

Vivir y rodar

Conversaciones con
Alfonso Albacete

Alejandro Melero
Santiago Lomas



12
cuadernos tecmerin

12

Título: *Vivir y rodar*. Conversaciones con Alfonso Albacete

Autores: Alejandro Melero y Santiago Lomas

Apoyos:

Proyecto I+D+i "Cine y televisión 1986-1995: modernidad y emergencia de la cultura global" (CSO2016-78354-P). Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, Agencia Estatal de Investigación, Gobierno de España.

Edición:

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

www.tecmerin.es

Director de la colección: Manuel Palacio

Coordinación editorial: Ana Mejón

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 2018

ISBN: 978-84-09-03798-8

Depósito legal: M-25313-2018

Colección Cuadernos Tecmerin: ISSN: 2387-1016

Maquetación e impresión: 2Color Goherco, S.L.

Foto de portada: Marivi Ibarrola

Ilustración: Santiago Ydáñez



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

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

cuadernos tecmerin

12

Vivir y rodar

Conversaciones con Alfonso Albacete

ALEJANDRO MELERO
SANTIAGO LOMAS

Índice

	<i>Págs.</i>
<i>Cuadernos Tecmerin, Manuel Palacio</i>	9
Prólogo, <i>Fernando Colomo</i>	11
Introducción, <i>Alejandro Melero y Santiago Lomas</i>	13
Primeros años, primeros trabajos	15
Más que amor, frenesí	37
Atómica	59
Sobreviviré	67
I love you baby	95
Entre vivir y soñar	103
Mentiras y gordas	113
Solo química	141

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.tecmerin.es).

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

*Manuel Palacio es Investigador Principal
del Grupo TECMERIN.*

PRÓLOGO

Fernando Colomo

Recuerdo perfectamente el día que conocí a Alfonso. Fue en una terraza en la plaza del Conde de Barajas. Allí, dando a la misma plaza, estaba Cinearte, una empresa de postproducción en donde montábamos y mezclábamos las películas. Me lo presentó Miguel Bardem, al que conocía casi desde niño, porque era amigo de Eduardo, el hijo de mi gran amiga Dolores Devesa. Miguel me habló de un proyecto que quería dirigir junto a otros dos amigos (Alfonso Albacete y David Menkes) que se llamaba *Más que amor, frenesí*.

Y allí se presentaron los tres dispuestos a hacer el “pitch” de la película. Lo hicieron de una manera muy publicitaria, mostrando en grandes cartones, que sacaban y metían en una carpeta, el *storyboard* de las escenas más importantes de la película. Aquí ya vi que estaban perfectamente compenetrados y fue Alfonso el que se expresaba con más pasión e intensidad. A los pocos minutos, yo había caído rendido y habíamos pasado a hablar del casting.

La película se empezó a rodar a los pocos meses. Los tres directores se coordinaban perfectamente. Cada uno se había reservado una función. La de Alfonso era el trabajo con los actores, y ahí se volcaba, se entregaba a tope, le salía todo su lado creativo y era un espectáculo verle con esa pasión que le arrebatava.

Más que amor, frenesí fue todo un éxito y, en contra del criterio que habíamos mantenido en la productora de implicarnos solamente con operas primas, nos lanzamos a producir la siguiente película del grupo, del que ya se había desgajado Miguel.

Atómica fue un nuevo *tour de force*. Los personajes parecían sacados de novelas *pulp*, con malos malísimos, *femmes fatales*, armas y drogas. Era de nuevo un derroche de imaginación y, aunque no fue tan bien como la anterior, se defendió en taquilla.

El tándem Albacete-Menkes cosechó grandes éxitos (*Sobreviviré*, *Mentiras y gordas*) y algún que otro traspies que no les impidió seguir adelante con nuevos proyectos.

Cuando rodé *La banda Picasso* necesitaba un letrista para una canción que jugaba en la trama y surgió la idea de involucrar a Alfonso, que aceptó inmediatamente el encargo (lo hizo por pura amistad) y escribió, a pesar de no ser el francés su lengua materna, una letra divertidísima que les valió, a él y al músico Juan Bardem, una nominación a los premios Goya como Mejor Canción Original.

Y me acabo de leer su primera novela, *Todo se mueve* (2018), en donde vuelve a brillar su extraordinaria creatividad. Me vuelve a sorprender su capacidad para meterse en la piel de personajes tan ajenos a él mismo. Y personajes sobre todo jóvenes, lo mismo que ocurría en sus películas. Y esto es así, porque Alfonso es y se mantiene enormemente joven y eso le permite no perder nunca la ilusión.

Sigo esperando su próxima película, novela, o lo que sea, porque estoy seguro que será algo que rezumará vida, sentimiento y pasión.

Fernando Colomo es director y productor de cine.

INTRODUCCIÓN

Alejandro Melero y Santiago Lomas

De entre todos los creadores que hasta la fecha forman parte de los Cuadernos Tecmerin, Alfonso Albacete (Murcia, 1963) es el más joven. Es, también, alguien muy activo en la profesión, lleno de ideas y de proyectos. Pertenece a una generación de cineastas españoles de gran relevancia cuyas filmografías aún están prácticamente inexploradas en el ámbito académico, tal vez porque es un legado que sigue creciendo.

Alfonso Albacete fue uno de los primeros cineastas formados por la Universidad Complutense de Madrid, la institución que, en los años ochenta, vino a ocupar el vacío académico que hasta entonces existía en nuestro país y a escuchar la demanda de tantos estudiantes que pedían una formación en los medios audiovisuales. El debut de Alfonso Albacete en los años noventa llegó después de años de experiencia en el mundo del videoarte, la publicidad y la televisión. El éxito de sus propuestas coincidió con un nuevo despertar del cine español.

Este Cuaderno Tecmerin recoge las conversaciones generosas que Alfonso ha tenido con nosotros a lo largo de varias sesiones de trabajo. En ellas, Alfonso nos habla de su vida y de su obra y visita los lugares que lo hacen tan especial dentro de nuestro panorama cinematográfico. Para empezar, el hecho de que la mayor parte de sus películas estén co-dirigidas: la primera a seis manos, las cinco siguientes a cuatro manos. Sus experiencias exitosas en un medio que es, por definición, colaborativo, son de un valor excepcional y, creemos, especialmente relevantes para los estudiantes interesados en explorar cuestiones como el trabajo con los actores, los distintos procesos de escritura del guion y su transformación en imágenes en movimiento, el trabajo de postproducción y montaje en el que tantas voces intervienen, la importantísima labor de promoción... Revisar la filmografía de Alfonso es también pasear por títulos cuyas representaciones de la diversidad sexual constituyen hitos en la historia

del cine español, especialmente *Más que amor, frenesí* (1996) y *Sobreviviré* (1999). Un repaso por su obra, como se verá a continuación, es un recorrido por los cambios sociales que ha experimentado nuestro país en las últimas dos décadas, tan decisivas en lo referente a la diversidad sexual. Son cambios que, sin la intervención de las artes visuales, no hubiesen sido posibles.

Esperamos que las siguientes páginas sirvan para recoger todo eso y mucho más, y que acerquen las películas de Alfonso a quienes no las pudieron disfrutar en su momento, y a los que ya las disfrutaron y sientan el deseo de recuperarlas. Encontrarán sin duda la voz de un cineasta apasionado y único en la historia de nuestro cine.

Getafe, 20 de junio de 2017

PRIMEROS AÑOS, PRIMEROS TRABAJOS

En los años 60 España era en blanco y negro, o al menos así la veía yo. Se puede decir que crecí en blanco y negro, y que conocí el color gracias al cine. Siempre que podía me metía en una sala, sobre todo en Navidad o Semana Santa, cuando reponían películas como *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952), *Siete novias para siete hermanos* (*Seven Brides for Seven Brothers*, Stanley Donen, 1954) o clásicos de Disney como *Dumbo* (Ben Sharpsteen, 1941). Recuerdo que, con *Cantando bajo la lluvia*, descubrí lo que era trabajar dentro del cine, lo que podía ser un rodaje, y decidí que quería dedicarme a ello, como sucedía dentro de la película. Soñaba con eso. Nací en Murcia en verano, pero nunca viví allí. Mis padres se trasladaron a Madrid cuando yo tenía tres años. Crecí en el Parque de las Avenidas. Allí estudié y viví. Iba a un colegio católico en el que cuando te portabas mal tenías que confesarte y sufrir una penitencia, y cuando eras bueno, como premio, mis padres me mandaban al cine. Así que yo me portaba bien, pero la chica que me cuidaba me engañaba. Ella era fan de Raphael, y como quería ver sus películas me decía que eran de Walt Disney. Era capaz de tragarse la misma dos y tres veces, en sesión continua. Eran historias muy fuertes, tremendas, amargas y oscuras, y aunque fueran en color, a mí me parecían en blanco y negro. Hablaban de relaciones imposibles, de muerte, de soledad. Me las vi todas una y otra vez.

En todas tus películas hay referencias muy directas al cine clásico de Hollywood.

Totalmente. Ha estado muy presente en mi vida: *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1956), *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939) ... las reponían todo el tiempo. Luego, cuando ya fui un poco más mayor, combinaba los estrenos con películas en los cine-estudio: *Casablanca*

(Michael Curtiz, 1942), *Gilda* (Charles Vidor, 1946), *Sed de mal* (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958)... películas maravillosas. Y por supuesto Alfred Hitchcock: *Encadenados* (*Notorious*, 1946), *Recuerda* (*Spellbound*, 1945) o *Sospecha* (*Suspicion*, 1941), están entre mis favoritas, aunque todo su cine es digno de estudio. Luego ya conocí la *nouvelle vague* y Truffaut, que me apasiona. Fui descubriendo nuevos lenguajes. El cine español me parecía muy lento, aunque no todo. Me gustaba, por ejemplo, *La violetera* (Luis César Amadori, 1958), que he visto montones de veces, teniendo claro que es una película que imita a las de Hollywood. Pero también ocurre que ves *Funny Girl* (William Wyler, 1968) y es el mismo argumento que las películas de Sara Montiel, años más tarde. Pero no soy muy folclórico yo para el cine. Me considero bastante ecléctico en mis gustos y muy actual, pero sí es verdad que donde esté un buen clásico... Vivo al lado de la Filmoteca y voy todo lo que puedo. Si tengo que elegir entre un buen clásico y una película de estreno, prefiero ver un gran clásico en pantalla grande.

