original. En el nuevo final Óscar se enrollaba con Conchita Grégori y acababa con un telón teatral que se cerraba. No iba con la película. Trueba lo rodó a regañadientes y no le salió. Nos reuní y dije que quería rodar *su* final, con estos que tocaban jazz en Ópera. Y rodaron ese final, que es tan bueno, el de la película. Fue gracias al empeño de Fernando.

Y la película se estrena...

... y no va nadie a verla. En la sala estaba antes *La campanada* (1980), de Jaime Camino, con Fiorella Faltoyano y Juan Luis Galiardo y no funciona. La retiran y Arte 7, que tenía la distribución, mete *Ópera prima*. Apareció una columna de Paco Umbral y alguna otra cosa... Pero Colomo nos llamó para decirnos: “Si no funciona este fin de semana, la película

se va fuera.” Entonces decidimos poner un anuncio a toda plana en “El País” del sábado que decía: “Última oportunidad para ver el más estrepitoso fracaso de los últimos años.” Y el viernes por la tarde, se llenó el cine. Y por la noche. Y las tres sesiones del sábado. Y el domingo, también... Estuvo seis meses. Hizo dinero. Luego, los dos Fernandos y yo decidimos hacer alguna cosa que no llegó a término. Fernando Colomo leyó a Gérard Lauzier y quiso hacer *Estoy en crisis*. Leí los tebeos y estaban lejos de mí. A mí me gustan las películas que tienen buena opinión de las personas. Ése es el motivo por el que no me gusta Billy Wilder, porque siempre está por encima de sus personajes.

Por entonces escribes con Méndez-Leite el guión de El hombre de moda (1980).

A Fernando Méndez-Leite me lo encontré un día en la calle Goya. Iba a hacer su práctica de tercero en la Escuela, la adaptación de “*Circe*”, el cuento de Cortázar. Yo casi no leía literatura española porque me había aburrido de la colección Áncora y Delfín. Pero era el *boom* de los latinoamericanos... Recuerdo como me deslumbró *El llano en llamas*, de Juan Rulfo. “*Circe*” es el cuento ese un poco perverso de la niña que hace bombones cubriendo cucarachas con chocolate. Yo a Cortázar lo tengo en poca estima. El caso es que le dije que había leído un relato de Bernard Malamud, que se llama “*Elegir una profesión*”, que me había parecido estupendo. Estaba en un libro de relatos de Malamud que se titulaba *Idiotas primero*, un titulazo. A Malamud, a Philip Roth, a Bashevis Singer, a James Purdy, a Saul Bellow y compañía... a todos estos escritores judíos norteamericanos los leía con aprecio. Y los leo todavía. Fernando lo compró, lo leyó y me llamó: “¿Me ayudarías a escribir el guión?” Y lo hicimos juntos... Un guión de treinta minutos.

¿Y esa práctica se rodó?

Es de las prácticas que no se acabaron por la huelga. O a lo mejor ni siquiera se empezó a rodar. Lo que es seguro es que no se terminó... Pasan diez o doce años. Yo estaba escribiendo con Eugenio, había escrito para Mario Camus *Carne de cañón* y *También se muere el mar*... Pero sucede que a finales de los años setenta el cine español se hunde. Los grandes productores dejan de producir porque el cine no es rentable. Cada película que

El mapa de la India

producen tiene un agujero de financiación de quince o veinte millones. Las cuentas no salen. El que se hace es cine “S”, el del destape. Y entonces sucedió algo que está a punto de volver a pasar... Sucederá dentro de cinco o diez minutos, si es que no está pasando ya. Empezaron las cooperativas, películas hechas con humildad y casi extrema pobreza, pero con ingenio. Colomo rodó *Tigres de papel*; Trueba, *Ópera prima*; José Luis Cuerda, *Pares y nones* (1982), que estaba producida por Félix Tusell pero que participaba un poco de aquel espíritu. Y Méndez-Leite me llamó porque había pensado retomar *Elegir una profesión*, y que si la escribía con él. Éramos compañeros y amigos y le dije que sí. Cuando él entró en televisión escribimos un guión que se llamaba *Caramelos de menta*, que es el primer guión largo que yo recuerdo haber escrito en mi vida. Se lo dimos a Borau. No le gustó nada. No nos lo dijo porque era muy educado, pero nos hizo algunas observaciones. Era un mal guión, pero lo pasamos bien y aprendimos *por un tubo*. Recuerdo que escribí una escena que me gustaba y que a Borau también le gustó. Pues, al cabo de los años, me llama: ¡Aquella escena de *Caramelos de menta* del hombre que ve a una chica y durante cincuenta años no hay un día que no piense en ella, es de *Ciudadano Kane!*” Hay cosas que te impresionan y se quedan ahí. No sabes de dónde las coges o si se te han ocurrido a ti... *El hombre de moda* es una película a la que guardo cariño porque fue nuestro primer premio. Y Fernando montó la cooperativa para hacerla. Y la llamó Niebla Films, en homenaje a la novela de Miguel de Unamuno. Embarcó a todo el mundo... El guión se titulaba: *Elegir una profesión (título provisional)*. Fernando, como no estaba ennoviado, ligaba muchísimo. Cuerda le decía: “Tienes esplendor en la polla.” Y un día Fernando me dijo: “Creo que ya tengo el título.” “¿Sí? ¿Cuál?” “El otro día me encontré a Equis Equis Equis y me dijo: ‘¡Hombre, el hombre de moda!’ La vamos a llamar *El hombre de moda*.” Y lo encontré un titulazo para la historia de un hombre que llega a un sitio donde hay muchas mujeres... Y van rifándose.

Yo diría que él acaba de separarse y descubre, de manera inesperada, que tiene muchísimo tirón con las chicas. Y él mismo se sorprende de que le pase eso.

Y estaba bien que le pasara a Xabier Elorriaga, porque le ha pasado toda la vida pero siempre lo ha visto con un poco de asombro y quizá con cierta incomodidad.

¿Cómo os repartíais el trabajo?

“Escribe tú esta escena y yo escribo ésta”. Y luego nos las cambiábamos. Una manera habitual de trabajar. Salió un guión muy largo. Fernando siempre ha dicho que él es incapaz de fabular, que no sabe fantasear: “Yo sólo puedo contar cosas que he vivido o que me han contado. Pero soy incapaz de inventar.” Le habían pasado muchas cosas porque es una película autobiográfica, como casi todas. Cuenta ese momento de nuestra vida: los coches aparcados en la Ciudad Universitaria donde las parejas se metían mano, las aburridas reuniones de parejas, las clases...

¿Y el guión quedó largo porque había más mujeres en la vida de este profesor separado?

No, porque pasaban más cosas y lo que pasaba, se delectaba. A lo mejor tienes innato el sentido de la elipsis, pero, por lo general, es algo que se adquiere con la práctica. Tienes que saber utilizar lo que Hemingway llamaba el “*detector de mierda*.” La basura a la que se refiere es todo eso que escribes y que es informe, no tiene estructura, no añade nada, no va a ninguna parte... Fernando rodó el guión de la primera a la última página. Lo montó y vimos la película en la sala de proyección de la Warner, con Aute, con Cuerda y con Ramón Gómez Redondo. Recuerdo las caras largas... Eran casi tres horas de película y lo peor es que era aburrida. Era informe. Ver un primer montaje es la cosa más difícil del mundo. Pero Ramón Gómez Redondo supo verlo mejor que nosotros y le dijo: “Está muy bien. Déjame montarla.” *El hombre de moda* está montada por Ramón. Él aplicó el *detector de mierda*.

¿Cuáles eran las cosas que te gustaban?

Me gusta la escena de Luis Politti, el padre de ella, porque está hecha exactamente al revés de cómo la escribí... Me gusta el tono, la manera de hablar... También me gusta el reparto. Me encantó Paco Merino. Y me gustó mucho Alicia Sánchez.

Desde que, a las primeras de cambio, aparece Alicia Sánchez, te das cuenta de que es un personaje susceptible de caer en las redes de él...

Él no tiende redes. Su historia se cuenta al revés: él cae en las redes.

El mapa de la India

Eso quería preguntarte... ¿Qué punto de vista crees que adopta la película sobre el personaje de Elorriaga? ¿Te parece una víctima?

Es una víctima al principio. Cuando baja la persiana y cierra la casa. Lo que pasa es que él no se da cuenta. Y nace otro personaje, otro Pedro Liniers. El nombre no me gustó en su día, pero creo que le va bien: está acotado y acota a los demás. Es un hombre que pone límites y no quiere volver a enamorarse. Está enamorado todavía de su mujer y se podría enamorar de Marilina, pero le da miedo... Cuando ella se abre en canal él la rechaza por cobardía.

Y él no se da cuenta hasta al final. Un final bastante seco y austero, por cierto.

Es el final de *Ma nuit chez Maud* (1969). Ahí aparece la sombra de Rohmer.

Es una película generacional.

Es una película de *aquella* generación.

Alguna vez has dicho que Elorriaga representa la reforma y Marilina Ross, la ruptura.

Sí. De eso hablábamos. Igual que cuando hacíamos *La guerra de los locos* decía que la camioneta era la revolución. No es lenguaje simbólico, porque el símbolo es algo que traes de fuera y colocas ahí. Tiene que ser al revés, ¿no? Algo deviene en un símbolo porque el entorno lo convierte en eso. No puedes poner símbolos en una película pero sí puedes trabajar con un lenguaje que se hace simbólico. Son cosas distintas. Marilina es la promesa de algo que se nos escapó, al protagonista de la película y a todos nosotros. En el momento en que se escribe el guión estábamos empezando a hacer la Democracia. Eran los tiempos de la Transición, tan denostada ahora. A *El hombre de moda* le dieron un premio, que recogimos el 23-F en la discoteca Long-Play. Cuando dieron la noticia de la entrada en el Congreso yo estaba escribiendo en mi casa con Emilio Martínez-Lázaro y Guido Castillo uno de los capítulos de *La máscara negra*. Nos llamó Sol Alameda, periodista y gran amiga mía, y dijo: "He oído esto." Pusimos la radio y había un guirigay. Llamé a Fernando para ir a recoger el premio, porque ya sabíamos que nos lo habían dado. A Mario Camus también le

habían premiado por *Fortunata y Jacinta* (1980). No le llegaba la camisa al cuerpo. Me dice: “¿Tú vas a salir?” “Sí. Me he pasado la vida arrestado por los militares y esta noche no va a volver a pasar.” Íbamos en coche y yo quería acercarme a ver el Congreso. Quería vivir eso. Pero el tráfico estaba cortado en Cibeles. Había mucho tráfico... Esta historia de que la ciudad se vació es mentira... Valencia sí se vació, porque los tanques salieron a la calle. Pero en Madrid, no. Yo daba vueltas alrededor de la Cibeles y hablaba de coche a coche con Pedro Moreno, el abogado, y otros que daban vueltas a la fuente como en un ti vivo. Él iba muerto de risa: “¿A dónde vas?” “¡Voy al Ritz, a ver si conseguimos cruzar por allí!” Había periodistas intentando entrar. Los periodistas eran más conscientes que yo, que siempre he sido un inconsciente, de lo que estaba sucediendo. Pero no pudimos pasar y nos fuimos a la discoteca. Estaba llena. La gente allí no se lo creía tampoco: “¿Van a venir y matarnos a todos?” Era una cosa disparatada... O sea, que se había producido el golpe pero una parte de la población, los más ilusos o los más perspicaces, no se lo creyeron. Yo no me lo creí. ¿Sabes por qué? Porque las horas pasaban y no había habido más disparos. No se sabía qué había pasado, pero sí que no habían disparado sobre nadie. ¡Cómo no los hubieran estrangulado... a Suárez, a Carrillo y a Gutiérrez Mellado! No hubo un acto tajante, nadie quemó los puentes.

Y llegamos a Los santos inocentes...

Los santos inocentes nace de un proyecto anterior que se llamaba *También se muere el mar* que iba a dirigir Mario Camus. Luego aparecieron cosas de *También se muere el mar* en otro guión. Pero estas cosas son así y no puedes ponerte estupendo...

No tienes mucho ego...