¿Qué más lugares había para ver cine?

El cine era parte de la vida. Había salas de cine por todos lados, no como ahora que están desapareciendo y se convierten en tiendas de ropa, supermercados y gimnasios. Primero estaba el cine del colegio, los Menesianos, que te ponían películas para todos los públicos. Lo bueno es que, con seis, siete y ocho años podías ir solo al cine. Si ponían la misma película sábado y domingo, la veía los dos días. Y ahorraba para poder ir cada fin de semana. Después llegaron los cine-estudio: el Regio, Groucho, Griffith... Allí curiosamente descubrí la comedia madrileña, la de Colomo, que después fue mi productor. Ponían, por ejemplo, una de Colomo con una de Woody Allen.

Recuerdo *Toma el dinero y corre* (*Take the Money and Run*, 1969): eso fue alucinante, nadie sabía quién era Woody Allen y a mí me fascinó, la vi tres veces, me sabía los diálogos, los niños imitábamos la escena del robo con el diamante cuando se llevaba

el cristal del escaparate en lugar de las joyas. En los cine-estudio las proyectaban en versión original subtitulada. Y luego estaba la Gran Vía, eso era lo mejor. Cuando después pude ir a Broadway, viví la misma sensación que sentía cuando de niño me metía en la Gran Vía, ese lugar mágico en el que podías ver cine sin parar.

¿Cómo recuerdas tu infancia?

Empecé a escribir desde muy pequeño. Por ejemplo, veía un programa de televisión como el *Un, dos, tres* (TVE 1, 1972-2004) en su primera temporada, y se me ocurría una historia, en la que había un asesinato dentro del estudio, y una de las secretarias desaparecía... Para mí, era una película. Todo eso, lo que yo veía, mi mente lo convertía en cine. Con mis compañeros de clase y sus hermanas, ensayábamos partes de mi guion, las niñas hacían de las secretarias... Mis juegos siempre eran orientados al cine, porque, aunque lo ensayábamos como teatro, mi objetivo era conseguir una cámara para rodarlo.

Jugabas a ser cineasta.

Sí, desde muy pequeño. Todo esto me da mucho pudor contarlo. Igual que escribía canciones e imaginaba musicales. Y lo hacía con temas originales o con *playbacks* de otros que ya existían de grupos de pop. Escribía historias para que me encajaran las canciones ahí.

¿Y qué cantantes o canciones te gustaban? La música es algo fundamental en tu cine.

Bueno, me gustaba, por supuesto, la música que escuchaban mis padres, en su colección de discos de los años sesenta. Recuerdo mi infancia como si fuera una película. Un día, mi tío Ignacio, hermano de mi padre, hizo una fiesta y yo me escondí debajo de la mesa. No tendría más de seis o siete años y él diecisiete. Allí había chicos y chicas de su edad. Recuerdo las piernas entrecruzadas mientras bailaban agarrado. Y esa escena de mi infancia tiene banda sonora. En el guateque se escuchaba *Michelle*, de los Beatles. Recuerdo una

portada, aquella en la que el grupo de Liverpool miraba hacia abajo, mientras la cámara los tomaba en un contrapicado. Esa era precisamente mi visión desde debajo de la mesa. Eso no lo recuerdo en blanco y negro, sino como una imagen descolorida, como anaranjada. Los guateques que eran por la tarde, y cerraban las ventanas, entraba poca luz a través de las persianas...

¿Qué canciones usabas en tus musicales?

Temas de artistas como Sylvie Vartan, Sandie Shaw... Usaba sobre todo mucha música francesa, que era lo que se escuchaba en casa. Adamo, por ejemplo... Luego el *Capri, c'est fini* de Hervé Vilard lo utilicé en *Entre vivir y soñar*: era la canción que recordaba Carmen Maura al pensar en su primer amor, y que yo rescaté de mi infancia. En esa película, en otro de los *flashback* de los años sesenta, hay otra canción que también forma parte de mi niñez: *Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polka Dot Bikini*. Es muy curioso, porque Billy Wilder la utiliza en *Uno, dos, tres (One, Two, Three, 1961)* como instrumento de tortura. Me encantaba de niño, es una canción muy divertida. Siempre me hizo mucha gracia. *Uno, dos tres* es una de mis películas favoritas de Billy Wilder.

¿Te llevabas bien con los curas en el colegio de curas?

Ese es un tema en el que, como me meta, da para un libro, o una película. Aunque *La mala educación* ya la ha hecho Almodóvar.

¿Y cuál dirías que es tu recuerdo, tu balance de tus años en un colegio de curas?

Me sacaron muy pronto de ahí, gracias a Dios. Cuando me cambiaron de colegio tuve un profesor de religión, el padre Carmelo, que fue la persona que supo ver en mí la facilidad para narrar. Cada día me daba un tema, siempre relacionado con la religión, y hacía que le escribiera un pequeño relato. Se lo agradezco, pues me abrió ese camino que ni el profesor de lengua y literatura supo ver. Era un gran hombre.

En los años sesenta, se generaliza en España el uso de la televisión. ¿Veías televisión? ¿Qué te gustaba?

No me dejaban ver mucha tele. Yo lo que recuerdo es el *Un, dos, tres, Historias para no dormir* (TVE1, 1966-1968, 1982)... Por ejemplo, del *Un, dos, tres*, los principios y los finales que hacía Chicho Ibáñez Serrador me resultaban impresionantes. Siempre me pareció un gran comunicador. Además, sabía aprovechar muy bien todo lo que había en ese momento, lo que estaba de moda: por ejemplo, recuerdo cuando salió *A Chorus Line* (Richard Attenborough, 1985), que él hizo un comienzo de programa como si fuera el final del casting de la película, con el grupo de bailarinas que iba eligiendo y, tras hacerles dar un paso adelante, por sorpresa les daba la triste noticia de que habían sido rechazadas, consiguiendo así un giro imprevisto. También recuerdo series: *Embrujada, El virginiano, Bonanza*... Pero a mí lo que me gustaba realmente era el cine. Eso era solo puro entretenimiento y el cine tenía una parte de arte que me interesaba más. También recuerdo los dibujos animados: *Los Picapiedra, Los Supersónicos*, todo eso. Y luego mucho Disney, no en televisión, en pantalla grande. Y los programas infantiles, aunque *La bola de cristal* (TVE1, 1984-1988) ya me pilló tarde, porque yo tenía la edad de los que estaban presentándolo: Alaska, Santiago Auserón y todos los que veía en el Rockola. En general, la televisión siempre ha sido muy secundaria para mí y lo sigue siendo. No diré que es un paso atrás en la evolución de la imagen, como he leído, pero es verdad que a menudo la televisión ocupa un lugar de *fast food*. En ocasiones, sale algo impresionante, pero muy pocas. Diré sin embargo que cada vez es mejor.

También estaba el cine en la televisión.

Sí, los ciclos de La 2. Hubo, por ejemplo, un ciclo de Fred Astaire y Ginger Rogers y me las vi todas, o de Rodolfo Valentino, que son películas de cine mudo que después ha sido difícil encontrarlas. Descubrí *Dos en la carretera* (*Two for the Road*, Stanley Donen, 1967), una de mis películas fetiche, en un programa de televisión donde po-

nían un film y luego se comentaba por la radio de forma muy cinéfila, y yo me quedaba escuchando a los críticos hasta altas horas de la madrugada. La televisión ha sido muy importante para descubrir cine.

Cuéntanos algo más sobre tu familia.

Tanto mi padre como mi madre son muchísimos hermanos. Son ocho por parte por parte de mi padre y ocho por parte de mi madre. Somos montones de Albacetes y de Bernalés... en Murcia todos. Lo que pasa es que yo vivía en Madrid. Me reunía con mis primos siempre en verano, en periodo de vacaciones, y les ponía a cantar, a bailar o a hacer obras de teatro... Rodábamos cosillas también en 8 mm y en Super8.

Por así decir, tú eras "el primo de Madrid".

Sí, el madrileño, les tengo mucho cariño. Es verdad que ninguno se ha dedicado a esto. Tienen vidas mucho más estables.

¿Y te gustaba ir en verano allí?

Sí, claro. Y navegar me encanta. Porque en mi familia somos marineros. Nos gusta el mar. Creo que el mar es muy cinematográfico, porque todo lo que tiene movimiento funciona. De pequeño, se me ocurrían historias que sucedían en barcos en alta mar, relatos de piratas, de tesoros escondidos en las profundidades, de tiburones...

Nos dices que usabais el Super8.

Sí, usábamos 8 mm primero, y luego Super8. Mi padre, desde que era yo muy pequeño, siempre hacía grabaciones con su cámara.

¿Y cuándo empezaste a salir por la noche?

Recuerdo con 13 ó 14 años que me colé en una discoteca donde sonaba el *Fly Robin Fly* de Silver Convention, el *Daddy Cool* de Boney M, y el *Soul Dracula*, que era disco, pero hecho aquí o en Italia... También que me dejó muy impactado *Fiebre del sábado noche* (*Saturday Night Fever*, John Badham, 1977). Estuve estu-

diando inglés cerca de Londres el verano del *boom* de la película. Ahí me compré el disco. Cuando volví a España, ya venía yo con la “fiebre”, y además con el LP de *Grease* (Randal Kleiser, 1978), aunque todavía no estaba estrenada la película. En Madrid, logré colarme para ver *Fiebre del sábado noche*, que era para mayores, y en teoría no me dejaban entrar. Me apasionó. Hace poco la volví a ver en la Cineteca del Matadero y me sigue pareciendo fabulosa.