No lo he tenido nunca. Si te hago la relación de las historias en que he trabajado y no aparece ni por el forro mi nombre te asustarías. El trabajo, antes que dinero, tiene que proporcionarme placer. Y tiene que enseñarme algo. Tiene que ser una vía de conocimiento... El caso es que en aquella época tenía contacto con Mario. Habíamos escrito *También se muere el mar*, habíamos hecho *La máscara negra*... Un día me dijo: “¿Has leído *Los santos inocentes*, que acaba de publicar Delibes?” “No.” “Léelo y

dime si te parece que hay una película. Yo creo que sí pero no lo tengo claro.” Me fui a la librería, compré *Los santos inocentes* y lo leí. Era una historia muy poderosa. Mario me había contado que cuando vio *Ninette y un señor de Murcia* en el teatro Recoletos, Landa se paseaba por el proscenio con el sombrero y las manos en los bolsillos y nunca lo había olvidado. Mario lo pilló inmediatamente: tiene muy buen ojo para eso. Me dijo: “Es un papel muy bueno para Landa.” Entonces leí la novela y vi a Paco el Bajo clarísimamente, pero no vi a Azarías. No sabía quién podía hacer de Azarías. Llamé a Mario para preguntárselo y me contestó: “¡Paco Rabal!” Y le dije: “Empezamos mañana.” Lo vi: Paco Rabal lo iba a bordar, pero a mí nunca se me hubiera ocurrido. Son los méritos indiscutibles de Mario. Por eso unos son directores y otros guionistas... Pues bien, por aquel entonces Mario había firmado un contrato con Warner para hacer una película ambientada en Argentina y al mismo tiempo le llamó Julián Mateos y le preguntó que si tenía algo. Mario le contestó que la novela de Delibes le había gustado. Julián leyó la novela y quedó deslumbrado. Y nos firmó un contrato. Mario decidió hacer primero *El camino de los barcos*, que era así como se llamaba el proyecto argentino, y luego *Los santos inocentes*. Para no perder tiempo, nos llamó a Taco Larreta y a mí, de modo que mientras él hacía el viaje de localización por Argentina, nosotros hacíamos el desglose de la novela. Yo con Taco siempre he trabajado de maravilla. Quizá sea la persona con la que mejor he trabajado. Desmontamos la novela e hicimos una narración lineal, porque Delibes se había aburrido de escribir narraciones lineales y quiso hacer experimentos. La novela son siete personajes y nosotros nos quedamos con cuatro. Mientras Mario estaba en Argentina, Julián, Maribel Martín, Taco yo fuimos a Valladolid a hablar con Miguel Delibes. Hicimos una comida de esas que duran diez horas... La novela acaba con la muerte de Iván, colgado del árbol, mientras unas palomas pasan sobre la encina. Pero nosotros sabíamos que ése no podía ser el final, porque la historia quedaba inconclusa. Y le pregunté: “¿Esta historia es verdad?” “Todo es verdad.” “¿Y qué pasó con Azarías?” “Lo metieron en el frenopático de Zafra, todavía debe estar allí.” Y Taco y yo nos miramos y vimos que la coda final que necesitaba la película era ésa. Otra cosa que me gusta en la novela es Paco el Bajo a cuatro patas siguiendo el rastro de las perdices abatidas. Y le pregunté: “¿Eso también es verdad?”. Y Miguel se rio: “¡Hombre, también hay que

dejar un poco volar la imaginación!” “Pero, ¿hay rastreadores que tengan ese olfato?” “No, hombre no. ¡Cómo van a tener ese olfato!”

Es un momento sintomático.

El discurso de la servidumbre voluntaria está contado maravillosamente ahí: “Yo soy el perro de mi amo y estoy orgulloso de serlo.” ¡Es acojonante! Bueno... Mario volvió, lo leyó y le pareció bien. Pero nos dijo: “Yo creo que la película no se puede contar como si sucediera ahora. Ésta historia sucedió en el pasado y habría que contarla desde el pasado.”

¿La habíais situado en 1980?

Sí. La novela no dice cuándo suceden los hechos. Los hechos sucedieron en los últimos años del franquismo pero podrían suceder ahora mismo o en el siglo XVII. Esas relaciones de amo-siervo están todavía ahí... Mario dijo: “He tenido una idea. Quirce, el hijo de Paco el Bajo, se hace mayor y siempre ha estado enamorado de la señorita Miriam. Y Quirce vuelve a buscar a la señorita...” Es una historia que Mario ha contado mil veces: los pobres se enamoran de las ricas, las pobres se enamoran de los ricos, la brecha y la guerra que no cesa... Y yo me eché a reír: “¡Anda ya!” “Pues, ¿cómo?” “Pues vuelve de la mili. Quirce vuelve de la mili, ya es un hombre y va a ver a sus padres.” Y le contamos que cerrábamos con la muerte de Iván contada por Azarías, porque Quirce va a verle al psiquiátrico. Y en ese momento, de repente, la película se armó. Encajó perfectamente. Era una locomotora y ya no había cómo pararla. ¿Cuál es el problema de las películas? El arranque y el final; el principio incluye el final. El que está vivo, muere; el que está solo termina acompañado; el infeliz acaba feliz...

¿Cómo desarrollasteis el guión?

Nos reuníamos en casa por las mañanas. Había una primera parte, “Los trabajos y los días”, la segunda era la presentación del señorito Iván, y la tercera y la cuarta eran las cacerías. Éramos tres e hicimos tres partes. Metimos unos numeritos en un sombrero, lo agitamos y a cada uno le tocó un número. Mario sacó el 1, Taco el 2 y yo el 3. Mario hizo el punto de vista de Quirce, Taco hizo Nieves y yo escribí los de Paco el Bajo y Azarías. De lo cual me alegré porque a mí me gustan las armas de fuego y

El mapa de la India

prefiero que haya tiros en las películas. Taco se iba a Zahara de los Atunes y Mario y yo nos quedamos en Madrid. Nos dimos un mes para escribir nuestra parte. Mario me llamaba de vez en cuando: “¿Cómo vas?” “No he empezado.” Me daba respeto Delibes y siempre lo paso mal al comenzar. Las veinte primeras páginas son un sufrimiento. Y de pronto, una noche me puse a escribir y lo escribí en una semana. Había hablado con cazadores que me contaron detalles interesantes y lo escribí con facilidad. Claro, que no había que escribir diálogos, porque casi todos estaban en la novela, con ese ritmo maravilloso de Delibes. Decidimos que Quirce fuera al manicomio a visitar a Azarías y que le llevara la cruz de la Niña Chica... Y eso lo escribí en un ratito. La muerte de Iván no me costó nada. No tenía dudas, sabía lo que era aquello. Éste es el final de la novela: “Las piernas del señorito Iván experimentaron unas convulsiones extrañas, unos espasmos electrizados, como si se arrancaran a bailar por su cuenta y su cuerpo penduleó un rato en el vacío hasta que, al cabo, quedó inmóvil, la barbilla en lo alto del pecho, los ojos desorbitados, los brazos desmayados a lo largo del cuerpo... Mientras Azarías, arriba, mascaba salivilla y reía bobamente al cielo, a la nada... Milana bonita, milana bonita, repetía mecánicamente... Y en ese instante, un apretado bando de zuritas batió el aire rasando la copa de la encina en que se ocultaba.” Éste es el párrafo final... Todavía se me ponen los pelos de punta. Yo estaba escribiendo el final de la película y leía lo del “bando de zuritas”... Ésa es la diferencia entre novela y película. En la novela tiene un sentido trágico. Pero en la película cambia, está lleno de esperanza, porque cuando Quirce sale del manicomio, y va por la calle, levanta la cabeza y los ve... La vida fluye y todo cambia. La última vez que hablé con Mario me preguntó: “¿Ese final es tuyo?”

En la novela no existe el punto de vista de Quirce y de Nieves. Los flashbacks de estos personajes le dan a la película un punto de esperanza. Vemos que Nieves va a trabajar a una fábrica, ha abandonado la casa. Los puntos de vista de los dos chicos nos está diciendo que el mundo feudal se está acabando y que las nuevas generaciones se van a proletarizar.

El bando de zuritas es la esperanza de la que hablas. Pase lo que pase, las aves van y vuelven, y el tiempo pasa y todo fluye. Recuerdo que sentí que pasaba algo cuando escribí el regreso de Quirce a la choza de la Raya,

con Paco el Bajo olfateando el aire y diciendo: “Viene el Quirce.” Y ves que va cojeando, pero no sabes por qué. Va camino abajo, al encuentro de su hijo. Sale la Régula, se arrebujá en el mantillo y dice: “¡Mi Quirce!” Es el mejor diálogo que he escrito en los días de mi vida. Vino y sentí una explosión. ¡Buam! Una epifanía... Pilar Miró leyó el guión cuando todavía no se había empezado a rodar y nos preguntó qué era la película para cada uno. Para Camus la película era como la muerte de Carrero, que abre la puerta a la libertad. “¿Y para ti?” “Para mí, el amor de esa familia que nunca se dice que se quiere.” La fuerza del amor... Eso es “¡Mi Quirce!”

Hay quien censura a la película un cierto regodeo en el miserabilismo.

Cuando Mario le llevó el guión a Vicuña, éste le dijo: “¿Quién va a querer ver una película con un tonto que se caga por los rincones?” Lo de los zurullos lo escribió Taco: tienen un sentido divertido y dramático. Durante el rodaje hicieron un concurso de cagadas en Zafra, a ver quién los hacía mejor. Creo que las que salen en la película son del pastelero... Y luego, la novela está escrita en una Castilla marrón, con un sol despiadado, como en el “Yunque del Sol” de *Lawrence de Arabia* (1962). Pero se rodó en otoño. Un otoño muy húmedo, además, y aquello se había convertido en Irlanda. Yo iba al rodaje y Mario me decía: “Mira, como *El hombre tranquilo* (1952).” Pero eso también fue una bendición: las nieblas matutinas, los colores, esa riqueza... le daba calor. En vez de abrasarla, le daba calor. Cuando vi la película la primera vez, pensando que no iba a ir ni dios a verla, pensé: “¡Qué milagro!” Sólo recuerdo cosas bonitas de esa película. Lo de *Los santos inocentes* es algo que te marca. Es tan impresionante como esto que te voy a contar... La estrenaron en el cine Coliseum un jueves a las cuatro de la tarde. Y el cine estaba lleno. Acabó la proyección y la gente rompió a aplaudir. Pasó lo mismo a las siete. Y, por la noche, en el estreno oficial, lo que pasó lo he vivido esa vez y nunca más. He oído aplausos y lo que quieras, pero lo de la noche del estreno de *Los santos inocentes*... En el momento en que Azarías cuelga al señorito Iván, el público se puso de pie y rompió a aplaudir y a gritar: “¡Bravo!”, mientras Miguel Delibes se echaba las manos a la cabeza y decía: “No es esto, no es esto”... Eso ni yo ni ninguno de los que hicimos la película lo hemos vuelto a vivir. Tanto es así que cinco meses después pasando en taxi por delante del cine el taxista me dijo: “¿Ha visto usted esta película?”

El mapa de la India

“Sí.” “Qué buena es, ¿verdad?” “Sí.” “Es que lo que cuenta, es verdad. Esta película cuenta la vida de mis padres.” Fue a Cannes y funcionó como un tiro. Dick Bogarde, que estaba en el jurado, le dijo a Mario: “Tu película es la mejor. Es la única, lo demás son tonterías.” Pero Jorge Semprún estaba también en el jurado y dijo que la película era otra vez la miseria de España de siempre... Digo yo que pensaría eso. No estuve allí porque cuando la película fue a Cannes yo estaba en Bétera, pero como soy guionista puedo inventar lo que quiera.

LA GRAN DAMA

Un día recibo una llamada de Sol Carnicero que me dice que Alfredo Matas quiere comer conmigo porque me quiere contar un proyecto. Yo lo que pienso es que me quiere contratar para que escriba un guión. Sol me cita en el restaurante O Pazo. Creo que voy a comer mano a mano con Alfredo y me encuentro con una mesa en la que está él con Luis García Berlanga, Teddy Villalba, Sol... Y luego, una mesa grandísima en la que están: Carlos Saura, Charo López, Fiorella Faltoyano, Pepe Nieto, Pablo del Amo... Me quedo un poco desconcertado. Me siento, hacemos bromas... Y Alfredo nos dice que la Academia americana vale como palanca y promoción del cine americano y que cree que es el momento de hacer una Academia del Cine Español y entregar unos premios que sirvan de promoción para nuestro cine. Y allí se dijo de todo... Pero, al final, nos pusimos de acuerdo. Se montan unas comisiones para hablar con cada sector y contarles el proyecto. Yo estaba en la comisión de guión con Lola Salvador a la que ya conocía de televisión y de verla en casa de Juan Benet. Nos reíamos juntos. Se fundó la Academia y a nosotros nos tocó escribir el guión de la primera gala. La única idea buena fue que el maestro de ceremonias fuera Fernando Rey, porque si no hubiera estado Fernando la aventura de la Academia quizá se hubiera acabado aquel mismo día. Como habíamos cogido el trantran de vernos empezamos a hacer unas comidas de guionistas en el Hotel Aristos. Allí nos juntábamos: Lola, Rafael Azcona, Joaquín Oristrell, José María González Sinde y algunos otros. A veces venía también Tano (Agustín Díaz Yanes). Y en una de aquellas comidas dijo Lola: "Tenemos que montar un sindicato de guionistas." La industria trata mal a los guionistas... Ahora peor que entonces, me parece... y mira que entonces... La SGAE quiso igualar los derechos de los músicos a los del guionista y el director. Entonces fuimos a la SGAE a hablar con Teddy Bautista y le pusimos el freno. Y ése es el motivo por el que se fundó ALMA, para frenar aquel atropello. Los compañeros cineastas que siguen en SGAE no comprenden o no quieren hacerlo, embrujados por tanto palacio y las alharacas monetarias que acostumbra, que la SGAE es una entidad de gestión creada por los músicos para defender exclusiva-