¿Y qué sientes al llegar al Londres de 1978?

Londres estaba muy bien. Allí pude ver *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977) por primera vez, y conocer a gente absolutamente diferente a la que estaba acostumbrado a tratar. Viajar siempre te abre la mente.

¿Hiciste la mili o te libraste?

Me libré, ¡por excedente de cupo! Me matriculé en la facultad y pedí prórroga por estudios y entonces me dijo un amigo: “Vamos a ver dónde nos ha tocado”. Y cuando llegué allí, vi que yo era excedente de cupo y anulé la prórroga. Tened en cuenta que 1963 creo que es el año de más nacimientos en España.

El baby boom.

Sí. Hubo como un superávit de niños.

¿Cómo recuerdas los últimos años del franquismo?

Yo viví lo que llamaban la “dictablanda”. En la calle y en el colegio, los niños contábamos chistes sobre Franco, cantábamos canciones de burla que antes estaban prohibidas. Se editaban también revistas como *La codorniz* o *El papus*. Tuve la suerte de no vivir los años duros.

Y de la Transición, ¿qué recuerdas?

Murió Franco y fue una semana de vacaciones maravillosa. Yo quería ir a verle, pero no me dejaron, solo vi las largas colas por televisión. Al poco tiempo, empezó todo el cine “S”. Era jovencísimo, tendría 15

años. Había un cine en Aravaca en el que podíamos entrar gracias a un amigo del colegio. Me vi de todo: las *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1973), *Trampa sexual* (Manuel Esteba, 1978)... otras películas que mezclaban además el cine erótico con el gore. Conocía a todas las actrices de ese momento: Silvia Aguilar, Azucena Hernández, Adriana Vega, Agatha Lys... Eran películas muy machistas en las que las únicas que se desnudaban eran ellas. Me vi subproductos como *Garganta profunda en Tokio* (Hiroshi Mukai, 1975) o *Emanuelle y los últimos caníbales* (Joe D'Amato, 1977), y títulos tan curiosos como *El fontanero, su mujer y otras cosas de meter* (Carlos Aured 1981). Lo veía todo, aunque en general eran bastante limitadas en su realización y pobres en su producción. Pero cuando por fin vi *El último tango en París* (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972) salí temblando del cine, para mí fue un shock, me pareció maravillosa. Ahora sé que se la considera políticamente incorrecta por el trato humillante que recibió María Schneider, pero en ese momento yo la viví intensamente como la obra maestra que es. También se puso "S" a películas como *Mad Max* (George Miller, 1979), por su violencia, otra película que me entusiasmó.

¿Y cómo recuerdas el 23-F?

Fue un susto absoluto, un bajón. Fue tremendo. Lo recuerdo como una especie de pesadilla, de estar encerrado en casa, no saber qué hacer... Y, de repente, salió como tenía que salir. Cuando terminó, todos los españoles sentimos un enorme alivio.

¿Cuándo te das cuenta de que te empiezan a interesar los chicos?

Es cierto, y no me importa decirlo, que yo padecí *bullying* en el colegio. Tuve agresiones, primero en el de curas en el que estuve, y luego en un colegio mixto. Lo cierto es que yo no era consciente de que a mí me gustaran los chicos, porque también me sentía atraído por las chicas. Siempre he luchado contra las etiquetas. Se puede llamar bisexualidad si quieres, pero a mí las chicas me han gustado siempre, me encanta su universo. Siempre han sido amigas mujeres las

que me han apoyado, las que me han comprendido, las que he tenido a mi lado en los peores momentos, con las que me ha gustado escribir guiones y de las que me gusta escribir. Las comprendo totalmente y ahora soy yo el que las apoyo incondicionalmente en sus reivindicaciones, que también son mías. En ese momento, a mí los tíos no me gustaban, es más, me parecían gente bruta y muy agresiva, que no iba conmigo, con mi forma de pensar. Imagínate que yo en mis ratos libres leía, escribía canciones, cuentos, poemas y guiones, vivía en un mundo que yo me inventaba.

¿Dónde encontrabas imágenes de belleza masculina cuando eras joven? Por ejemplo, Terenci Moix cuenta en su autobiografía que las películas de romanos le permitían ver a hombres semidesnudos cuando era muy joven.

De muy niño recuerdo los cromos que tenía un tío mío en un álbum de la película *Los diez mandamientos*, donde salía Yul Brynner con el torso desnudo, rapado... Esa figura masculina de Yul Brynner en el papel de Ramses, totalmete depilado, o la de Charlton Heston encarnando a Moises, me gustaban más que la imagen de Burt Reynolds, por ejemplo. Años más tarde me hizo mucha gracia cuando vi la película de Stanley Kubrick *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971), allí el personaje de Malcolm McDowell empieza a estudiar en la cárcel la Biblia y se imagina que él es el centurión que pega latigazos a Cristo. También se ve así mismo como protagonista en los banquetes romanos. Todo ese morbo está en la Biblia y en su mente. Aquí he de decir que la Biblia fue una de mis primeras lecturas, me encantaba el Antiguo Testamento, y me gustaban todas esas referencias morbosas que había ahí. Puede decirse que en cierto modo conecté con la mente perversa de Alex.

Y como espectador gay de cine en los años setenta, ¿qué oferta encontrabas? ¿Cubría el cine tus expectativas?

En el 75, yo tenía doce años, pero más tarde pude descubrir las películas de Pasolini, que tenían una carga homoerótica muy fuerte,

como *Salò o los 120 días de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975). No sé cuántas veces la habré visto, pero sería una brutalidad producirla ahora. Una de mis favoritas es *Satyricon* (1969), de [Federico] Fellini. También *Calígula* (1979), de Tinto Brass, precisamente con Malcolm McDowell. Sí había una homerótica en el cine también, por supuesto. Y las de [Andy] Warhol: *Flesh* (Paul Morrissey, 1968), *Trash* (Paul Morrissey, 1970) y *Heat* (Paul Morrissey, 1972), todas con Joe D'Allesandro, películas que se podían ver en el cine-estudio. Cuando vi *Querelle* (1982) de [Rainer Werner] Fassbinder, me quedé impactado.

Pero lo que se llamó el “destape” era sobre todo femenino.

Sí, ya os he dicho que era un cine muy machista. Aunque los setenta también son los años de *El padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972), que es una obra maestra y te pone los pelos de punta solo con oír la música de Nino Rota. También estaba *El cazador* (*The Deer Hunter*, Michael Cimino, 1978), *Serpico* (Sidney Lumet, 1973) y, bueno, *A la caza* (*Cruising*, William Friedkin, 1980).

Esa la viste también.

En un cine de la calle López de Hoyos, de *estrangis*. Era un cine que se llenaba de gente gay mayor. Yo iba a ver la película, pero ahí sucedía de todo. Pasaba lo mismo que en la película, pero en la sala. En el Carretas era igual. Era un momento en el que los gays en España todavía tenían que esconderse para no ser agredidos.

¿Qué te pareció A la caza?

Se han metido muchísimo con esa película, pero a mí me gustó. Te mostraba una América que aquí no tenías oportunidad de ver. Tenía muchísimo morbo, acompañabas al personaje interpretado por Al Pacino, un policía que investigaba asesinatos ocurridos entre homosexuales, y se introducía por todo tipo de antros, cabinas donde se proyectaba el cine porno, clubs de sexo... Recuerdo también *Algo*

más que colegas (*Partners*, James Burrows, 1982), con Ryan O'Neal y John Hurt, que parodiaba *A la caza*. Y *Su otro amor* (*Making Love*, Arthur Hiller, 1982), que es como un culebrón, con marido que descubre que es gay, mientras su esposa, interpretada por Kate Jackson, sufre... Lo veía todo. He sido y sigo siendo devorador de imágenes y de cine.

¿Qué acceso al porno podía tener un adolescente en los años setenta?

Hombre, no como ahora con internet. El porno empezó a regularizarse con la Ley Miró, con lo de las salas X y todo eso. Me acuerdo de la Cicciolina, a la que había visto en una película "S" que hizo con Juan Carlos Naya llamada *Vacaciones al desnudo* (Marcello Aliprandi, 1979). Ella tenía como único diálogo: "Ya, ya, ya". También recuerdo las películas de Rocco Siffredi. De hecho, hice un guiño a *Tarzan X* en *Entre vivir y soñar*. Yo quería conseguirla, pero me tuve que conformar con imágenes de otra en la que hacía de torero.

¿Cómo empezaste a estudiar cine?

Tuve la suerte de ir a un colegio en Las Lomas donde había muchas actividades extraescolares relacionadas con la cultura. Allí tenía compañeros como Natalia Dicenta. Me di cuenta de que, para hacer cine como director, tenía primero que aprender cómo trabajar con los actores. Consciente de que yo no era actor, vi que era una formación que necesitaba, así que me metí en el grupo de teatro. Como estudiante, era uno más, mi intención siempre fue no destacar para que el *bullying* fuera el mínimo posible. Lo iba serpenteando como podía. Por otro lado, tenía claro que necesitaba sacar buena nota para poder entrar en el único sitio donde se podía estudiar cine: la Universidad Complutense, en la carrera de Imagen y Sonido (hoy Comunicación Audiovisual). El día que entré en la Universidad y descubrí que había más gente como yo, todo cambió para mí. Era el año 1980: jóvenes vestidos de negro, con sus crestas, y la ambigüedad que dominaba todo. Para mí fue un paraíso. Son mis dos grandes

recuerdos: cuando vi *Cantando bajo la lluvia* y cuando entré en el bar de la facultad. Me sentí como parte de aquello. Me dije: “este es mi mundo y aquí es donde quiero estar”.