mente los derechos de los músicos y los compañeros de viaje han sido, son y serán expoliados por los músicos desde el origen... dramaturgos y cineastas. ¡Todos! La SGAE era la Sociedad General de Autores de España y, hace unos años, la convirtieron en la Sociedad General de Autores y Editores, lo cual quiere decir que la mayoría de la representación dentro de la SGAE es de los editores musicales, la falange grimosa de la explotación. ALMA se funda porque hay una serie de gente dispuesta a trabajar por las cosas que le parece que tienen que cambiar. ¿Por qué estás aquí? Porque es bueno que exista. No para mí. Es bueno para la profesión, es bueno para la industria y es bueno para la salud social. Por eso haces las cosas. No por dinero... Lo primero que salió fue el nombre y fue a Lola a quien se le ocurrió: Autores Literarios de Medios Audiovisuales... ALMA. “Venga, vamos a hacerlo”, dijo Lola, que siempre está de parto. “Y tú vas a ser el presidente de los guionistas. Serás un buen presidente.” Nadie quería serlo así que tuve que aceptar porque la asociación era necesaria. Teníamos la oficina en una corrala por Chamartín. Conseguimos juntar unos sesenta guionistas y directores, me parece. En la junta directiva estábamos diez e íbamos cuatro. Y en las asambleas a veces ni siquiera acudía la junta al completo. Así que fui presidente de ALMA durante once años, hasta que conseguimos que las cosas empezaran a caminar. Íbamos al Ministerio a hablar con Javier Solana y nos decían: “Tenéis todo el derecho del mundo a vuestra propia entidad, pero sería una cosa horrorosa. Sería un descalabro. Hay que mantener el statu quo.” No querían... Once años de travesía. Y entonces conseguimos la autorización del Ministerio de Cultura para fundar DAMA, la entidad de gestión de derechos de los guionistas. Fue Mariano Rajoy, en calidad de Ministro de Cultura, quien firmó lo que no quisieron firmar en la época de Solana. La verdad es que me siento orgulloso de haber estado allí, con los pocos que se rebelaron. El nombre también es de Lola. Iba a llamarse DAGA: Derechos de Autor de Guionistas Audiovisuales, pero al final decidimos que DAMA era menos agresivo. Pero el trato con la SGAE era terrible. Teddy se levantaba de las reuniones y se iba. Desplegaron el repertorio entero de organizaciones mafiosas contra DAMA: amenazas, calumnias, denuncias, difamaciones, malletines... lo que quieras, pero incluso más de lo que puedas imaginar. Yo he sido una persona muy rabiosa y las tuve muy duras con la gente de la SGAE, incluso perdí los papeles en varias ocasiones... Lo cierto es que

podíamos haber hecho algo más eficaz desde el primer momento si nos hubiéramos aliado con los productores. Como presidente en funciones de DAMA yo había trabajado con EGEDA, que es la entidad de gestión de los productores, y con AISGE, que es la sociedad de gestión de los actores. Las tres estábamos enfrentadas a SGAE, pero de las tres, la única que tenía medios era la de los productores. Yo tenía buena relación con Miguel Ángel Benzal y él nos ayudó, asesorándonos, explicándonos los pasos a seguir. Porque yo soy un guionista...

Y no sabes nada de ese mundo...

Entras ahí porque quieres llegar a un sitio. A veces te encuentras con una sabandija que te las mete dobladas y otras te encuentras con alguien como Benzal, que te explica las cosas. Sabíamos que él quería algo, por supuesto. Quería tener un núcleo con más fuerza para enfrentarse a la SGAE. Y nos ofreció que los dos primeros años compartiéramos la oficina con EGEDA. Tano Díaz Yanes dijo en una junta que él no estaba dispuesto a asociarse con los enemigos naturales de los guionistas, que son los productores, para enfrentarse a los guionistas que seguían en SGAE. Así que aquella idea de unir fuerzas con los productores no salió adelante. Pero si hubiese salido no hubiéramos tenido que tragar tanto acíbar como hubo que tragar los diez primeros años... Con las denuncias de la SGAE y con los feos de los compañeros, que quizá sea lo que más duele. Tardamos en descubrir que el ochenta por ciento del dinero que entra en SGAE se reparte entre los músicos y el veinte por ciento para los demás. Oristrell fue decisivo en esto. Llegó un día a ALMA y dijo: "He recibido esta liquidación de la SGAE." Era de risa lo que le habían liquidado... Y él estaba arriba como guionista. Sus películas eran las que generaban más derechos. Y ese día decidimos cruzar la calle. Todos los años decíamos: "¿Cuándo cruzamos la calle?" "Esperemos a que sople un buen viento." Y llegó. Y el viento que sopló era el del PP. Era el viento que necesitábamos y que el PSOE nos negó. Y un día, estando yo en la productora, me llamó Miguel Ángel Cortés: "Te hago la retransmisión en directo. Estoy en el despacho de ministro. Le traen el portafirmas. La quinta que va a firmar, querido Manolo, es la autorización de funcionamiento de DAMA y te llamo para que asistas en directo a este momento. Ha llegado a la página... La mira. Me mira. Yo le digo que sí. ¡Y la firma! Enhorabuena." Sentí una cosa que

El mapa de la India

no he sentido nunca. Ni en el estreno de una película. Nunca. Sentí como una explosión de luz. Como algo que de pronto estallaba en luz dentro de mi cabeza y me recorría la columna vertebral. Fue emocionante... Estuve en la junta directiva los diez primeros años y es una cosa que te ocupaba la cabeza no sabes cómo. ¡De preocupación!

¿Y cómo está DAMA a día de hoy?

Muy bien, está creciendo mucho. Pero crece por los neófitos y por el extranjero: los mexicanos, los argentinos, los Australianos... ¡Peter Jackson está en DAMA! Pero los guionistas españoles siguen en SGAE, lo cual es muy revelador. DAMA cuenta cómo recauda y cómo reparte el dinero. Pero la SGAE, no. La SGAE aplica integrales y derivadas, universos paralelos y la teoría de cuerdas para explicar sus criterios de reparto. Si en una serie hay guionistas de DAMA y de SGAE, en el primer reparto cobran más los guionistas de DAMA, pero en el segundo cobran el doble los de la SGAE, porque lo único que les importa es que no se les vayan los socios. Los guionistas que siguen allí lo hacen porque les pagan más. Valoran el dinero, lo único que les importa. Y están en su derecho. Pero también los demás tenemos derecho a tener una opinión sobre eso. Teddy Bautista nos puso pleitos, quería meter en la cárcel a Gracia Querejeta y a Carlos López. Yo puse un pleito para irme de la SGAE y lo perdí. No me dejaban salir. Y de hecho sigo estando en la SGAE. ¿Sabes cómo? Te lo voy a contar. En el último capítulo de *Turno de oficio: diez años después* (1996-1997) había un plano de uno de los dos FIES (Ficheros de internos de especial seguimiento) esperando que sonara el teléfono. Era un plano medio de un preso apoyado en una pared que duraba veinte segundos, o así. Y el montador, Jose María Biurrun, refunfuñaba: “Esto es muy largo.” “Tiene que sonar el teléfono.” “Pero es muy largo. Córtales de principio.” “Es que tiene que esperar.” “Si es que no hace nada.” “Espera. ¿Qué quieres que haga?” “Pues que silbe.” “Muy bien, pues que silbe entre dientes. ¿Tú sabes silbar?” “Yo, no”. “Pues yo sí.” Me bajé al estudio y silbé entre dientes lo que duraba el plano. ¿Y sabes lo que hice? De coña... Lo registré en la SGAE. Y, a día de hoy, recibo derechos de la SGAE como músico... ¡Por un silbidito!

DEL INCONSCIENTE: PARRICIDIOS E INCESTOS (1986-1995)

Al salir de Bétera, mi vida había cambiado. Me llama Galiardo, con el que estaba haciendo *Turno de oficio*, y nos reunimos con Antonio Giménez Rico, que, como es amigo de Delibes, debió pensar que era él quien tenía que haber hecho *Los santos inocentes*. De lo que me habla es de *El disputado voto del Señor Cayo*. Cuando leí la novela, casi me suicido. “¿Cómo vamos a hacer una película de esto?” La novela es floja, flojísima en términos dramáticos, una especie reportaje sobre las primeras Elecciones, las del '77. Le dije que me dejara pensarlo. Estábamos en 1984 y ya empezaban a asomar los brotes negros de la corrupción y el mangoneo. Se me ocurrió que el presente fuera en blanco y negro y el pasado, las elecciones del '77, el momento de la ilusión, la llegada de la democracia, en color. En el presente algo empieza a estar raro, intuición más que evidencia, pero empieza a oler a cuerno quemado. Y gracias a eso me metí en la historia. Por lo demás, el lenguaje era el de Delibes, casi el mismo que el de *Los santos inocentes*. Aunque en *Cayo* tuve que añadir mucho nuevo. A poco de firmar el contrato, me llama Álvaro de Luna y me dice que por qué no escribo algo para él. Y a la hora de comer voy a tomar un café con José Manuel Cervino y me dice: “¿Tú no crees que tendríamos que hacer algo?” Y por la mañana, Galiardo entra y me suelta: “¿Tú no me escribirías una película?” Ya había salido la Ley Miró, claro... Y entonces recordé que tenía un par de folios de una historia que había escrito con Isaac Montero en los tiempos de Santillana. Isaac me contó la historia del manicomio que se vacía durante la Guerra Civil. Quería unir eso con otra historia que le había contado Ignacio Gallego sobre el guerrillero al que los franquistas fusilaron cargándole unos crímenes que no había cometido. Hicimos un tratamiento muy largo, que escribió Isaac, y varias versiones de un par de folios, que hice yo. Una de esas quedó guardada en el cajón.

Y unos cuantos años después recuperas aquel proyecto.

Sí, primero firmé el contrato de *El disputado voto del Señor Cayo* (1986), me fui a Mallorca y en dos semanas escribí la adaptación. Mientras

mi familia se iba a la playa, yo escribía. Volví a Madrid, me pagaron el segundo plazo y me fui a un viaje de localizaciones por los Montes de Toledo hasta Guadalupe para escribir *La guerra de los locos*. Hacía cuarenta y pico grados. Escribí el guión de *La guerra de los locos* en cuatro días, en la “Habitación del ministro” del Parador de Guadalupe. Hay tres películas que van de la mano: *Los santos inocentes*, *El disputado voto del señor Cayo* y *La guerra de los locos*. Se activaron las mismas neuronas para las tres. Había leído entonces mucho a Delibes y me vino bien para los diálogos. En un ataque de *cocoperismo* leí incluso *El elogio de la locura*, de Erasmo de Rotterdam. Y lo cierto es que me gustó...

¿Participó Isaac en la escritura del guión?

Le llamé y le dije que iba a hacerlo pero él no se lo creyó, no sé por qué. Isaac había escrito ya una obra de teatro con el mismo argumento: se llamaba *Velada de invierno*. A lo largo de aquellos diez años habíamos hablado del proyecto de vez en cuando. Había tomado notas, apareció una escaletta escrita no se sabe cuándo, había imaginado personajes y situaciones. Isaac conocía bien las dificultades que tengo para arrancar: “No lo harás”, me decía. Pero lo cierto es que lo escribí en cuatro días, con sufrimiento, como siempre, pero también con facilidad: el barro estaba blando. Hablo a veces de *ablandar el ladrillo*. Cuando tienes la historia por la mano es como arcilla: puedes darle cualquier forma. Puedes contar historias completamente diferentes con ese barro. Pero al principio es como cavar en tierra seca: los personajes, las situaciones... Son fantoches rígidos que ni siquiera saben hablar. Tardan siglos en soltarse y en decir lo que tienen que decirte. Pero a veces hay milagros y aquel jeroglífico se convierte en algo flexible, dúctil, que te indica, no sé cómo, lo que tienes que hacer... Es el momento dichoso de la escritura, no hay mayor felicidad. Pero no pasa siempre. Por eso, se recurre a los géneros, las fórmulas, los clichés y los *puntos de giro*... lo que ya has visto en otras películas. Naftalina. Se busca que tenga una forma determinada antes de que pueda tenerla. Un guionista tarda tiempo en encontrar el lenguaje de lo que escribe. Cada historia tiene su manera. Tiene su lenguaje y lo tienes que encontrar, lo tienes que ver y lo tienes que escuchar. El guión me costó la amistad con Isaac. Se lo enseñé y me dijo que estaba rematadamente mal, que era una basura, que faltaban las motivaciones del Rubio... Pero las

motivaciones son algo que necesitan los críticos. Cuando escribes un guión no necesitas motivaciones. Lo que necesitas es conocer y sentir a los personajes. Creo que eso hay que fiarlo al inconsciente.

Escribes el guión, pero en ese momento no piensas que vas a dirigir la película.

Pensaba en Drove. Era una película que él podría hacer muy bien. Pero en aquel momento, Antonio estaba pachucho, un poquito desquiciado. Dice Enrique Urbizu que uno es director de cine por alguna de estas tres razones: por la pasión de contar historias, por el dinero y la gloria o por las actrices. Yo pertenezco a la categoría de los que les gusta contar historias. Yo había salido del mar del alcohol y estaba fuerte, fuerte... Entonces, Álvaro y Cervino me dijeron: "Hazlo tú, hazlo tú." Me lo pensé y dije que sí. Pero el día antes del comienzo del rodaje, cuando el sol empezó a caer, a *s'hora baixa* que dicen en Mallorca, me fui a dar un paseo a solas y cuando volví todos me miraban y se reían: "¿Qué te ha pasado?" Tenía la garganta seca... Se me habían inflamado las parótidas y tenía los huevos por corbata.

Literal...

Dos *bolondrios* de cuidado. ¡Del miedo!

¿Cómo fue dirigir por primera vez un largo?