Eran los años de la “movida”.

Iba al Rockola porque vivía al lado, y en la universidad se vivía ese ambiente, con gente de grupos de música, alguno de ellos en mi clase. En Rockola nos mezclábamos todos. Veíamos a Alaska, Fabio McNamara, Carlos Berlanga y Nacho Canut, que eran la élite, pero yo simplemente espectador. Cuando comencé a hacer videoarte en la universidad me empecé a juntar con gente alternativa, músicos. Eran mayores que yo, pero me aceptaban. Yo me metía en todos lados.

Es una época dorada del videoarte madrileño.

Sí. Era la forma que teníamos de expresarnos. Era muy difícil hacer cortometrajes y el videoarte era más asequible. Mi referencia era *Arrebato* (1979) de Iván Zulueta. Me impresionó muchísimo la *vampirización* de la cámara y cómo contaba una historia desde lo pequeño para llegar a lo profundo. Desde mi primer videoarte, hice homenajes a Zulueta. Luego le pude conocer y sentí mucho su muerte. Mi primer videoarte fue *Trepanación. Concierto en cinco movimientos*. Perteneció a la muestra *La imagen sublime*, y estuvo también en Arco. Ganó el primer premio del Festival de Vídeo Luis García Berlanga, que se hacía en Castellón. Fue un orgullo para mí. Hay una copia en el Museo Reina Sofía. Era un momento en que se veía el videoarte que se hacía fuera de España. Aquí yo era contemporáneo de Xavier Villaverde, de Video Doméstico o Antonio Cano... Éramos los que estábamos en los festivales. Pero mi objetivo era hacer cine y aprender con los medios que tenía disponibles. También me metí en talleres del Círculo de Bellas Artes, donde te dejaban una cámara y podías tener acceso a los actores. Eran prácticas, donde rodabas las obras de teatro que programaban allí. También nos reuníamos un grupo de amigos y cada fin de semana dirigía

uno, poníamos a los familiares a actuar, con cámaras de video doméstico, para practicar.

Compaginabas entonces tus estudios con tu videoarte y las prácticas.

Sí. Por ejemplo, cuando me dieron el premio de Castellón, yo estaba en el rodaje en Granada de la serie *Lorca, muerte de un poeta* (TVE1, 1987-1988) de Juan Antonio Bardem. El premio lo entregaba Maribel Verdú, que entonces era una niña, y mi productora de la facultad fue a recogerlo, porque yo ya estaba trabajando y no me pude desplazar. Con ese trabajo, me pagaba la universidad y las prácticas. Luego empecé a trabajar en publicidad, en el momento del *boom* publicitario. Estaba acabando la carrera y logré meterme en producción audiovisual en una agencia. Hacíamos hasta cinco spots a la semana, era un ritmo bestial. Con una de las chicas con las que trabajaba hicimos un video de las Costus, los famosos pintores de la “Movida”, *Costus, el Valle de los Caídos* (1988). También ganó premios.

¿Qué trabajos de videoarte hiciste?

En “La imagen sublime”, la muestra del Reina Sofía, organizada por Manuel Palacio, estaba mi corto *Trepanación, concierto en cinco movimientos*. Mi segundo videoarte fue *Santa*. Se exhibían en bares tipo La Vía Láctea, en Malasaña. También en festivales de videoarte, en ARCO y en centros culturales... *La cantante desnuda (Terna Tridente)* es el siguiente. Y en Guatemala hice otro videoarte a un conocido pintor de allí, Ramón Banús, que fue todo un acontecimiento.

¿Qué equipo tenías?

Era como hacer ahora cortos. Rodar en celuloide, en 16 ó 35 milímetros, en ese momento resultaba muy caro. La universidad nos dejaba un equipo de vídeo U-matic para grabar y las madres nos hacían los bocadillos para el rodaje. Eran vídeos nada agradables, muy

punkis y muy tremendos. También estudié en el TAI y allí sí hice cortometrajes de prácticas en 16mm.

¿Cuáles fueron tus prácticas?

En el TAI hice *RIP, el último suspiro*; *Extramónio, la hierba del diablo*, rodado en el Parque del Oeste, y *Casita de Muñecas*, un corto de terror que dirigió Regina Álvarez.

Háblanos sobre tu experiencia en el mundo de la publicidad.

La publicidad me saturó. Era estresante y sin descanso. En una ocasión tuve un ataque de ansiedad esperando a que llegara un ficción gigante de una galleta de chocolate. Así que me dije que yo no me iba a morir esperando una galleta y lo dejé. Me fui a Latinoamérica a hacer documentales.

¿Y cómo fue? Es una etapa poco conocida de tu carrera.

Me fui tres meses a trabajar para una compañía que estaba en Guatemala que dependía de la Johns Hopkins University. Me habían conocido gracias a un intercambio cultural. Vieron una bobina con mis trabajos que era muy ecléctica: desde un publlirreportaje de Transmediterránea a un videoarte punki, o un documental de un pueblo gallego. Me llamaron para hacer guiones y dirigir los programas de la serie *Centroamérica, Cadena en Acción*, un proyecto ecológico en tiempos en que la ecología era algo más embrionario. Estamos ya en 1987, tenía 24 años. Llegué a Guatemala y veía que pasaba el tiempo y no grabábamos. Mi temor era volverme a España sin nada. Así que me puse a hacer anuncios y videoclips, trabajé para UNICEF, Save the Children, AIDSCOM, viajé por toda Latinoamérica... También hice una TV-movie rodada en México que se llamaba *La niña que vio el mundo desde arriba*, en el año 1990, que compró y emitió TVE. Tenía muy bajo presupuesto, era educativa sobre ecología para niños. Me sirvió sobre todo para seguir aprendiendo y para otra de las cosas que más me apasionan aparte del cine: volar. Era la historia de una niña que viajaba en globo. Así que rodé en he-

licópteros, avioneta, globo y hasta pude hacer cámara submarina con el oceanógrafo mexicano Ramón Bravo en Isla Mujeres. Toda una aventura inolvidable. Nunca la he considerado como parte de mi filmografía, pero sí, como digo, importante en mi aprendizaje. Nos dieron el premio del Population Institute de la UNESCO. Era una época convulsa. Cuando estuve en Chile, se acababa justo el régimen de Pinochet. En Panamá, estaba el día en que entraron los americanos, encerrado en un hotel. Y fui testigo de la guerra de El Salvador: allí estuve yo también.

¿Cómo era trabajar en Guatemala?

Fueron momentos maravillosos que recuerdo muy intensamente. Vives al límite y pasas de un extremo al otro. Tengo guardados quizá los mejores momentos que he vivido y los peores que no me gustaría volver a revivir. Entre los buenos estuve, junto a la productora y directora guatemalteca Ana Carlos, con Rigoberta Menchú. De hecho, el día que la hicieron Premio Nobel estaba con ella. Por aquellos documentales, nos premiaron en Amsterdam, allí fui con la productora Maria Cristina Rosales. También hice algunos trabajos educativos, rodé en Tikal, uno de los lugares más fascinantes del mundo y otras ciudades mayas, tanto para la película *La niña que vio el mundo desde arriba*, con el director de fotografía austriaco Michael Vetter, como para los documentales que rodé con el cámara salvadoreño Rolando Urrutia. Aquel largometraje me permitió por primera vez dirigir a niños. Trabajé con Christel Klitbo que, con ocho años de edad, ya venía de hacer la telenovela *Carrusel* (1989) de Televisa. Colaboré con el periodista de la CNN Harris Whitbeck, y también estuve grabando con Save the Children en Bolivia dentro de comunidades indígenas.

Cuéntanos más sobre tu formación en la Complutense.

Los dos primeros años estuve muy integrado en la facultad, pero luego me iban saliendo trabajos y cada vez tenía menos tiempo para asistir. Los compañeros me pasaban los apuntes para presentarme a

los exámenes. Las prácticas siempre me han gustado mucho y me apuntaba a todas, escribía los guiones de muchas de ellas. El profesor, por ejemplo, decía: “la práctica la va a dirigir tal, y el guion, Albacete”. Sabía que yo podía sacar una historia adelante y me la confiaba. Siempre se han quejado de que no había prácticas en la universidad, pero no es del todo cierto: yo estaba en el montaje de la mayoría, era el que terminaba editando, que para mí es donde realmente se aprende, puesto que te das cuenta de qué material necesitas y muchas veces no se ha rodado. Todo es empeñarse, horas de trabajo y todo fuera de horario. Yo sacaba tiempo de donde fuera para las prácticas, que era lo que más me interesaba. La teoría también, pero sobre todo las prácticas. En la facultad coincidí con gente muy interesante como Fernando Guillén Cuervo y, sobre todo, con profesionales que luego han terminado en la televisión. Entonces empezaban las autonómicas y las privadas. Pero yo era de los que entró teniendo clarísimo que quería hacer cine. Salieron estupendos profesionales de la televisión de mi generación, como Belén López, Ramón Arangüena, Susana del Pino, Mayte Ariza, o el activista Jesus Generelo. También tuve buenísimos profesores.

Junto con una compañera de clase que también quería hacer cine, vimos un anuncio de que estaban buscando actores para una película sobre gente joven. Yo sabía que no era el perfil y realmente no era actor a pesar de mi formación en el teatro. Pero quería ver cómo se rodaban las películas. Ahí coincidí con David Menkes, al que conocía desde el colegio, y también de la universidad, y de salir por el Rockola. Al final en Madrid terminas por coincidir con todo el mundo. Mi amiga (Regina Álvarez) estaba intrigada con él porque le parecía un tipo muy extraño. Era como el vampiro de *Arrebato*. Su padre era productor, Samuel Menkes. Nuestro interés dio su fruto y logramos que nos probaran como meritorios: es decir, sin cobrar nada. Mi primera misión fue conseguir a cien personas a las que pagarían quinientas pesetas (tres euros) y un bocadillo de chorizo. Tiré de contactos y no llevé a cien, sino a doscientas personas. Ese día el señor Samuel Menkes nos contrató. La película era *A tope*

(Ramón Fernández, 1984) y allí estaban Alaska y Dinarama, Gabinete Caligari, Golpes Bajos... muchos de los grupos del Rockola.

Fue un rodaje muy intenso, duro, pero era el primero que podía vivir desde dentro, fue increíble. Yo ya había visto las dos primeras películas de Pedro Almodóvar y hasta en un momento sugerí al productor que contratara a ese joven y prometedor cineasta. *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón* (1980) fue para mí algo estimulante. Me abría otra puerta más como creador. Yo hacía videoarte, pero Pedro había dado un paso más, ya que su película *underground* se transformaba en comercial y podía proyectarla en los cines Alphaville, que son los Golem ahora. Exhibían aquellas películas en las sesiones de madrugada y yo me iba todos los fines de semana a ver *Laberinto de pasiones* (1982). Coincidíamos los mismos, como cuando se va a ver *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975), y nos sabíamos los diálogos. Era una bocanada de aire fresco. *A tope* era otra cosa. Después de eso me llamaron para hacer la serie *Pobos de Galicia* para la Televisión de Galicia (TVG), y después para trabajar en la serie de TVE *Lorca, muerte de un poeta*, de Juan Antonio Bardem.

¿Cómo era trabajar con Ramón Fernández?

Tito era un tipo que tenía hechas más de treinta películas, era el de *No desearás al vecino del quinto* (1970), *Margarita se llama mi amor* (1961),... se iba adaptando a los tiempos. Era un loco del cine. Me encantaba porque llegaba al set y gritaba “¡hay un enemigo en el rodaje!”, y se tiraba de los cuatro pelos que tenía. Era todo muy caótico y yo tenía que mantener la calma. Luego estuvo también en *Cuéntame cómo pasó* (TVE1, 2001-). Era muy espectador y me lo encontraba en las salas continuamente. Su vida era el cine como caos. Juan Antonio Bardem era completamente diferente. Generosísimo, maravilloso conmigo, como si fuera un padre. Recuerdo que mi primera entrevista para un periódico de Murcia se la hice a él en su casa. Era un tipo maravilloso, se aprendía muchísimo con él. Muy cinéfilo, como todos sus hijos.

¿En qué consistía tu trabajo en Lorca, muerte de un poeta?

Yo era auxiliar de dirección, estaba pegado a Bardem. Allí coincidí también con Cristina Littin, que era la hija del director chileno Miguel Littin, y estaban los Burmann, Hans como director de fotografía y Chinin (Wolfgang Burmann) como director de arte. Tuve la oportunidad de aprender muchísimo de ellos, que llevaban toda su vida dedicados al cine. Fueron varios meses de rodaje porque, a pesar de tratarse de una serie de televisión, se rodaba en 35mm, como si fuera una película. Estábamos en Granada y teníamos apartamentos alquilados y pasamos allí meses de rodaje. Era una gran producción y, como os digo, aprendí muchísimo. Y metí la pata también muchísimo. Por ejemplo, tenía que encargarme de dar las citas a los actores, y, en vez de hacerlo personalmente, se lo pedí a mi meritoria y esta se olvidó. Al día siguiente, a las seis de la mañana, ningún actor estaba citado, y yo era totalmente el responsable de aquello. Aprendí cómo funciona el cine: todo está muy establecido, es como un ejército y cada uno tiene que saber cuál es su misión. Ha cambiado mucho, pero entonces era “sí, señor” al director. Te ponías firme y hacías tu trabajo. Todo estaba muy estructurado. Me encargué también junto a David Menkes de manejar y elegir a parte de la figuración, de decir “tú vas a ser falangista, tú gitana, a este cortadle el pelo”. Bardem se colocaba en La Alhambra y nosotros nos organizábamos en el Albaicín, con el *walkie-talkie*. Allí hicimos las escenas de guerra. Y también fui las manos de Lorca. El actor británico Nickolas Grace, era un poco mayor, así que las manos que se ven cuando se abre una carta, por ejemplo, son las mías, y también soy yo la sombra del guardia civil cuando entra a la celda para llevarlo a dar el paseílo.

¿Cómo dirigía Juan Antonio Bardem?

Era un director que hacía muchísimo plano secuencia. Las escenas de interior las tenía muy planificadas. Usaba mucho la grúa y el travelling. Hacía una presentación y luego pasaba a los personajes. Hacía coreografías con la cámara que eran muy interesantes. La

serie tenía partes documentales con una voz en *off* grabada de antemano. La script era su hija María Bardem, que es una de las personas que más saben de cine de este país y con quien me une una amistad enorme. María leía los textos para medir el tiempo justo de la duración. Bardem iba encima de la cámara construyendo una especie de danza. Con los actores protagonistas sí ensayaba con anterioridad, pero me sorprendía que algunos de los secundarios llegaban al rodaje sin conocer al director. Era un apasionado del cine, uno de los directores que más admiro.

Bardem tenía la obsesión de que los actores se parecieran a los personajes. Teníamos fotos y fichas con documentación de los personajes reales. En eso tuvo mucho que ver el hispanista Ian Gibson, que estuvo trabajando intensamente en toda la preparación, como asesor. El trabajo de documentación previo, en el que también participé, fue muy exhaustivo. Por este interés en el detalle se escogió al protagonista. Bardem eligió a Nickolas Grace, un muy buen actor británico de teatro que había hecho un papel en *Retorno a Brideshead* (*Brideshead Revisited*, ITV, 1981). Era el amigo con más pluma del colegio de Oxford donde estudiaba el personaje de Jeremy Irons. Un gran actor con el que estuve muy unido durante el tiempo que duró el rodaje. Recuerdo que tenía un sentido del humor muy británico. En contraste, estaban los actores que encarnaban a sus padres, la gran Margarita Lozano, que había trabajado con Buñuel en *Viridiana* (1961), una de mis películas favoritas de la historia del cine, y el entrañable Fernando Chinarro. También pasaron por allí: José Manuel Cervino, con el que luego trabajé en mis tres primeras películas; Ángel de Andrés López, al que admiro desde que Carmen Maura le atizara con la pata de jamón en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (Pedro Almodóvar, 1984), y las jovencísimas Diana Peñalver, luego musa de Peter Jackson en *Braindead* (1992), y Mireia Ros, reciclada en directora de films como *El triunfo* (2006).

La comedia española de los ochenta es muy apreciada. Vuestras primeras películas, ya en los noventa, retomarían ese ambiente urbano de las películas de Fernando Colomo o Fernando Trueba. ¿Conocíais las películas de lo que se denominó como “comedia madrileña”?

Recuerdo *Ópera prima* (Fernando Trueba, 1980), que me pareció un peliculón. Era la historia de un chico que se encuentra con su prima en Ópera y, a partir de ahí, como si se tratara de un film de Woody Allen, Trueba juega entre lo castizo y la narrativa a lo Truffaut. Me gustó mucho y me abrió un camino. Me hizo pensar que se podían contar historias así, desde la sencillez, con la verdad de lo auténtico. Los actores se expresaban y hablaban como si estuvieran improvisando. Resines resultaba desternillante... Recuerdo que estaba estudiando en el colegio y el profesor de latín habló de ella en clase. Fui al cine de inmediato. La sentí cercana, muy apartada de las grandes producciones de Hollywood, captaba la realidad que veía en la calle, la vulnerabilidad de los personajes, lo auténtico de una relación... La primera película de Trueba fue como un empujón para pensar que era un tipo de cine que me podía interesar por lo cercano. Entonces empecé a ver todas las de Colomo, todas las de Trueba, el cine que se denominó la nueva comedia madrileña, sí, incluida una que hizo Óscar Ladoire que se llamaba *A contratiempo* (1982). De Colomo, me encanta *La mano negra* (1980), que posee eso que tiene Fernando: Colomo es joven siempre. Su cine tiene la frescura y el entusiasmo de una primera película.

Lo cierto es que yo tenía la impresión de vivir los ochenta más como los de *Laberinto de pasiones*, con ese morbo y esa ambigüedad de un Madrid moderno con personajes como el de Imanol Arias y el de Cecilia Roth. Por eso pensé que mi cine se podía acercar más a los primeros Almodóvar.

De hecho, Almodóvar vio el primer pase de *Más que amor, frenesí*, antes incluso de que la viera Colomo, que era el productor. Llamé a Pedro, al que conocía por Bibiana Fernández y se interesó mucho. Cuando terminó de verla, en los laboratorios Fotofilm, me

dijo: “es muy pop, me recuerda a mis primeras películas”. Para mí, fue como aceptar que efectivamente me daba el visto bueno. No estaba en el camino equivocado. Pero mis verdaderos padrinos, los que creyeron en mí, los que arriesgaron fueron Fernando Colomo y Beatriz de la Gándara, a los que les debo todo mi agradecimiento.

¿Qué recuerdas de la llegada del sida en los años ochenta y de los estragos que causó?

Fue horrible todo aquello. Tuvimos mucha suerte algunos. He perdido a muchísimos amigos. Una película que refleja ese momento es *Compañeros inseparables* (*Longtime Companion*, Norman René, 1990).

¿Qué cine veías a finales de los ochenta?

A finales de los ochenta, yo estaba en Guatemala. Allí solo llegaban grandes producciones. En ese momento, con 23 ó 24 años, y ganando dinero en dólares, cuando el dólar era mucho más que la peseta, me iba a Nueva York o a Miami a ver las películas que me interesaban. Por ejemplo, viajé para ver en Nueva York *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, 1990), de David Lynch. Y pude moverme por los clubs nocturnos, asistir a conciertos. Fue una época fantástica y muchas de las cosas que vi allí las utilicé y me sirvieron de inspiración para mis primeras películas. Volví a España a finales de 1991.