Los guionistas trabajan por separado y conocen a poca gente del oficio y fue, por ejemplo, Álvaro de Luna quien me recomendó a Federico Ribes de operador y a Eduardo Noé. Eduardo había hecho las películas de Sergio Leone y era un hombre muy conservador. Hubo una cosa que me resultó muy atractiva de él: tenía mucha seguridad y no permitía que se le discutieran las cosas. Me preguntó: "¿Tienes el guión planificado?" "Tengo algunas ideas que están en el guión; por ejemplo, cuando sube al tejado Rufino y el final..." "Mejor. Así lo decidimos juntos." El primer día de rodaje, mientras montábamos la escena, él iba con un bastón. Lo clavó en el suelo y dijo: "¡Cámara aquí!" Y luego me dijo: "¿Te parece bien? ¿Es esto lo que quieres?" En las primeras películas uno sabe lo que quiere hacer pero no sabe cómo hacerlo. No era director, era guionista. Hay cosas que cuando las escribes, las ves. Y procuras rodarlas como las has visto,

El mapa de la India

porque si no lo haces así, te pierdes. Tienes que hacerlo como lo ves, sin ponerle ricitos ni bigudíes. ¡Las películas son milagros! Tú le cuentas a alguien una cosa durante el rodaje y no entiende lo que le has dicho porque se lo has explicado mal. Y luego está el jefe de producción que quiere ahorrar un dinero y te dice: “¡Lo esencial, lo esencial! ¡Rueda sólo lo esencial!” Lo esencial es muy bueno en el cine, pero a veces lo esencial no es lo barato. Son cosas distintas. Y lo cierto es que en este rodaje quizás hubo falta de medios, no sé, tuve lo que pedí, excepto más tiempo... Me gusta el tiroteo: cuando empiezan a disparar sin ton ni son.

Es que ése es el momento clave de la película y además le coge por sorpresa al espectador. En cambio, cuando enseñan a los locos a disparar...

Sabía que estaba haciendo una película del Oeste. Hay algo que hemos olvidado: ahora no se hace el servicio militar, pero la mili, que era un momento crucial en la vida de los españoles hasta el año ochenta y tantos, pasaba por el aprendizaje de las armas. Y las armas no se usan para tirar al blanco. A ti te enseñan a matar. Te haces mayor en el momento en que te han enseñado a matar. Eso está en el fundamento de cualquier sociedad. Y me pareció interesante que enseñaran a matar a los locos. Pilar Miró leyó el guión y me dijo: “Pero si es una comedia.” Y yo le dije: “Sí, pero no se lo digas a nadie.” La historia es tan bestia que procuré meter aquí y allí puntos de humor, humor sin risas. Eso es verdaderamente difícil pero estoy contento del resultado.

Has dicho alguna vez que La guerra de los locos es contar la Guerra Civil, no como te la ha contado tu padre, no como te la han contado los Sagrados Corazones, sino desde el otro lado.

Es la muerte ritual del padre... Matar al padre. La película creo que tiene esa fuerza, porque mi padre era mucho padre. Y ahí rompo el cordón umbilical y digo: “Yo estoy en otro sitio. Para mí la vida tiene que ser de otra manera.” Mi madrina, que fue mujer de fuste, todas las mujeres de mi familia lo son, me decía que yo iba *campo a través*: “¿Tú de qué vives?” “Hago películas. Te voy a llevar una para que la veas.” Y la estrenamos en Mahón, en el teatro Lírico, donde se conocieron mis padres. Hicimos una rueda de prensa en el Ayuntamiento y cuando me preguntaron qué sentido tenía dije, aún no se por qué, pero me salió así: “Es un parri-

cidio.” Pero la tía Isabel tenía otra opinión: “A mí me hubiera gustado que el loquito y la monja se hubieran enamorado. Las películas son mejores si tienen amor...”

Sigamos con otros proyectos. En una fiesta, Fernando Trueba te pregunta si conoces la novela El sueño del mono loco.

Así fue, sí. Yo era guionista entonces. Y ellos eran críticos y gente de talento. Se les notaba a la legua. Y Fernando me había dicho: “Ésa será mi segunda película y cuando la haga tú escribirás el guión”. Y varios años después me llamó: “¿Te acuerdas que hablamos de *El sueño del mono loco*?” “Sí.” “Pues vamos a escribir el guión.” Éste es un momento muy brillante de la vida de Fernando. Ya ha hecho *El año de las luces* (1986), es un director con prestigio y con medios. Pero lo cierto es que yo había leído la novela y me había dejado bastante frío. No entendía muy bien por qué Fernando quería hacerla, excepto porque sucedía en París, porque tenía que ver con el proceso creativo y por algo que no supe ver cuando leí la novela pero sí cuando escribimos el guión: el tema de la muerte.

La piscina del final...

Fernando me preguntó qué me había parecido la novela. Le dije que lo más importante era esa escena y que no sabía cómo la íbamos a hacer. Porque en la novela la chica acaba troceada en la sala de disección. En la novela lo que él se encuentra no es el cuerpo en la piscina sino la cabeza de la chica con media cara disecada y con la *preparación* hecha... Lo que se llama en Anatomía una *preparación*, que sirve para estudiar los músculos. Le pregunté que cómo lo veía él y me dijo que no lo veía de ninguna manera: “No sé cómo quiero hacerlo, pero supongo que en el camino lo descubriremos.” Y empezamos a escribir el guión. Yo escribí porque Fernando le tenía miedo a los diálogos. Llegado un momento le dije que teníamos que resolver lo de la sala de disección: “Fernando, no podemos seguir si no sabemos cómo va a ser esto.” En la novela, él entra allí a través de una chica que se llama Ariadna, que es la que le conduce al infierno. Y Fernando hizo una de las cosas que a mí más me gustan de la película. Resulta que alguien ha montado un negocio en torno a los cadáveres y ha convertido la *morgue* en una especie de parque de atracciones. Me contó quiénes eran los personajes y escribí la escena del tirón, incluido lo de la piscina.

El mapa de la India

Ahí me vinieron bien los recuerdos de la Facultad de Medicina. Aunque allí no eran piscinas, sino bañeras. Los cadáveres y los trozos de cadáveres estaban en bañeras de formol que desprenden un olor horrorosísimo. Hay otra escena que al final no aparece en la película que a mí me parecía importante. Era la presentación del personaje de Miranda Richardson. Estaba al fondo de un restaurante importante de París, en una mesa privilegiada. Dan Gillis entraba en el restaurante, preguntaba por ella y le llevaban hasta allí atravesando las mesas... A mí me parecía que ese era el momento en el que él iba hacia la araña. Para mí, ese personaje era un manipulador... Como una araña. Y lo interesante de esa escena era que él recorría toda la tela de araña antes de llegar hasta ella. Pero Fernando no lo veía así.

Tu siguiente película como guionista es La Blanca Paloma (1989).

Conocí a Juan Miñón en una Semana de Cine Español en Nueva York. Algún tiempo después del viaje me llamó para saber si le podía echar una mano con el guión que estaba escribiendo. Me contó la historia y así descubrí que siempre he tenido imán para las historias de incesto: *El mono loco*, *La Blanca Paloma*, *Mar de luna*... y no sé cuántas más. Yo no las busqué, pero me llegaron. Y *La Blanca Paloma* tenía que ver con cosas que me preocupaban. Lo que estaba sucediendo en el País Vasco... me parece una película elocuente sobre aquel momento, bueno, sobre aquel momento y sobre este también, porque apunta al vínculo entre el nacionalismo y los conflictos tribales, que siempre son primarios.

El cine español no ha hablado lo suficiente de ETA.

Es la primera película que dice que eso es una guerra. Hubo gente a la que le molestó, pero yo veía que la película contaba la violenta integración de la idea de la patria vasca en la sociedad española. Y luego tenía esta especie de hálito freudiano que tiene su eco en los nacionalismos: vamos a quitarnos de encima a este padre que nos está jodiendo... Eso estaba muy bien buscado. Recuerdo haber escrito el guión *con fiebre*, enfebrecido por la historia, metido en ella hasta las cachas. Y recuerdo cuando escribí una conversación que hay hacia el final de la película entre Banderas y Emma Suárez donde él le dice que se vaya y ella le responde: “No puedo.” “¿Por qué?” “Porque él me tiene.” Recuerdo el momento en que escribí “él me tiene.”

¿Paco Rabal fue la primera opción para el personaje del padre de Emma?

El padre lo iba a hacer Tito Valverde. Pero Eduardo Campoy quería a Paco. Yo seguía manteniendo relación con Paco y a mí me extrañaba que quisiera hacer aquel guión. Me sorprendió cuando dijo con aquel vozarrón: “Pero si esta historia cuenta verdades... ¿Quién no ha tenido alguna vez ese tipo de fantasías?”

Es una película tremendista, ¿no te parece?

Lo que pasa es que no queremos mirar, pero forma parte todavía de esta sociedad, de la horda en la que vivimos. La civilización es celofán, no es nada comparado con lo que esconde. Yo lo veo así y según envejezco aún más. Creo que cuando John Ford hace *Siete mujeres* (1966) sabe que la vida es así, que la lucha de la civilización contra la barbarie es una lucha interminable en la que somos la parte más débil.

El telefilme La fiebre sube al Pao (1990) forma parte de La gran colección.

La gran colección es un invento de un productor francés cuyo nombre no recuerdo que tuvo la gran idea de coger *best sellers* franceses que hubieran tenido versión cinematográfica y volver a rodarlos. A este productor le había gustado *La guerra de los locos* y había buscado un coproductor español: Andrés Vicente Gómez. Andrés intervino en tres de los doce episodios. Uno lo hizo Camus y a mí me ofrecieron *La fiebre sube al Pao*, que la había hecho Buñuel con María Félix y Gerard Philipe. Andrés me envió el guión y le dije: “Lo haría si puedo reescribir el guión”. Corté y retomé cosas de la novela. Las respuestas están siempre en la novela. La novela cuenta lo que se esconde detrás de la carrera de un político. O sea, cómo se construye un hijo de puta, de dónde viene... El tema es que cuando llegué a Caracas me encontré que Andrés se iba de la producción y los venezolanos querían hacer la película con la mitad de presupuesto. Yo les dije que conmigo no contarán, que había aceptado hacer la película en unas condiciones y que ésa era la que iba a hacer. Entonces empezó una lucha que peleé hasta el final, sabiendo que tenía que hacerlo aunque iba a perder. Hay otras veces que no debes luchar y otras que luchas para ganar. Pero ésa la lucha para perder. Los venezolanos me hicieron la cama. El único mérito de esa película es que se acabó y que afortunadamente la vio poca gente.

El mapa de la India

¿Y “Matar el tiempo”?

“*Matar el tiempo*” es un capítulo de media hora de una serie que se llamó *Crónicas del mal* y que produjeron Pedro Costa y Ramón Gómez Redondo con Mabuse. Drove hizo un capítulo y Juan Miñón otro.

¿Fue tuya la idea de que toda la acción se desarrollara en un centro comercial?

Sí. Fue estupendo porque facilitó la producción. Alquilamos el sitio aquel, que estaba medio cerrado. Abrimos dos o tres locales y con eso nos arreglamos. Ángel Luis Fernández, el director de fotografía, lo resolvió muy bien. Luego está la idea del hartazgo, de alguien a punto de estallar, y que está sugerida en la primera imagen: la de las palomitas saltando del recipiente donde se hacen. Eso lo entendió bien Aitor Merino. Es un actor con el que he trabajado tres o cuatro veces y me gusta porque es febril. También recuerdo con placer la voz que se escucha por megafonía diciendo aquello de “¡CONSUMIR CONSUELA!” Tengo buen recuerdo de aquel rodaje.

Tu segunda película como director es Mar de luna (1994). Háblame de ella.

Mar de luna es como el hijo desamparado. Yo había coincidido con Enrique Bellot en *La guerra de los locos* y en el rodaje de *Huidos* (1993), que era un proyecto de Sancho Gracia que preparé yo pero que terminó dirigiendo él mismo. Y un día Bellot me dijo: “He comprado un guión y quiero que lo dirijas tú, porque he trabajado muy a gusto contigo. Léete el guión y dime si quieres hacerlo.” “¿Tú crees que la puedo dirigir?” le pregunté. “Sí, sí.” “Pues entonces haré la película. No me hace falta leer el guión.” ¡Estas gilipolceas que hace uno de vez en cuando! Presentó el proyecto con mi nombre al ICAA y le concedieron las ayudas. Entonces leí el guión y me pareció flojo, flojísimo... No quería decírselo directamente porque ya me había comprometido, pero le llamé y le dije: “Es que este guión necesita un montón de trabajo.” “¡Ah! Le he vendido el proyecto, contigo como director, a Luis Méndez.” Méndez era un productor de toda la vida. Había trabajado tiempo atrás con Frade y la productora era conocida en la profesión como “Mendacidad y Fraude” porque se retrasaban por costumbre en los pagos. Era simpático, inteligente, con ofi-

cio... Le conté los problemas que tenía el guión y me contestó: “Esta película termina con la Piedad, con la madre sujetando al hijo muerto en los brazos... Y eso *tiene dinero*.” Hice algunos ajustes, pocos y le dije que a ese guión le faltaba todavía muchísimo trabajo, pero que si quería que lo reescribiera me iba a tener que hacer un contrato de guionista. “No, tú ya tienes tu contrato como director”, me contestó. “Pues se queda así.” “Pues así se queda.” Entonces me dediqué a apoyar los puntos fuertes de la película. Quería que la alcahueta se encoñara con el niño, que fuera deseo, morbo, lo que hubiera ahí... Pero Emma Penella me dijo que ni hablar, que eso ella no lo hacía. Y se equivocó.

¿Cómo fue la reconstrucción de época?

Dije: “Vamos a rodar en las calzadas y en las ruinas romanas.” Quería implícita la idea de que los personajes vivían sobre algo desaparecido, sobre algo que existió... Lo mismo que ahora. Esta España de después del 2008 es postnuclear, ¿no?

En mi opinión, la película remonta un poco en su recta final.

En *La peste* hay un pasaje en el que se cuenta que en la Roma clásica quemaban los cadáveres de los apestados en la orilla. Y decidí empezar la escena así: con cadáveres ardiendo en una gran pira funeraria y la madre arrastrando el cadáver hasta la barca. La película debía terminar cuando Emma Penella se adentraba en un balandro de vela negra en un mar rielado por la luna llevando el cadáver del chaval... Pero los maniqués ardieron antes de tiempo y la barca era blanca como la cal. Ochenta maniqués rellenos de paja y ardieron todos, no quedó ni uno. Hacía un viento endemoniado, que al parecer había sido la causa del incendio. Emma quería hacer su monólogo en la barca, mientras se adentraba en el mar. Estaba en el primer guión y a mí me daba miedo porque era muy teatral. Hans Burman prefería hacerlo de día porque tenía problemas con la Luna rielando. Me dijo: “Ven... Yo creo que lo podemos rodar desde aquí.” Y me contó el plano final de la película. Y lo vi. Tenía mucha fuerza. Y lo hicimos así, con la madre en las dunas sujetando al chaval, mientras al fondo queman los cadáveres. De todos modos, la escena que redime *Mar de luna* y le da sentido, en mi opinión, es cuando llegan a la granja aquella y el chaval entra porque oye llorar a un niño. Poco después el niño se muere y

El mapa de la India

lo entierran. Para evitar el contagio, la chica se lo ha prohibido: “¡No lo cojas! ¡No lo cojas!” La mirada de Esperanza Campuzano al pie de la tumba cuenta muchas cosas y, además, las cuenta muy bien.

¿Qué tal se estrenó?

Yo le había producido un corto a Fernando León de Aranoa, *Sirenas* (1994). Lo habíamos mandado al Festival de Valladolid. Me llamó Fernando Lara y me dijo: “Tengo una buena noticia para ti.” “¿Habéis seleccionado *Sirenas*?” “No, *Sirenas*, no. Hemos seleccionado *Mar de luna*.” “¿De verdad?” “Sí. De lo que he visto, me parece de lo mejor.” Luis Méndez estaba feliz como un niño, una película suya en un festival. Y fuimos... Pero cuando llegamos a la rueda de prensa, aquello fue un linchamiento. Una cosa morbosa... Ya había empezado el anatema contra el cine español, que viene a consecuencia de la Ley Miró: todas estas películas que se hacen porque la iniciativa es del productor-director y el negocio era hacer la película y no lo que la película fuera a rendir después. La Ley de Pilar favoreció esto y se hicieron películas que no deberían haberse hecho. A lo mejor las mías están entre ellas, pero a mí me costó mucho levantar mis películas... Me costó once años levantar *La guerra de los locos*.

Produces Sirenas, el corto de Fernando León, y también Perturbado (1993), de Santiago Segura.

Lola Salvador nos enrolló a unos cuantos en una cosa que se llamó Proyecto Piamonte. Ella está pariendo ideas todo el santo rato y, de pronto un día, en casa de Marisa Paredes en la calle Piamonte, decidieron crear un proyecto para el cotarro cultural. Encontró un local de película, que valía la idea, en la calle Viriato y allí estuvimos un par de años, con cursos y talleres de cine y teatro. John Strasberg dio un curso de interpretación y también pasaron por allí Berlanga, Trueba... Fue precisamente Fernando quien propuso hacer un concurso de cortometrajes y comprometió al Proyecto Piamonte para que produjera el guión ganador. Pero luego se le olvidó. Muchas veces en la vida me he encontrado con un cadáver en los brazos que había que llevar a algún lado. *Mar de luna* fue uno de esos cadáveres. Los cortos del Proyecto Piamonte otro. Y entonces monté una productora a la que llamé Xaloc, el siroco mediterráneo, el viento que trae la locura...

Produjiste el de Fernando León...

... el de Miguel Santesmases, el de Diana Di Petri, que ganó el Festival de Alcalá de Henares... Y por allí apareció Santiago Segura, con mucha energía, mucha gracia, brillo y el pelo cortito. Entonces tenía pelo. Me traje *Perturbado* en cómic, lo hicimos y ganó el Goya. Unos años después me dijo: “Como ya lo habrás amortizado, véndeme el corto.” Y se lo vendí... Por una peseta. Luego vino Fernando León con el guión de *Familia* (1996). A Galiardo y a José María Calleja, que era el que llevaba la producción, les gustó pero no querían que lo dirigiera él. Y antes de que pudiera decírselo, me llamó y me dijo que le había llamado Elías Querejeta... “Pero yo prefiero hacerla contigo.” “Pues serás muy tonto. Si la haces conmigo será un albur y si la haces con Elías será bueno para ti.” Y así fue.

En Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto (1995) también participas en la producción.

Sí.

Te dio la satisfacción del Goya y supongo que alguna más.

Hacer la peli... Y ayudar a Tano Díaz Yanes. Nos habíamos hecho amigos. Eduardo Campoy había rodado *A solas contigo* (1990) y *Demasiado corazón* (1992), con Cartel y con su productora, que se llamaba Flamenco Films. Me preguntaron si quería intervenir en la producción. Les dije que sí. Tano acabó el guión. Me lo trajo. Yo le pasé el lápiz rojo. Y, mientras íbamos a recoger a su hijo al colegio, hablábamos de la película. Pero a la hora de ponerla en marcha, Cartel no quería poner el dinero. Querían llevárselo pero no ponerlo. Le dije a Pedro Pérez que o ponían el dinero o salían de la película. Y se fueron. *Nadie hablará de nosotras* está producida por Flamenco, Xaloc y un amigo nuestro que se llamaba Javier Ramos. Recuerdo una reunión en el Hotel Wellington en la que Tano nos contó cómo iba a hacer la película, cómo se iba a lanzar, cómo íbamos a luchar para ir a algún festival, cómo con un poco de suerte tendría algún premio y cómo gracias a eso la película tendría salida... Esa especie de mapa de la India que hizo allí se cumplió al pie de la letra. Fue a San Sebastián y ganó el premio especial del jurado.

El mapa de la India

Y luego el Goya... que saliste a recoger tú.

No me llegaba la camisa al cuerpo, ni la voz a las cuerdas vocales. Cuando vi a mi hijo Nicolás subir ahí a por el Goya de *Tadeo* y hablar como habló, con esa seguridad, me dije: “¡Coño, la raza mejora!”

UN GRANO DE ARENA CUENTA EL DESIERTO

Hice un taller en la Escuela de Letras y me encontré con Rosa Montero: “¡Qué bien verte por aquí! ¿Verdad que venir aquí es como ir al Club de Corazones Solitarios del Sargento Pepper?”, me dijo. En esos talleres ves a gente que quiere escribir o hacer cine, pintar y yo que sé que más... personas inquietas consigo mismas y a disgusto con lo que les rodea. Personas que buscan un lugar donde contar lo suyo y escuchar a los otros para ver si pueden entender algo de todo este lío.

Es como una terapia, ¿no?

Tiene algo de terapia. La profesión tiene también algo de terapia. Tiene una parte... Iba a decir *creativa*, pero la palabra *creativa* me pone del revés. Arte y creación, artistas, creadores y demás son palabras que no forman parte de mi vocabulario. Me gustan términos como *narrativa*. Que no es lo mismo que *relato*, porque *relato* viene de *relación*, un cuento contado cronológicamente. Pero en la *narración* puedes entrar por muchos sitios a contar lo mismo. Me gusta el relato. Es como asomarte a un espejo mágico que te permite ver lo que hay detrás, al otro lado. Pero lo que está detrás de la imagen no está en la imagen. Es como un agua transparente que te deja ver el fango. Una superficie tersa que te permite ver. Claro que mirar tiene mucho de proyección, de poner fuera lo que no sabes que tienes dentro.

Además de en el Proyecto Piamonte, también has dado clases de forma regular en la ECAM ¿Cómo llegaste allí?

Me llamó Fernando Méndez-Leite que fue el primer director de la escuela. Muchos años antes, en el '88 o en el '89, cuando era director del ICAA nos encargó a Jose Luis Borau y a mí que montáramos un taller con el INEM para sacar de las listas del paro a licenciados de Ciencias de la Información y a otros. Claro que no lo decían así. Los que entraban creo recordar que cobraban algo por acudir al curso. Tuvimos éxito, la verdad, y al año siguiente me pidieron que montara un curso completo.

¿Cómo eran tus clases?

Al principio quise ser muy ortodoxo, proyectaba películas para que las destriparan, para que aprendieran a hacer escaletas. A distinguir entre escena y secuencia. Entre actos. Que comprendieran lo que es la estructura, que en mi opinión solo hay una. Que supieran de lo que hablan cuando dicen ritmo o montaje. Cuando hablan de géneros. Hacíamos un glosario de los términos que se repetían como estribillos. “Define drama”, les decía, o comedia, o cualquier otra palabra que es evidente que no comprenden. También mirábamos los diez primeros minutos de seis o siete películas, elegidas al azar o de manera genérica. También veíamos películas y hablábamos de ellas. Comprendí que esas que llamamos buenas películas son las más locuaces, las que podemos escarbar interminablemente. Tardé mucho en saber qué era lo que quieren los alumnos. Y aprendes que no les puedes enseñar a contar... Creo que eso no se enseña. Supongo que se puede aprender, no sé. Fui cambiando de método conforme fui cogiendo experiencia. Al principio hice programas, elaboraba los conceptos que me parecen importantes. La elipsis, sobre todo, y la relación del tiempo y el espacio en las películas. También el argumento y la trama, los hitos en la narración. Ya sabes, sorpresa, suspense y demás zarandajas. Los términos se cambian según las épocas, ahora les gusta llamar punto de giro a lo que antes se llamaba peripecia... solo son palabras. Y además me equivoqué: les ponía películas... Quería que siguieran el mismo proceso a través del cual había aprendido yo. No funcionó, o no lo hizo según mis expectativas. Si tanto manual y tanto libro fueran realmente eficaces, lo suyo sería que las películas fueran cada vez mejores, cosa que, como bien sabes, no ocurre. Es mejor mostrarles la mano ensangrentada de *milady* o hacerles sentir el valor del silencio: que comprendan que los momentos trascendentales de su vida, la toma de decisiones, el dolor de las separaciones, los fracasos, pero también los triunfos, se viven en silencio. Así que un día decidí que sólo veríamos películas mudas, por aquello del lenguaje de los sueños: *El viento* (1928), *El gran desfile*, *Luces de la ciudad*, *El Chico* (1921), *Avaricia* (1924), *Amanecer*, *Las tres luces* (1921)... y las primeras sonoras, *M*, *Aleluya* (1929)... Esto generó protestas, gente que se aburría con ellas, lo que en mi opinión les descalificaba. Después, incluso dejé de proyectar películas. Comprendí que no se trata tanto de imitar, de copiar, como de sentir y comprender. De oler dónde hay una situación que merece la pena,

quiénes son las personas con quienes queremos estar y cuáles detestamos y por qué. El deseo y el miedo, la necesidad, la violencia... la vida. Así que nos pusimos a hablar. A veces, sólo silencio. Risas, incomodidad, violencia. El silencio puede ser aterrador, ya sabes. Pero hay que preguntarse por qué nos asusta.

Acabas de decir que el tiempo y la elipsis son conceptos importantes. ¿Podrías desarrollarlo un poco más?

La narración cinematográfica es elipsis. Tiene más que ver con la poesía que con el teatro. Y eso no lo puedes aprender. Una narración es un organismo. Todos los elementos se relacionan sistemáticamente -bien o mal, pero ese es otro tema- en una acción que te conduce al desenlace. Y deben hacerlo en armonía, que es una palabra que conviene buscar en el diccionario. Un día, un chico, al escuchar esto, se levantó y dijo: “Ya lo entiendo. Es exactamente igual que un grano de arena, que te cuenta el desierto. Porque todos los elementos que constituyen el desierto están contenidos en ese grano de arena.” Hay otro concepto que no se enseña y se debería enseñar: el espectáculo. El cine es espectáculo. Eso quiere decir que está hecho para que el espectador participe. Cuando era niño había una trapecista famosa que se llamaba Pinito del Oro a la que íbamos a ver al circo Price cada vez que actuaba en Madrid. Hacía el pino sobre el trapecio. El marido estaba debajo para recogerla si caía porque ella trabajaba sin red. El tambor redoblaba... ¡Brrrrrrr! Y acompasaba tu corazón. Había momentos donde parecía que se iba a caer. Y el público gritaba: la participación del público, buscar su complicidad.

Cogerle y no soltarle.

Eso es... Recuerdo un breve de Carlos Suárez en “Film Ideal” donde decía que la fila ideal para ver cine era la 4, porque era donde mayor resultaba el *coeficiente de aproximación* con lo que sucede en la pantalla. En el fondo, esto es lo que subyacía en aquellos enfrentamientos entre cine americano y cine europeo, entre películas neorrealistas y películas del Oeste, o ahora entre los efectos especiales y la lírica... ¡Cómo si fueran cosas distintas! Todas trabajan con el tiempo. El cine es uno. Incluso los documentales... Están contados *en* el tiempo. Esto no lo hemos repetido lo suficiente.

El mapa de la India

¿Qué otros aspectos de la construcción del guión abordabas en tus clases?