La encontrarías cambiada.

Sí, habían llegado las televisiones privadas, además. Yo venía, por lo menos, una vez al año, pero sí que noté el cambio. Me sorprendió que estuviera de moda *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri, 1989), que ahora es una película que aprecio, pero, en ese momento, me pareció como las que hacía Sara Montiel, de las que ya hemos hablado, a pesar de tratar el tema de la homosexualidad, que me parece absolutamente necesario. Venía con otra mentalidad y buscaba otras cosas. También me reencontré con el cine de Bigas

Luna. Me había encantado *Caniche* (1979), *Bilbao* (1978)... y en ese momento, con *Jamón, Jamón* (1992), me confirmó que era uno de los directores más interesantes que había en España. La química entre Penélope Cruz y Javier Bardem era tan fuerte que saltaban chispas de la pantalla.

Antes has mencionado a David Menkes, futuro codirector de seis de tus películas. Cuéntanos algo más sobre cómo os conocisteis. ¿Cómo empezasteis a trabajar juntos?

La primera vez que le vi, creo que fue en el colegio, no lo recuerdo bien, ha pasado tanto tiempo que ya no sé qué es verdad o forma parte de la leyenda. Me lo volví a cruzar en la universidad, porque andaba por ahí de vez en cuando. Y, sobre todo, como a mí me gusta mucho la música, e iba con mis amigos al Rockola a ver conciertos, creo que por allí también se movía. Cuando empecé a trabajar en películas, me lo volví a encontrar, porque su padre era el productor de *A tope*, película donde, como os he contado, entré como como auxiliar. Ahí ya empecé a trabajar con él. Como os decía, mientras estaba estudiando en la universidad, empecé a hacer videoarte. Al haber tenido bastante éxito *Trepanación*, quería seguir expresándome y seguir haciendo cosas, por lo que empecé a hacer videoarte fuera de la universidad, y Menkes se convirtió en mi productor. Después, gracias a mi hermana Charo, que era creativa publicitaria, empecé a trabajar en Contrapunto y en Dimensión, que era la productora de la agencia. Hacíamos cuatro spots a la semana, una barbaridad de trabajo con distintos directores internacionales. Era la época después del Cuponazo, los anuncios de la Renfe, Anaya Incas, Moda de España... , había buenos presupuestos y eran los mejores en creatividad. Como funcioné bien, en la agencia me pidieron más gente y conseguí meter conmigo a algunos compañeros de clase como Mamen Puyot, otro de ellos fue él. Cuando tuve la oportunidad de irme a Centroamérica, me marché y dejé mi vida urbana. Fue al regresar años más tarde cuando hubo un reencuentro y nos unimos para hacer *Más que amor, frenesí*.

MÁS QUE AMOR, FRENESÍ (1996)

Tu primera película en España fue escrita y dirigida a seis manos junto con Miguel Bardem y David Menkes

Sí, en *Más que amor, frenesí*, éramos tres con muchas ganas de hacer una primera película, por eso nos juntamos. Cada uno tenía miles de ideas en su cabeza sobre el largo que deseaba hacer, decidimos que sería interesante plasmarlas todas, por eso no tuvimos miedo a hacer esa mezcla de géneros: *thriller*, comedia y comedia romántica.

¿Cuál era el tuyo?

Hasta ese momento, nunca había trabajado la comedia, pero me sentí muy cómodo al hacerlo, solo tenía que explotar el sentido del humor que tengo en la vida y plasmarlo en el cine. Fue Menkes quien nos juntó a los tres. Yo hacía tiempo que le había perdido la pista al marcharme a Guatemala. Cuando regresé a España, me dediqué a hacer lanzamientos de productos publicitarios, sobre todo de automóviles, espectáculos multimedia, con actores, bailarines... todo muy espectacular. Pero deseaba hacer cine. Miguel Bardem es un tío estupendo: había estado trabajando de ayudante de montaje y había hecho también algo de televisión y estaba claro que sabía de realización. Por su parte, David era muy bueno en producción, y yo, sobre todo, escribía y me comunicaba bien con los actores. Era una buena mezcla. Al principio, íbamos a hacer una película pequeña producida por nosotros. La escribimos cada uno pensando en un personaje: yo el de Cayetana Guillén Cuervo, que era Mónica, la camarera sin escrúpulos, que estaba basado en las chicas que conocía de los clubs; Yeye, interpretada por Ingrid Rubio, la romántica, era la de Miguel; y Beatriz Santiago, aquella pelirroja loca, la de Menkes. Me pasaban las ideas y las iba escribiendo en forma de guion. Tenía una base de guion fuerte, porque había estudiado en la facultad con muy buenos profesores y tenía experiencia en cortos y programas de televisión. Entonces nos atrevimos a llevárselo a

Colomo. Como yo venía de la publicidad, me dije: “Vamos a vender un producto”. Hicimos un *storyboard*. Ahora esto es muy normal, pero entonces era inusual. Íbamos presentando la historia como una performance, con la banda sonora y todo. Estuvimos tan convincentes, que Colomo, antes de leerse el guion, ya había comprado la película. Fue todo un acierto, sobre todo porque funcionó comercialmente. No nos equivocamos...

¿Cómo fue el proceso?

Vivíamos los tres encerrados en un hotel. El pacto era trabajar juntos para llevar a cabo esta película, porque en ese momento era difícilísimo hacer cine, y, después, que cada uno siguiera por su lado. Todos teníamos muy claro lo que queríamos hacer: David, producir; Miguel, sus historias, sus *thrillers*; y yo, quería una película de actores, porque me gustan los actores. Entonces empezamos esa locura.

¿Hiciste entonces la labor de cohesionar el guion?

El que escribía era yo, pero el guion es de los tres. Íbamos soltando ideas todos, cada uno con su personaje y su trama.

Háblanos de vuestro equipo.

Durante la producción, me acompañó alguna gente que había empezado junto a mí en publicidad. Los vestuarios de las *drags*, por ejemplo, nos los hicieron Vito y Vida, que hacían anuncios conmigo. Otros como Alain Bainée, el director de arte de *Blancanieves* (Pablo Berger, 2012) o de *Abracadabra* (Pablo Berger, 2017), que entonces era tan genial como ahora, tan creativo como ahora, se metió con nosotros a hacer una locura absoluta e ingeniárselas para, con tan bajo presupuesto, sacarle el mayor partido posible. Un joven Néstor Calvo, director de fotografía, que venía también de la publicidad, se metió en esto y aportó su punto de vista de cámara en mano, que fue maravilloso, porque no teníamos casi tiempo y, además de iluminar todo en tiempo récord, se movía ágilmente dándole al film una estética muy especial. Gracias a él, por ejemplo, pudimos hacer

la escena de violencia en el baño en un solo plano con cámara en mano y quedó bastante bien, cuando en realidad teníamos pensados 25 planos. Además, Miguel y David, que venían del cine, trajeron a gente muy importante, cabezas de equipo que a lo mejor no hubieran trabajado con nosotros pero que, al estar ellos, se arriesgaron, y eso nos permitió tener un equipo muy bueno.

1996 fue un año de muchos debuts en el largometraje.

Sí. Fue un momento de cambio, porque ese año fue el debut de David Trueba con *La buena vida*, Félix Sabroso y Dunia Ayaso con *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí*, y Alejandro Amenábar con *Tesis*. Se produjo un cambio generacional. Además, era un momento en el que se repetía mucho que los jóvenes no iban a ver cine español, y nosotros hicimos que eso también cambiara.

¿Cuándo entran las drag queens en vuestra película?

Aparecen en un momento en que empezamos a romper con nuestras propias historias. Teníamos una primera versión de guion, y, para la segunda, decidimos cambiarle de sexo a los personajes, porque nos resultaba demasiado obvio todo. Por ejemplo, el personaje de Gustavo Salmerón se llamaba Beatriz. Por entonces, yo tenía relación con las *drags*. Por ejemplo, Diva era mi amiga. Para nosotros, eran personajes cómicos, contrapuntos de humor para la historia principal, personajes que podían abrir una puerta como los Hermanos Marx y decir cualquier cosa. Se empezaban a ver en la noche, eran las que manejaban los clubs. La escena del autobús está basada en hechos reales. Yo recuerdo ir con *drags* a bares y que no nos dejaran entrar, nos pedían que se fueran las *drags*, nos decían: “Que van drogadas”, lo cual era falso. Meterlas en la película fue una idea que funcionó muy bien y mucha gente nos lo ha recordado después.

¿Y cómo se eligió el reparto?

Nos vimos a toda la profesión. Teníamos una directora de casting. La figura del director de casting era algo que en España estaba em-

pezaba empezando. Hasta ese momento los castings los hacíamos los ayudantes de dirección y los auxiliares, como en *Lorca, muerte de un poeta*. Amelia Ochadiano, que es una muy buena directora de teatro, había hecho castings para Colomo y nos ayudó con *Más que amor, frenesí*. Llamamos a todos los actores que había en ese momento, incluida una Elena Anaya que ya había hecho *África* (Alfonso Ungría, 1996), y aunque nos encantó, no pudo estar en el reparto por ser muy niña. Estábamos los tres encerrados en una habitación como si fuera un tribunal de la Inquisición e iban pasando los actores y actrices. Les hacíamos una entrevista y luego pruebas de cámara.

¿Era fácil llegar a un acuerdo entre los tres?

No, era muy difícil todo. La ventaja es que éramos tres, y eso hacía que siempre hubiera uno que desempatará. Pasaba también con la planificación: peleábamos todo el tiempo, encerrados en un hotel. Es una película ensayadísima. Todo estaba hablado y pactado, discutido hasta el más mínimo detalle. Y lo fuerte es que la ves y parece una cosa como casi de improvisación, y no lo es para nada.

El reparto incluye toda una generación de actores que después ha sido importantísima en el audiovisual español.