Hay libros que hablan de la “construcción del personaje”... A mí eso me parece una majadería. Esos libros solo ofrecen formulas para calcar muñecos estereotipados. ¿Cómo aprendió Azcona a crear ese universo - porque es un universo- de personajes tan distintos, tan estupendos? ¿Se lo enseñó alguien? No. Él iba por la calle, oía una frase y entraba ahí. “¿Cómo se escriben diálogos?”; ¡Como si eso se pudiera aprender! Los diálogos salen de dentro. Salen de la multitud que te habita, de esa legión de demonios, y de ángeles, que a veces te invaden. Creo que no se puede explicar, aunque lo intento. El diálogo es la explosión de algo que pasa en el interior del personaje: es el aliento. En una escena de acción, los personajes espiran, jadean, escupen... y en una dramática, el aliento se convierte en sonido, en palabras... Pero no porque hablen dicen la verdad. Que el espectador comprenda que un personaje miente es difícil de manejar en cine, lo que ves es lo que es. El cine, en este sentido, es un arte muy *cristiano*. ¿Por qué? Porque como se dice en la *Biblia* “por sus obras los conoceréis.” El cine mudo nos ha enseñado que las palabras pueden ser más o menos importantes, pero que lo importante es lo que ves. Lo que dicen los personajes a veces lo oyes y a veces no. Estás tan metido en la escena que no escuchas el diálogo. Pero sí el sentido de lo que pasa. Las películas hablan más al inconsciente que a la razón.

¿Qué consejos les dabas a la hora de ponerse a escribir?

Les decía: “En los diálogos de un guión no debe haber frases negativas. Si escribís frases negativas, planteáoslas otra vez”. Las frases negativas no tienen valor dramático y además lo embarullan todo. No se escribe lo que no es. También los gerundios, que son feos y están en un tiempo indeterminado. Las cosas suceden en el tiempo, lo que quiere decir que esto ya no es eso ni aquello ni lo de más allá. “Evitad los gerundios: en los diálogos, desde luego, pero en la descripción de la acción, ni se os ocurra. Y contad los adjetivos...”

Eres amigo de dejar sólo lo esencial.

En alguna parte leí: “Si se te pasa por la cabeza cortarlo, córtalo.”

¿Cómo valoras tu experiencia como profesor?

Como la de un nigromante o, mejor, una comadrona que tiene que ayudar a que salga lo que tienen dentro los alumnos. Y tienes que enseñarles, de todo lo que tienen, lo que es interesante y lo que es ganga. Mira, las teorías, los vocabularios, las recetas mágicas... ya están en los libros. Yo me esforzaba en enseñarles a mirar hacia dentro, a conocer sus emociones y a encontrar palabras para decirlo.

¿Por qué dejaste la ECAM?

Estaba ya un poco atufado. Di clases allí quince años y nunca me gustaron las prácticas que se hacían. Y tampoco el ambiente, la verdad... acabé llamando a las prácticas “películas *ecamianas*”, porque el corsé, y no solo el presupuestario, era tan riguroso que todas respiraban lo mismo. No respiraban. Los chicos tampoco respiraban, no crecían... les dejábamos perderse en sus egos... Claro, que tú pretendes que aprendan unas cosas y luego entran en estas productoras de televisión en las que todo esto que estamos hablando no les importa un pimiento: dónde van las historias, por qué pasa lo que pasa, el sentido de la narración... Hacen estas series eternas, que no van a ningún lado, pero que la gente ve porque son lo único que hay y porque crean lazos familiares con esos personajes que se sientan a parlotear en tu sala de estar. Barcelona ha sido siempre un foco muy importante para la industria del cine español. Y lo están demostrando ahora con la ESCAC y las películas que están produciendo. El cine que hacen allí tiene vocación de la que el cine *mesetario* -como se le llamaba en mi época al cine de Madrid- carece. Tienen una idea clara de la proyección internacional, mientras que aquí estamos como estamos. Lo de Juan Antonio Bayona no es un accidente: es la consecuencia de una política de la Generalitat que cree que el cine es un valor de cultura y un valor económico mientras que aquí, estos mentecatos que nos gobiernan, piensan que el cine es un enemigo a destruir. Esto que quede, por favor.

WATERLOO COUNTRY CLUB (1995-2013)

Horas de luz (2004) nace de la segunda parte de *Turno de oficio*. La primera temporada de esa serie cuenta el nacimiento de la democracia. Una década después España había cambiado tanto que nos pareció que sería interesante retomar la serie. La segunda parte es muy dura, áspera, para nada sentimental, las amistades se rompen, los amores fracasan, la corrupción se desparrama, el racismo y la violencia están presentes... En esencia, hicimos lo mismo, lo que pasa es que en la primera parte habíamos orillado temas por decisión de Antonio Mercero, que era el director, y fue precisamente en estas cosas en las que nos metimos de cabeza en la segunda parte.

Y esta segunda temporada la diriges tú.

Debería haberla dirigido Mercero, pero no quiso o no pudo porque estaba con *Farmacia de guardia* (1991-1995). Y entonces Galiardo y Calleja, que era el productor ejecutivo, me dijeron: “Pues la diriges tú.” Se lo propusieron a Televisión Española, dijeron que sí y lo hice. Pero, como te decía, la segunda parte es muy distinta de la primera. Seguí las líneas marcadas por Antonio pero cambié el contenido de las historias. Monté un equipo de guionistas espectacular: Joaquín Jordá, Ángeles González Sinde, Carlos López, José Ángel Esteban, Fernando León, Joaquín Górriz y Miguel Ángel Fernández, que son unos guionistas extraordinarios. Estaba también Jaime Palacios Bernardino, que había sacado adelante *Al salir de clase* (1997). Los guiones aspiraban a contar lo que estaba pasando. Eran, si quieres, costumbristas, como en la anterior. Pero la serie era más oscura que las otras series con las que competía, que tenían más luz. La primera temporada había funcionado bien porque sólo había dos canales. Cuando se hizo la segunda ya estaban las privadas y tenía que competir con *Médico de familia* (1995-1999), *Periodistas* (1998-2002), cosas rutilantes, luz, chicas guapas... Ésta era una serie realista y, según me dijo alguien, con color *ala de mosca*, porque no estaba alumbrada como las de los platós de

El mapa de la India

Telecinco. Y la gente prefiere ver cosas que brillan antes que ver que en los juzgados se miente, que los policías asesinan y ese tipo de cosas... Lo que se contaba eran casos que habíamos visto en los juzgados de la Plaza de Castilla o que habíamos leído en los sumarios o que habíamos sacado de los periódicos o que nos habían contado algún abogado o algún juez... Recuerdo esta serie con aprecio y con cariño, puse muchas cosas en ella.

Horas de luz *surge de uno de estos episodios...*

Del último. Carlos López y José Ángel Esteban querían hablar de los FIES, porque nadie sabía del Fichero de Internos de Especial Seguimiento. Un secreto guardado bajo siete llaves que José Ángel se había encontrado en su trabajo como periodista. Estaba reciente el secuestro de un juzgado en Tarragona que habían protagonizado dos FIES. Estaban en tránsito y cuando los llevaron a declarar se apoderaron del juzgado. Decidimos que aquel sería el capítulo final. La serie me produjo enfrentamientos con producción y acabé tan incómodo en aquel despacho que compartíamos tres productoras (la de Galiardo, la de Calleja y Xaloc) que me fui y monté otra productora con Carlos y José Ángel para abordar otros proyectos.

¿La Fiesta?

La Fiesta... Durante una comida les hablé de mis peripecias de estudiante en Cádiz. Luego fui a Cuba, a San Antonio de Baños, a dar unas clases y allí recibí un fax en el que me decían que se habían pasado la semana riéndose de lo que les había contado, que si les cedía los derechos para escribirlo. Escribieron *Besos para todos* (2000), versión libérrima de las cosas que les había contado. Queríamos producir la película pero no encontramos financiación. Entonces le pasamos el proyecto a Sogecine. Como el rodaje fue bien, nos preguntaron si teníamos más proyectos. Y entonces pensamos en Juan José Garfía, que era como “El Lute” de la democracia.

“El rey del talego”, decía “El Caso”.

Garfía había escrito un libro, *Adiós, prisión*, en el que contaba las seis fugas más espectaculares que había vivido, la suya incluida, en el tiempo que llevaba en cautiverio. Es un libro bonito, curioso. Habíamos pensado contar tres fugas. Carlos propuso una estructura en la que se contaba la historia desde el furgón de los traslados... Pero queríamos saber más. Su-

pimos que Garfía se había casado en prisión y localizamos a Marimar. Un día, nos metimos los tres en el tren y nos fuimos a conocer a Marimar a Alicante. Estábamos en una terraza, había un seto, oímos que un coche se subía a la acera, luego oímos unos tacones... Tac-tac-tac... Y entonces apareció Marimar, vestida de naranja fosforescente, muy ceñida, muy maquillada y perfumada, *rubiasca*... Y nos dijo: “Perdonad que llegue tarde, pero es que vengo de misa.” Nos contó cómo había conocido a Garfía. Nosotros conocíamos un lado y ella nos puso al corriente del otro. Conocíamos la épica de detrás de las rejas pero no teníamos el punto de vista del otro lado de los barrotes. Hablando con un funcionario de prisiones del Dueso me dijo: “¡Es que los presos siempre se fugan hacia fuera! ¿Conoces algún preso que se fugue hacia dentro?” Estábamos riéndonos de eso y, de pronto, nos dimos cuenta de que además de la fuga física también está la fuga hacia dentro: es decir, cuando un hombre se enfrenta a sus ataduras mentales y se libera de ellas. En el caso de Garfía, un proceso en el que Marimar le había llevado de la mano. Y mientras volvíamos de Alicante decidimos que era eso lo que íbamos a contar.

Por lo que veo, conocer a Marimar resultó decisivo.

Sí. El proyecto se llamaba *Adiós, prisión* y pasó a titularse *Garfía*... Intentamos hablar con Garfía, que estaba en Picassent, pero no conseguimos el permiso porque Instituciones Penitenciarias, que estaba dirigida por uno de los creadores de los FIES, no quería que se hiciera la película. Nos lo dijeron así. De modo que hubo que mover algunos enchufes y, al final, conseguimos ver a Garfía. Estuvimos cinco horas hablando con él. Se sentó en una silla, cruzó las piernas y no se movió. Hablaba pero no hacía gestos. Y a mí eso me impresionó. Cuando uno se pasa media vida metido en una habitación de tres y medio por dos con un camastro, sabe que tiene muy poco espacio para moverse. Nos contó su historia de un manera exculpatoria. Pero es un hombre culto, habla bien, es inteligente... Yo creo que tiene un lado psicopático. Un lado de frialdad, de control y de dominio. Aunque también es cierto que convivimos a diario con un montón de psicópatas y no pasa nada. Entre los políticos hay psicópatas que no sienten ninguna empatía por las consecuencias de lo que hacen. Pero llevábamos un buen rato de entrevista y Garfía no había hablado de los asesinatos... Mató a tres personas en una noche. ¡Tres! Y entonces se lo pregunté: “Bueno, vale. Lo que cuentas está

El mapa de la India

muy bien, pero de lo que tienes que hablar es de las muertes, cómo fueron, porque eso no está en el sumario.” Y entonces nos lo contó: “Mi hermano y el otro guardia civil se metieron cada uno un cargador entero, seis balas en el cuerpo del otro. Se acribillaron y no murió ninguno de los dos”. Yo disparé desde muy lejos. Pegué un tiro a cuarenta metros... ¡Pumba! Y le di. Luego me acerqué y vi que estaba agonizando. Y entonces yo...” Hizo un gesto con la cabeza pero nada más. A mí ese gesto me impresionó muchísimo.

Y la película se basa en el libro de Garfía y en lo que os contó Marimar.

Que no era lo mismo. La película matiza eso. Es una historia a dos pero en realidad son dos historias. Porque ella lleva otro bagaje. Lo que nos dijo Garfía una y otra vez, lo repite Alberto Sanjuan en la película: “Soy un asesino y eso no lo puedo cambiar. He cometido tres asesinatos y tengo que vivir con ello”.

Entiendo que en esta película hubo un trabajo previo de documentación importante.

Todas lo tienen. Cuando escribes una palabra, esa palabra no aparece por arte de magia, aparece como consecuencia de un proceso. Escribimos mucho antes de ponernos a escribir el guión: escribimos en servilletas, dejamos notas en la grabadora... De modo que el trabajo de documentación es imprescindible... Lo que dicen los funcionarios en la película, *lo que dicen*, son cosas que hemos oído. Nos lo habían dicho cargados de razón, como si la razón fuera un argumento suficiente para tanto salvajismo: “Puedo ser salvaje porque tengo razón. Estoy apoyado por el reglamento.” ¡Y el reglamento de los FIES es terrorífico! Lo que aparece en la película de encadenarlos en bolas en el cangrejo era habitual. Lo que nunca nos contaron fue lo de beber en el turco, en el *tigre* como lo llaman ellos, pero estábamos rodando la escena y le dije a Alberto San Juan: “Hazlo. Tira dos veces de la cadena y bebas.” Lo de dejarte encadenado aunque te murieras de sed sí que te lo podían hacer. Eso se llama tortura.

¿Cómo encontrasteis la estructura que tendría finalmente la película?