Sí, mira, por ejemplo, el cambio que dio Cayetana Guillén Cuervo, que le marcó la carrera posterior completamente. Se entregó a tope y se convirtió en una musa para nosotros. Nunca había tenido un papel tan relevante en cine. Le cambiamos la imagen y se convirtió en la rubia que hoy es. La queríamos así y luego se quedó con ese *look*. Ingrid Rubio acababa de hacer *Taxi* (Carlos Saura, 1996), pero todavía no se había estrenado. Hizo su participación en *Más allá del jardín* (Pedro Olea, 1996) mientras rodaba la nuestra. Se escapó un fin de semana sin que nos enteráramos. También estaban Gustavo Salmerón, Juan Diego Botto...

Muchos son nuevos, pero continúan las sagas familiares: Liberto Rabal, Ernesto Alterio, María Esteve, Cayetana Guillén Cuervo...

María Esteve era una de mis apuestas. Yo la quería de protagonista, pero hizo un papel muy pequeño. La había visto en teatro y me cautivó su vis cómica y su encanto. Era mi apuesta, pero era una lucha. Lo frustrante de ser tres es que nunca quedabas satisfecho al cien por cien. Además de las sagas, estaban otros pesos pesados, como por ejemplo José Manuel Cervino, al que conocí en *Lorca, muerte de un poeta*, donde hacía de uno de los militares. Nos metíamos en la Sala Mirador y veíamos a los nuevos rostros. Alterio, Juan Diego Botto, Ana Rayo, Gustavo Salmerón... eran todos de la escuela de Cristina Rota, que los formaba muy bien: todos eran de allí.

¿Cómo os poníais de acuerdo para dirigirlos?

En teoría, yo era el que podía hablar con los actores, pero, claro, tenía a los otros dos comiéndome la oreja, diciéndome: “Dile esto, dile lo otro”, volviéndome loco. Yo siempre me he llevado muy bien con los actores, y lo teníamos todo muy ensayado; excepcionalmente, improvisábamos algo, pero poco. Miguel se dirigía al equipo de cámara y David al de dirección artística, que siempre le gustó mucho. Pero los tres opinábamos de todo. Todo estaba pactadísimo y peleadísimo.

¿Y alguna vez un actor te ha dicho “no” y eso ha cambiado la trama, la película o el planteamiento que tenías? “No” a una propuesta que tú hacías, por desnudo o por otra cosa.

Con los actores, tienes que pactar y llegar a acuerdos todo el tiempo y tienen que entender por qué quieres hacer las cosas y qué es lo que necesitas. Tienes que ser muy psicólogo como director y saber cómo llegar a cada actor para conseguir lo que tú quieres sacar de él. Realmente, más que los “nos”, yo creo que es más complicado el trabajo para llegar a acuerdos, a puntos en común, a que los caminos se crucen.

Más que amor, frenesí *es una película que ha marcado a muchos espectadores.*

Sobre todo, por la famosa escena de la ducha. Quiero hablar de esa escena. Es verdad que me ha dicho mucha gente que le cambió la vida. El personaje de Gustavo Salmerón no era el protagonista de la película, era el mejor amigo de una de las protagonistas. Era un personaje abiertamente gay y tenía esta escena con un bisexual, el personaje de Javier Albalá: después de verse en la discoteca, acababan besándose por unos pasillos y terminaban en la ducha. Para mí, era importante que esa escena tuviera muchísima luz y fuera una secuencia bonita, de tal forma que, cuando la vieras, dijeras: “¡Joder, qué bien! ¡Pueden hacer el amor dos tíos y me gusta mirarlo!”. No buscaba el morbo, ni lo oscuro, porque incluso *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987), que es una referencia maravillosa, es oscura. Esto no, esto tenía que resultar apoteósico, algo pensado para que te diera buen rollo, como toda la película. Porque toda la película era el Madrid ideal, el “Madrid del subidón” que decíamos. No había tiempo para el bajón. Ese subidón de la ducha era importantísimo para mí. Esa escena estaba discutidísima y ensayadísima. Nos habíamos ido con los actores a un hotel y se ensayó todo, con una normalidad maravillosa para aquellos tiempos. Cuando se estaba rodando, estábamos Néstor Calvo con la cámara y yo, y solo había chicas. Los tíos habían desaparecido todos, los eléctricos... Todos. Todos se alejaron sin que dijéramos nada y nos quedamos allí disfrutando esa escena que me parece maravillosa y que a mí también me cambió la vida.

Al verla en el cine, se sentía esa sensación de algo nuevo. Sin esa escena, quizás la película no hubiera tenido la repercusión que tuvo.

Sí, me lo han dicho. Me fui con Beatriz de la Gándara al Festival de Tokio y llegó la copia directamente para la proyección. Entonces en Tokio cubrían el vello público y ciertas partes pixelando la imagen, pero allí se vio entera y la reacción con la película fue exactamente la misma que en España. Fue maravilloso para mí ver un cine lleno de japoneses reaccionando igual que en la Gran Vía.

Gustavo Salmerón ha dicho que, de todas sus interpretaciones, es una de las que más orgulloso está.

Gustavo tiene un sentido del humor que ahora se le ve como director estrella del documental *Muchos hijos, un mono y un castillo* (2017), del que soy fan. Le dio al personaje ese sentido del humor suyo que siempre nos sorprendía. En una escena tenía que llegar y observar por la mirilla de la puerta, él entonces caminaba moviendo los brazos y daba una vuelta antes de mirar, lo hacía sin habérselo pedido, te enriquecía al personaje, lo hacía entrañable. El amigo gay se convertía en alguien especial. Aportaba continuamente cosas, incluyendo la utilización del gel como lubricante en la escena de la ducha, cosa que luego fue muy criticada por los colectivos LGTBI. Se nos atacó mucho porque los personajes no usaban preservativo y utilizaban gel de ducha en vez de lubricante soluble al agua, que era el que, en teoría, los grupos de prevención del sida te decían que tenías que usar. Nosotros no queríamos ser pedagógicos en ningún momento. Es decir, queríamos mostrar una escena de amor, y está claro que debajo de la ducha era difícil usar un condón y era imposible usar un lubricante soluble al agua. Sí, sí, fuimos muy atacados. Ahora es una película con la que los gays están a favor, pero en ese momento pusieron muchos problemas, o sea que... Siempre hemos ido un poco como a contratiempo.

Háblanos de Películas Frenéticas, la productora que montasteis.

Cuando nos reunimos los tres, Miguel, David y yo, antes de hacer *Más que amor, frenesí*, montamos una productora que llamamos Películas Frenéticas. Era un proyecto para sacar cosas juntos, al principio. Luego entró Colomo y produjo la película, y después se salió Miguel. Nos quedamos nosotros dos con Películas Frenéticas. Nos definíamos como un grupo de cine.

Pero no tenías experiencia como productor antes.

Solo lo que había hecho con los cortos, el videoarte y la publicidad. Allí tuve como maestro a Luis Felipe Moreno, que era el mejor.

¿Llamasteis a la productora Películas Frenéticas simplemente porque el primer proyecto era Más que amor, frenesí o porque teníais intención de hacer una “línea editorial” de películas frenéticas?

Reflejaba un poco el tipo de cine que hacíamos. De *Más que amor, frenesí*, coincidía que era una película muy, muy frenética, con mucha velocidad, con un lenguaje muy de cómic... Entonces, sí que definía un poco el cine que en teoría íbamos a hacer. *Atómica* seguía también por esa línea.

Nos comentabas que la planificación de la película estaba muy pactada y discutida y que llegasteis a hacer un storyboard.

Sí. Como éramos tres, hicimos un *storyboard* de toda la película, detallando plano por plano cómo iba a ser. Estaba todo discutidísimo. Era un sistema de dibujar cada plano y definir cada movimiento. Yo, en la forma de planificar que tengo, soy muy de la escuela de Hitchcock, es decir, cualquier cosa que hago, cualquier plano que hago, tiene que estar justificado. Siempre me pregunto: “¿Qué es lo que quiero contar con cada imagen?”. No es una cosa aleatoria. También tiene que estar justificada la posición de la cámara y el tamaño del encuadre. Está todo muy pensado. Uso el lenguaje cinematográfico para contar exactamente lo que quiero transmitir. Todo lo que parecía en un principio una cosa como improvisada, no era así.

Y lo hicisteis entre los tres el storyboard.

Sí.

Más que amor, frenesí, a nivel visual, tiene como dos partes diferenciadas. La primera es más estable; la segunda, ambientada en la noche, tiene mucha cámara en movimiento, incluso en mano. Nos decías que había influido en ello que teníais que economizar.

No había tiempo, entonces teníamos que resolver. Como os he dicho, estaba todo muy planificado, pero claro, como no había tiempo, teníamos que resolverlo todo muy, muy rápido. Es así.

Esa cámara en mano llama la atención y contribuye a crear ese ambiente frenético. No era muy habitual en el cine español de los años noventa tanta movilidad de la cámara.

Sí, pero es verdad que no había una libertad de cámara. Es decir, que, aunque fuera cámara en mano por Néstor Calvo, muy buen cámara, además de director de fotografía, los planos estaban ya dibujados y pactados: dónde iba a empezar, dónde iba a acabar y cuál era el recorrido de ese plano.

¿Y fuisteis muy fieles al storyboard?

Fuimos muy, muy fieles, sí.

También resulta inusual que los créditos finales aparecen al revés.

Es porque queríamos romper con todo, que todo fuera frenético. Después lo hizo *Irreversible* (*Irréversible*, Gaspar Noé, 2002), pero *Más que amor, frenesí* era de antes. Además, al inicio, las letras se movían, eran frenéticas.

¿Cómo se os ocurrió la escena final de Más que amor, frenesí? Ya ha acabado la narrativa, el relato, pero aún así queda esta escena en la que reaparece un personaje que se daba ya por muerto y que incluso habían tirado al camión de la basura.