Hicimos creo que seis escrituras diferentes y no dábamos con la clave. Dedicábamos demasiado tiempo a las fugas y eso hacía que el personaje de Marimar, que es el que le saca de la oscuridad, tardara en aparecer. Así

que un día decidí que había que empezar con los asesinatos... La película había que contarla de un modo lineal. Tienen una dirección muy clara; vamos a seguir esa dirección. Era una decisión difícil de tomar: empezar la película con un asesino y que luego tengas que empatizar con él. Eso no es sencillo. Montxo Armendáriz leyó el guión y me dijo: “Esto ponédlo al final. ¿Cómo vais a ponerlo al principio?” Es que la película es eso: lo que le pasa a este asesino. Hay gente que te pregunta: “Pero, ¿él por qué lo hace?” Garfia estaba en libertad condicional, había robado un coche y si lo cogían volvía al *talego*. Y disparó. Como un instinto de defensa. Y luego, la rabia. Nos olvidamos de la rabia que nos habita.

Y construís el arranque contando las fugas a base de elipsis.

Sí, a mí me gustan mucho estos hachazos narrativos del principio. A partir de ese momento ya fue sencillo. Aunque había otra escena que a mí me parecía imposible, de difícil: la última entrevista de los dos. La escena en la que él habla de lo que ha hecho y de lo que siente. Me daba miedo porque la película se jugaba en esa escena. Nos la habían contado los dos. Y un día, estábamos en la productora y llegó Carlos: “Ayer me puse con la escena del *vis a vis* y la he hecho.” La leí y es la que está en la película. Creo que tal cual la escribí.

¿Y cómo te haces cargo de la dirección?

Le ofrecimos la película a Agustín Díaz Yánes y él quería a Javier Bardem, pero Javier me dijo que después de *Días contados* (1994) estaba cansado de hacer quinquis. Y con la renuncia de Javier, Tano empezó a escabullirse. Así que nos quedamos al mismo tiempo sin actor y sin director. Fernando Bovaira y Gustavo Ferrada me dijeron: “¿Tú te atreverías a hacer la película?” “Creo que sí”. “¿Y con qué actriz?” Tengo buena relación con Emma Suárez desde los tiempos de *La Blanca Paloma*. Le mandé el guión, lo leyó y lo hizo. La primera opción, la de Tano, había sido Victoria Abril, pero Victoria prefirió hacer *Incautos* (2004) con Miguel Bardem. Yo creo que Emma está muy bien en la película. Emma está siempre bien. Tiene instinto.

¿Y Alberto San Juan?

Se tiró de cabeza. Nunca he visto una entrega parecida. Las decisiones importantes siempre las tomamos entre los tres. Hicimos un *casting*, que

El mapa de la India

preparó Luis San Narciso. Allí estuvo Jesús Noguero, que lo hizo estupidamente, y Sandro Cordero... A Alberto lo vi enseguida, algunos decían que daba poco miedo, porque Alberto es una persona dulce. Pero yo pensaba: ya os lo dará. Y cuando entra en la celda y se queda tieso, dices: “¡Madre mía! ¿Qué va a pasar aquí?”

Es tu tercera película como director: ¿Te sientes más seguro? ¿Repetiste mucho?

A mí no me gusta repetir porque me parece que lo mejor siempre sale en las primeras tomas, con el temblor imperceptible de la inseguridad. Alberto y Emma querían ensayar. Tenían algo de miedo, pero a mí sólo me asustaba la escena del final. Y el día que hicimos las pruebas de vestuario y maquillaje nos metimos en un camerino a ensayar. “Vamos a leer la escena del *vis a vis*.” La leyeron y no me gustó nada cómo sonaban. Ni él ni ella, ni el diálogo, ni la actitud. Y entonces tuve una idea: “Vamos al pasillo.” Separé las sillas donde se sentaban un metro y medio: “A ver, leed.” Leían y seguía sin gustarme. “Retroceded.” Fueron ganando distancia y hubo un momento en que dije: “Venga, desde el principio. *Da capo*.” Leyeron la escena, y apareció otra entonación, apareció un sonido que me sacudió: el esfuerzo que hicieron al proyectar las voces las cargaba de dramatismo, de verdad. Y entonces supe que la escena no iba a transcurrir en un locutorio, sino que tenía que buscar un espacio que tuviera esa distancia. José Ángel preguntaba: “¿Cómo vamos a justificar eso?, habrá que decirlo en un diálogo...” “Mira, el cine es como Santo Tomás, crees lo que ves.” Ya se lo inventará el público, si lo necesita...

Buena parte de la acción transcurre en espacios reducidos.

He hecho películas de gente encerrada y que busca salidas, que escapa. Es un común denominador en mis películas. Tanto *La guerra de los locos*, como *El Pao*, *Mar de luna* o esta son historias de gente prisionera que se escapa, lo cual quiere decir, simplemente, que son mimbres que conozco y con los que me manejo bien, o que me preocupan. En el primer montaje la parte de la celda de los FIES era más larga. Además luché para que tuviera poca música. De hecho, la primera vez que se oye música en la película es durante el primer masaje, al final del segundo rollo, cuando ella mete las manos a través de la reja. No quería música y, de hecho, me cuesta

trabajo aceptarla en las cosas que hago. Sin embargo, hay gente para la que la música viene pegada a lo que escriben. Hay guiones que ya llevan incorporada la banda sonora.

También hay muy poca música en Un condenado a muerte se ha escapado (1956). ¿Volvisteis a ver películas de evasiones?

La evasión (1960) es un monumento. La última frase, “¡Pobre Gaspar!” tal vez sea el mejor diálogo que se haya dicho en la pantalla. A mí me gusta el cine de Burt Lancaster... *El hombre de Alcatraz* (1962), *Fuerza Bruta* (1947), *El abrazo de la muerte* (1949), *Apache* (1954)... Gente que huye.

¿Qué acogida tuvo la película?

Es curioso porque *La guerra de los locos* estuvo en Taormina, *Mar de luna* fue a Valladolid y ésta estuvo en San Sebastián, pero ninguna de las tres es *película de festival*. No las hice con ese objetivo para nada... El motivo por el que hice el capítulo de *Turno de oficio* y *Horas de luz* fue para hablar de los FIES: un sistema de reclusión aberrante, destructor e inhumano. El carburante que la puso en marcha es la indignación que me producía aquello. En cuanto a la acogida, la gente me decía: “La película no está mal pero el tío es un canalla.”

¿Cuántos años lleva Garfia en la cárcel?

Ha salido, hace tres años. Pero estuvo veintitantos en la jaula. Entró con dieciocho y salió con cuarenta. No tuvo ninguna regalía. Cumplió la condena. Y tienes que saber que la cárcel es lo peor. No hay nada peor que eso.

¿Qué opina él de la película?

La vio en la cárcel de Córdoba. Hay gente que piensa que los presos tienen que pudrirse en la cárcel, porque ahí no estorban. Otros, en cambio, pensamos que la cárcel es un lugar que destruye la humanidad de las personas. Garfia hizo un esfuerzo muy grande por rehabilitarse. En la cárcel de Córdoba había una nueva directora y nos dio permiso para poner la película. Marimar subió desde Granada y nosotros bajamos en tren. La vimos en una televisión pequeña. Yo me senté al fondo y desde allí veía el cogote

El mapa de la India

de Garfía. El caso es que cuando llega el momento en que él se planta frente al muro en blanco, empieza a pintarlo y, de repente, se echa para atrás y aparece el mural, Garfía pegó un bote en la silla. Se volvió, me miró desconcertado... ¡Una pintura suya ahí, en la película! Porque habíamos reproducido un original. No daba crédito...

¿Y a Marimar le gusto la película?

Le gusta mucho. Cada vez que la ponen me llama.

¿Funcionó en taquilla?

Hizo lo que tenía que hacer. Se ha visto mucho. Es una película que a la gente le gusta.

¿Qué ha pasado después de Horas de luz?

Al terminar *Horas de luz*, Gustavo Ferrada me pidió que pensara en algo. Y una noche, lo vi claro. En el colegio, el profesor de literatura nos decía: “¡Hay que amar la literatura! Aprenderos un poema y luego lo recitáis.” Elegí el “Helo, helo por do viene el infante vengador”, porque me gusta, “*por el suelo enladrillado/ más de un palmo le metió.*” Subí al encerado y, al contrario que los compañeros, lo recité con énfasis, a lo rapsoda. Se partieron de risa. Así que desde los doce estoy fijado con la historia de *Los siete infantes de Lara*, que es la piedra angular de la literatura española. Es anterior al *Cantar del mío Cid*. Se parece a *Los Nibelungos* y nos ha llegado en forma de romances sueltos. Menéndez Pidal escribió un libro maravilloso sobre el ciclo. También hay un montón de versiones teatrales... A Sogecine le gustó la idea y lo terminé de escribir. Tardé como dos años porque no tenía contrato ni nada por el estilo. Luego pasó lo que pasó y Sogecine se evaporó... Empecé a moverlo pero, como ya sabes, los guiones no se leen. Nadie produce una película porque se haya leído un guión que le guste. Las razones son otras. Lo llevé a las cadenas de televisión, pero las televisiones se mueven dentro de una organización mafiosa: “Hoy por ti, mañana por mí”, “Me debes una”... Es un coto cerrado, como lo era el cine cuando entré yo. Sólo que yo no tengo los contactos en estas mafias de ahora. O tienes padrinos o no te comes un colín. Ahora estamos haciendo el guión en comic.

Volver a los tebeos, después de tantos años...

Después de esto, quisimos montar otro proyecto en La Fiesta. Partía de un guión titulado *Feto* que habían escrito Miguel Ángel Fernández y Joaquín Górriz. Era una historia muy brava, muy cachonda, muy divertida... Columbia España la quiso y estuvimos trabajando un año y pico con ellos. Al final también fracasó. Habíamos hecho una inversión importante y eso fue el final de La Fiesta. Mi recorrido va a parar aquí, de momento, a esta jibarización de la industria que vivimos ahora. Seguirán funcionando los guerrilleros y la gente atrevida que vaya por libre. Mi hijo Nicolás, por ejemplo, tardó diez años en montar *Tadeo Jones*. Fue la tercera película con mayor recaudación del año y no han visto un euro todavía.

¿Cuál es el germen de Tadeo Jones?

Nicolás siempre dijo que la ficción le interesaba menos, que él quería hacer animación. Allá por el año '82 u '83 escribí con Taco Larreta los guiones para una serie de dibujos animados para el Quinto Centenario que se llamaba *El pequeño capitán*. Conocimos a Andreu, un dibujante catalán, el último carlista, muy simpático. Andreu le regaló a Nicolás cosas para dibujar y los dos tráileres que había hecho de *El pequeño capitán*. Yo creo que eso le marcó. Nicolás siempre ha querido hacer *Superlópez*. Cuando acabó la carrera le dije: “Te compro un coche.” “No, cómprame una opción para hacer *Superlópez*.” La compramos, pero Ediciones B no la renovó. Conoció entonces a Enrique Gato y éste tenía un personaje que era Tadeo Jones. Nicolás me propuso hacer el corto. Escribimos el guión del primer *Tadeo Jones* (2004). Y he de decir que lo mejor de ese corto, que es el final, es de Gato. Yo aporté las momias.

¿Y cómo surge el largo?

La película surge porque el corto gana todos los festivales habidos y por haber de cortometrajes y, además, el Goya. Hicieron un cómic y luego un segundo corto, que volvió a ganar un montón de premios y otra vez el Goya. Jordi Gasull, al que conocimos en Columbia, vio la potencialidad de *Tadeo*, se asoció con Nicolás y ellos tiraron del tema. Le dije que me gustaría colaborar en el guión, pero me contestó que yo les imponía y que tenía que entenderlo. Lo entendí perfectamente. Me siento orgulloso de

El mapa de la India

Nicolás. Ahora ya es un señor mayor, con plena autonomía, que ha cumplido con el rito de matar al padre, y que lo ha hecho, además, con una enorme elegancia.

Ya que hemos llegado hasta aquí, me gustaría preguntarte cómo te ves ahora y dónde te ves...

Nunca he hecho proyección de futuro, salvo aquella cosa de “yo no sé lo que haré, pero voy a estar en el cine.” Soy un cineasta y me siento cineasta. He producido, he escrito y he dirigido... O sea, que...

Te sigues considerando un cineasta.

Todavía tengo dos historias que quiero contar. Una de ellas me visita con frecuencia. Ocurre durante la guerra de Sierra Leona del '91: quiero contar allí *El ángel exterminador* (1962). Todas las delegaciones y los últimos blancos que quedan allí, como en *55 días en Pekín* (1963), están viviendo en el Club de Campo de la segunda ciudad de Sierra Leona. La primera se llama Freetown, ¿Sabes cómo se llama la segunda? Waterloo. El título que me gustaría es *Waterloo Country Club*. Los últimos occidentales se refugian en las dependencias del club y la historia comenzaría cuando cargan el último depósito de gasoil para el generador de la electricidad, que se les acabará enseguida. Sólo veríamos las atrocidades de la guerra en las noticias de televisión... hasta que la televisión se apaga. Ellos se agrupan muertos de miedo en el bar. Y hay un traficante de diamantes que todas las mañanas se traga los diamantes envueltos en condones y por la mañana los caga. Los limpia y se los vuelve a tragar.

¿Y la otra historia?

No te la voy a contar. *Waterloo Country Club* es posible que la escriba porque tiene una cosa *feroce* y divertida. La otra es como un rugido que tengo por dentro.

FILMOGRAFÍA

Televisión

- 1972: RAFAEL, RETRATO DE UN CARDENAL (serie *LOS PINTORES DEL PRADO*; guionista)
RUBENS, LA OSADÍA DE VIVIR (serie *LOS PINTORES DEL PRADO*; g.)
- 1977: RAMÓN (espacio *LOS LIBROS*; coguionista)
- 1980: CERVANTES (9 episodios; cog.)
- 1981: LA MÁSCARA NEGRA (serie *LA FANTÁSTICA INVASIÓN*; cog.)
RÉQUIEM POR GRANADA (g.)
JUANITA LA LARGA (3 episodios; cog.)
- 1984: TURNO DE OFICIO (g.)
- 1985: VÍSPERAS (7 episodios; cog.)
- 1990: LA FIEBRE SUBE AL PAO (telefilm para la serie *LA GRAN COLECCIÓN*; director)
- 1991: MATAR EL TIEMPO (episodio de la serie *CRÓNICAS DEL MAL*; d.)
- 1993: UNISEX (g.)
- 1995-96: TURNO DE OFICIO II: DIEZ AÑOS DESPUÉS (d.)

Largometrajes

- 1977: LOS DÍAS DEL PASADO. D: Mario Camus. G: M. Camus y Antonio Betancor. Arg: M. M. y Miguel Rubio.
- 1979: AQUELLA CASA EN LAS AFUERAS. D: Eugenio Martín. G: M. M., E. Martín, Manuel Summers, Eduardo Álvarez, Antonio Cuevas y J. González Castrillo.
- 1980: EL HOMBRE DE MODA. D: Fernando Méndez-Leite. G: M. M. y F. Méndez-Leite.
- 1984: LOS SANTOS INOCENTES. D: Mario Camus. G: M. M., Antonio Larreta y M. Camus, según la novela homónima de Miguel Delibes.

El mapa de la India

- 1986: EL DISPUTADO VOTO DEL SEÑOR CAYO. D: Antonio Giménez Rico. G: M. M. y A. Giménez Rico, según la novela homónima de Miguel Delibes.
- 1987: LA GUERRA DE LOS LOCOS. D: M. M. G: M. M. Arg: Isaac Montero.
- 1989: EL SUEÑO DEL MONO LOCO / THE MAD MONKEY. D: Fernando Trueba. G: M. M., F. Trueba y Menno Meyjes, según la novela *Le reve du singe fou* de Christopher Frank.
- 1990: LA BLANCA PALOMA. D: Juan Miñón. G: M. M. y J. Miñón. Arg.: J. Miñón.
A SOLAS CONTIGO. D: Eduardo Campoy. G: M. M., Agustín Díaz Yanes y Eduardo Calvo. Arg.: A. Díaz Yanes.
RÍO NEGRO. D: Atahualpa Lichy. G: M. M., Antonio Larreta, A. Lichy y Eduardo de Gregorio.
- 1994: MAR DE LUNA. D.: M. M. G: Carlos Rigosa.
EL REY DE NÁPOLES-LA LEYENDA DE BALTASAR EL CASTRADO. D: Juan Miñón. G: M. M. y J. Miñón.
- 1996: EL NIÑO INVISIBLE. D: Rafael Moleón. G: Aurora Blanco. Arg.: M. M.
- 1999: CASCABEL. D: Daniel Cebrián. G: M. M., Augusto Martínez Torres, Ricardo Franco y D. Cebrián.
- 2002: LA SOLEDAD ERA ESTO. D: S. Renán. G: M. M., Aída Bortnik, Sergio Renán, Juan José Millás, según la novela homónima de Juan José Millás.
- 2004: HORAS DE LUZ. D: M. M. G: M. M., José Ángel Esteban y Carlos López.

Cortometrajes

- 1969: ¿POR QUÉ CORRES, JUAN MAMBRILLA?
- 1974: NUEVAS TÉCNICAS PEDAGÓGICAS (doc.)
- 1989: BADAJOZ, LA FRONTERA

Producción

- 1979: ÓPERA PRIMA. D: Fernando Trueba (productor asociado)
- 1980: EL HOMBRE DE MODA. D: Fernando Méndez-Leite (productor asociado)

- LA MANO NEGRA. D: Fernando Colomo (productor asociado)
1991: SE BUENO JOHNNY (cortometraje). D: Miguel Santesmases (cm)
1992: UN DOMINGO EN EL PARQUE (cm). D: Ana Arabolaza
EL COBRADOR DEL GAS SOLO LLAMA UNA VEZ (cm). D:
Diana Petri
1993: PERTURBADO (cm). D: Santiago Segura
1994: SIRENAS (cm). D: Fernando León de Aranoa
UN MOMENTO, UN MOMENTO... (cm). D. J. C. Fernández
CLIPS (cm). D: Miguel Santesmases
1995: NADIE HABLARÁ DE NOSOTRAS CUANDO HAYAMOS
MUERTO. D: Agustín Díaz Yanes (productor asociado)
1996: TANGO. D: Carlos Saura (productor asociado)
1999: CASCABEL. D: Daniel Cebrián (productor asociado)
2000: BESOS PARA TODOS. D: Jaime Chávarri (productor ejecutivo)
2004: TADEO JONES (cm de animación). D: Enrique Gato

Guiones publicados

1989: EL SUEÑO DEL MONO LOCO, Madrid, Plot.

Libros

1976: CHARLES CHAPLIN, Madrid, Editorial Hernando.

Nota del autor: La mayor parte de los datos de esta filmografía provienen de las voces dedicadas a Manolo Matji en Borau, José Luis (dir.) (1998): *Diccionario del cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / Alianza / Fundación Autor y Rimbau, Esteve y Torreiro, Casimiro (1998): *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.

LOS NO-NATOS

Inventario incompleto de los guiones en los que ha participado Manolo Matji y que por distintas razones no llegaron a realizarse. (listados por Manolo Matji)

- 1970: CAMELOS DE MENTA, con Fernando Méndez Leite.
- 1971: RONDA DE SEXO Y DE MUERTE, con Leo Anchóriz. Escrito para Julio Buschs (la primera vez que escuché la palabra “giallo”).
- 1972: LOPERENA ENAMORADO, con Méndez-Leite y Jose Luis Cuerda (unificamos el protagonista (Loperena) de tres historias cortas que cada uno había escrito por su parte).
ADIOS, HAWAI, con Méndez-Leite y José Luis Cuerda (era una fuga hacia el mar de uno que no encontraba su sitio. Igual que los presidiarios solo pueden escaparse hacia fuera, de Madrid se escapa hacia el mar, como tan bien nos enseñó Truffaut).
- 1973: LUIS ROSALES: PINTOR DEL REY. Para LOS PINTORES DEL PRADO (una segunda temporada que no llegó a realizarse. Me gustó escribir sobre el pintor extremeño que respondió a Felipe II: “Muy sin dineros, majestad; y muy sin ganas” cuando el Austria le preguntó, al fin de sus días, como se encontraba).
BONITO TRABAJO, con Luis Ariño (más o menos una versión a la española de *Días de vino y rosas*).
- 1974: CARNE DE CAÑON, con Miguel Rubio. Escrito para Mario Camus.
LANE, con Manolo Marinero (el triste ocaso de un actor americano en los westerns de Hoyos de Manzanares).
EL PRECIO DE UN COYOTE, con Luis Ariño. Escrito para Emilio Martínez-Lázaro (la última aventura de César de Echagüe, alias “El Coyote”).
- 1976: LA GRAN BARRERA, con Eugenio Martín (luego Vicente Escrivá la registró a su nombre).
BOOMERANG (un programa de radio para la SER con Isaac Montero, que reconstruía el relato de la crisis de los misiles de Cuba con documentos sonoros).

El mapa de la India

- 1977: CAMBIO DE PAREJA, con Eugenio Martín (el baile de máscaras político del comienzo de la Transición).
LA CONCIENCIA TRANQUILA, con Eugenio Martín y Carmen Martín Gaité (sobre el relato de Martín Gaité).
TAMBIEN SE MUERE EL MAR, con Mario Camus (la agonía del Mediterráneo y los guerrilleros ecologistas en Menorca).
- 1978: EL CELOSO EXTREMEÑO, con Eugenio Martín, Daniel Sueiro e Isaac Montero (habíamos disfrutado tanto con CERVANTES que prolongamos el placer unos meses más).
FAULKNER (recuerdo escribir algo sobre Faulkner para aquella serie que se llamaba LOS LIBROS: las braga sucias de la niña Caddy Compson atisbadas por su hermano Quentin, que años después se suicida).
- 1979: EL MAL SOLDADO, con Manolo Marinero (las tribulaciones de un exilado cubano en Madrid, entre los bajos fondos del hampa y de la política -si es que son cosas distintas- con un escritor de boletines de nombre Tony Godo, el rey del gatillazo).
- 1980: LOS CRIMENES DE PATTAYA. Escrito para Pedro Masó (la segunda vez que el *giallo* se cruzaba en mi camino).
EL AMANTE INCREIBLE. Escrito para Pedro Masó (adaptación de la novela de Leopoldo Azancot).
- 1981: VOLAVERUNT, con Mario Camus y Antonio "Taco" Larreta. Escrito para Mario Camus (adaptación de la novela de Taco Larreta que había ganado el Planeta).
BABY ROCK, con Pedro Masó (para Nikka Costa).
- 1982: DOS EN EL MAR, con Duccio Tessari, Antonio "Taco" Larreta, Guido y Álvaro Castillo (serie en coproducción con la RAI para Sancho Gracia y Álvaro de Luna).
- 1983: EL PEQUEÑO CAPITÁN, con Taco Larreta (13 capítulos animación para STUDIO ANDREU y RTVE).
- 1984: LA PIEL DE ESPAÑA, para RTVE (aún peleo por llevarla a cabo; la historia de España a través de los accidentes geográficos y las cicatrices en el mapa).
- 1987: LAS GUERRAS CARLISTAS, con Elías Querejeta (miniserie de tres capítulos).
- 1989: PRESENTIMIENTO, para Pedro Olea.

- 1990: VIAJEROS AL TREN, con Lola Salvador (piloto de serie para RTVE que me permitió presenciar como Alfredo Matas llamó “fascista” a Antonio Pozueco, uno de esos ganapanes socialistas que tanto daño hicieron).
- 2000: LA VERDADERA MUERTE DE FRANCISCO FRANCO, sobre el relato de Max Aub. Escrito para Imanol Uribe, luego para Pedro Olea.
- 2003: AÑO 1000: LA SANGRE, sobre el Cantar de LOS SIETE INFANTES DE LARA. Escrito para Manolo Matji.
- 2006: VIGILADOS, con Natalia García Prieto (proyecto de serie de televisión).
- 2010: ¡LA PEPA! Escrito para RTVE.
- 2012: EN LA COLINA AGRIA: EL GRECO (serie de dos capítulos para televisión por encargo de Emilio Pina).

GRUPO DE INVESTIGACIÓN TECMERIN

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

CUADERNOS TECMERIN PUBLICADOS

Cuaderno Tecmerin 1

Por una mirada ética. Conversaciones con Alicia Gómez Montano.

Autor: Carlos Gómez

Cuaderno Tecmerin 2

Modos de mostrar. Encuentros con Lola Salvador.

Autora: Susana Díaz

Cuaderno Tecmerin 3

La noche inmensa. La palabra de Gonzalo Goicoechea.

Autor: Alejandro Melero

Cuaderno Tecmerin 4

El mapa de la India. Conversaciones con Manolo Matji.

Autor: Asier Aranzubia Cob

PRÓXIMA PUBLICACIÓN:

Cuaderno Tecmerin 5

Verdad y Libertad. Escuchando a José Ramón Pérez Ornia.

Autor: Anto J. Benítez

Manolo Matji A principios de los setenta empieza a trabajar como guionista para TVE en series culturales. En la década siguiente compagina su trabajo como guionista de televisión con una intensa dedicación a la escritura para el cine, de la que nacerán películas como *El hombre de moda*, *Los santos inocentes* o *El sueño del mono loco* y con sus primeras intervenciones como productor en *Ópera prima* y *La mano negra*. A finales de los ochenta debuta en la dirección con *La guerra de los locos*. Durante la década de los noventa sigue trabajando como guionista y director tanto en cine como en televisión y empieza a impartir cursos de guión en diversas fundaciones, escuelas y universidades. En los últimos tiempos ha seguido escribiendo, dirigiendo (*Horas de luz*) y produciendo películas (*Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*, *Besos para todos...*) pero, sobre todo, se ha dedicado en cuerpo y alma a la defensa de los derechos de los guionistas y autores audiovisuales a través de la fundación de ALMA y DAMA. De entre todas las aventuras en las que se ha embarcado en su carrera profesional, es de esta última de la que más orgulloso se siente.

Asier Aranzubia es profesor de Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación TECMERIN. Es autor de *Carlos Serrano de Osma. Historia de una obsesión* (Filmoteca Española, 2007; premio al mejor trabajo monográfico de investigación de la Asociación Española de Historiadores del Cine) y de *Alexander Mackendrick (Cátedra, 2011)*. También es co-editor del volumen *Composiciones de lugar. Ensayos in honorem Santos Zunzunegui en su 65 aniversario* (Biblioteca Nueva, 2012). Desde 2007 forma parte del consejo de redacción de *Cahiers du cinema. España* y de su sucesora *Caimán. Cuadernos de cine* donde también colabora como crítico. Recientemente ha traducido al castellano un prestigioso manual de escritura y realización cinematográfica *On Film-making* (Jaguar, 2013).