Rodamos varios finales. Aunque el guion estaba escrito, sí que es verdad que había una libertad a la hora de hacer la película que iba dada un poco por cómo se iba desarrollando todo. Como no la filmábamos por orden, rodamos muchas posibilidades: que se salvara el falso policía, que no, que ella volvía sola de fiesta, que volvían las tres juntas... Al final, nos gustó muchísimo darle un final fuerte, transgresor, que te dejara descolocado, que no fuera todo una cosa de *happy end*.

Es un giro como película de terror.

Sí, porque, como os dije, la película es una mezcla de géneros. Disfrutamos mucho rodando con Cayetana y con Javier Manrique. Nos

parecía que era fuerte toda la escena de la violación final, que ella sacara algo que siempre tenía, su pistola en el bolso, y que la utilizara.

Otro elemento fundamental de la película, muy popular y exitoso también, fue su música.

Teníamos dos compositores. Por un lado, estaba Juan Bardem, que nos hacía la música de *thriller*, y, por el otro, estaban Juan Sueiro, Molly y el grupo Kadok, con los que yo he trabajado aparte, los cuales nos hacían todas las versiones y temas *dance* de aquella época. La mezcla es lo que hizo que la película fuera diferente también. Era muy de verdad y, a la vez, era una fantasía y muy cómic. Estaba muy hablado que todo pareciera muy de cómic, con mucho color, sin miedo al color. Pero la película resultaba sincera también por la música, que era la que se escuchaba entonces, y por cómo se movían y se comportaban los jóvenes en los sitios, que nosotros conocíamos perfectamente.

Aparecen en el filme lugares representativos de un Madrid que cambiaba. En los años noventa, por ejemplo, empezaba Chueca como barrio de ambiente gay.

Chueca ya existía en los ochenta, con sitios como Baile el Baile, o el famoso Ras. El actual Rick's era el Mac, pero es verdad que iba muy unida al morbo. En el Madrid de los noventa, empezaba la cultura de club. Por ejemplo, el Friends, donde se rodó parte de la película, era una macrodiscoteca que había aquí, cerca de la Puerta de Toledo. También estaba la discoteca Xenon, de Callao. Empezaba la cultura del club masivo, y todo el movimiento *drag*.

Recuerdo que, mientras estábamos escribiendo el guion, a mí me invitó un amigo a irme a Ibiza un fin de semana. Yo estaba encerrado y no podía decirles a David y a Miguel que me iba a Ibiza, así que les dije que me marchaba a la boda de una prima en Murcia. Me fui a la isla blanca y ahí conocí a Dolly, a Juanfran Becerra, que estaba en un antro haciendo un personaje que era como una imitación de Marta Sánchez y me dije: "A esta tía la incorporo a la película". Me

vine de Ibiza con esa idea. Y luego las *drags* fueron personajes que, como ya he dicho, llevaban toda esa parte de humor en la película.

Son drags que siguen en activo hoy en día.

Sí, y La Prohibida hizo casting, era una de mis favoritas, aunque al final no participó. Y Diva, que era relaciones de la Joy Eslava, era una verdadera reina *drag* y puse como condición que estuviera en la película. Aparece como Diva, como el personaje que ya existía. Pero Dolly era el actor Juanfra Becerra. Yo le digo que es mi hija putativa porque le construí el personaje y sigue con él. Tiene los mismos años que la película.

¿Habías visto Las aventuras de Priscilla, reina del desierto (The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert, Stephan Elliot, 1994)?

Sí, *Más que amor, frenesí* llegó justo después. Yo fui con los de vestuario a ver *Priscilla* al cine Renoir, ya pensando en que algo así teníamos que hacer.

En Más que amor, frenesí aparece otra constante de tu cine: los actores. Actores haciendo de actores, o de aspirantes a actores.

Mucho de lo que sigo escribiendo es sobre actores. Es el mundo que conozco y que me gusta y al que me siento cercano. Me encantaría que me recordaran como un director que amó a los actores. Confío en ellos, me gusta su trabajo, les tengo mucho respeto y creo que hay que cuidarlos porque lo dan todo: se desnudan, no solo físicamente, sino interiormente. He visto a algunos directores que no saben tratar a los actores y que piensan que están llenos de caprichos. No entienden, por ejemplo, por qué a los actores hay que recogerlos y llevarlos de vuelta. Pues está muy claro: porque ellos están delante de la cámara. Tú como director puedes no haber dormido, pero ellos están delante. Tienen que estar cuidados, descansados, con las cosas muy claras. El director tiene que encontrar la manera de comunicarse con ellos, decirle lo que quiere, con cada uno buscar el sistema que mejor le sirva para hacerse entender y que

ellos le entiendan. Por ejemplo, como os contaré más adelante, para mí trabajar con Carmen Maura era un sueño y, cuando ella llegaba a rodar, después de estar encerrada en su caravana, se ponía delante de la cámara con los ojos cerrados, y, cuando yo decía: “¡Acción!”, ella abría los ojos y me lo daba todo... Algo así es un regalo.

¿Alguna vez has tenido problemas con los actores de tus películas?

En general, no. Lo que sí que es verdad es que he trabajado con actores muy jóvenes y, a veces, les he exigido demasiado para el momento de su vida en el que estaban. Eso ha creado situaciones tensas, hasta que, al final, uno mismo tiene que pensar que cada persona es un mundo, e intentar comprender y ponerse en el lugar del otro. También, cuando trabajas con niños, es difícilísimo.

Un tema que orbita en toda tu obra es el del armario. Personajes que ocultan o no asumen su condición sexual.

Siempre he querido tratar el tema de la tolerancia. En el momento de *Más que amor, frenesí*, existía (y todavía existe, pero entonces más aún) esa doble vida que llevaban algunos hombres casados, que luego salías por la noche y te los encontrabas en los sitios de ambiente.

Como las historias que funcionan en el cine son historias de amor imposible, pues eso tenía su efecto. Es decir, si el amigo de la protagonista está enrollado con un hombre casado, pues ya tienes una historia interesante. Eso funciona, y, además, te permite hablar de la aceptación de uno mismo, un buen tema.

La familia Bardem ocupa un lugar importante en el arranque de tu carrera en el cine y en tu primer largo.

Sí, estaba María Bardem de script, que es una gran amiga; Mónica Bardem, hermana de Javier, también está, una muy buena actriz, que aquí hacía de una de las tres meninas de la película. Ya había hecho algún pequeño papel en algún que otro largo. Y Carlos Bardem que encarna al dueño del Frenesí, la discoteca donde se reú-

nen todos. Ya era un buenísimo actor: dice una frase y te la encaja bien a la primera. Juan Bardem es el músico con el que yo he trabajado, no solamente en *Más que amor, frenesí*, sino también en *Entre vivir y soñar*, y luego hemos hecho el tema por el que nos nominaron a un Goya, por *La banda Picasso* (2012), de Fernando Colomo. Es un gran músico y amigo mío. Y Miguel Bardem, uno de los codirectores.

¿Vio la película Juan Antonio Bardem?

Sí, la vio. Supongo que la vería tímidamente. Era un tío muy abierto de mente, mucho, con unas ideas políticas muy de izquierdas. Fue un visionario, muy, muy inteligente, generosísimo conmigo, de tener detalles maravillosos. Yo iba a su casa continuamente, era como un hijo. *Calle mayor* (1956) o *Muerte de un ciclista* (1955) son referentes para mí. Al final, el cine es una cosa muy familiar.

Yo al principio me sentía muy intruso. A mí me abrió las puertas Fernando Colomo, al que le debo muchísimo, por haberme dejado entrar en la familia del cine. Cuando nos nominaron al Goya a Mejor Dirección Novel, fue un regalo absoluto y lo entendí como una tarjeta de invitación a esa familia del cine, porque yo era el único que no pertenecía a ese mundo. Estaba agradecido de que me hubieran aceptado.

Era un año de mucho nivel.

Competíamos con Amenábar por *Tesis* y David Trueba por *La buena vida*. Y Pilar Miró con *El perro del hortelano* fue la gran ganadora a Mejor Dirección. En esos Goya conocí a Emma Suárez, que luego fue fundamental para *Sobreviviré*.

¿Qué tal fue la crítica con Más que amor, frenesí?

Manuel Hidalgo escribió en *El Mundo* que iba a haber “un antes y un después en el cine español”. No sé si fue para tanto... pero se sentía como algo muy novedoso.

¿Y qué pensó Colomo de la película cuando la vio?

Colomo pensaba que estábamos locos. Se lo pasaba muy bien con nosotros y era uno más. Siempre decía: “Me convencieron sin leer el guion. Entraron allí, me empezaron a cantar, y me liaron”. Colomo es que es un joven.

Hace cameos en casi todas tus películas.

Estuvo nominado a Mejor Actor Revelación por su película *Isla bonita* (Fernando Colomo 2015), pero con nosotros había hecho pequeños papeles. En *Más que amor, frenesí*, hace de director en un casting; en *Atómica*, de ginecólogo; en *Sobreviviré*, de cura; y, luego, de alumno de francés con Carmen Maura en *Entre vivir y soñar*. Nos encanta llamarle. Antes de todo lo de *Torrente* (Santiago Segura, 1998), a nosotros lo de sacar cameos nos encantaba. En *Más que amor, frenesí* había muchos más cameos, pero los cortamos: Rosa María Sardá apareciendo de repente tras una puerta en la reunión de los ecologistas, Javier Cámara peleándose con Ana Rayo por una silla... Se nos iba la película a dos horas y recortamos esas escenas, algunas muy divertidas. Aunque el cameo de Penélope Cruz sigue. Iba a hacer uno de los papeles principales, pero no pudo por agenda, y ella quiso estar ahí. Una maravilla verla a través de la cámara.

¿Recuerdas qué sentiste al rodar el primer plano de tu primer largometraje en España?

Sí. El plano de Cayetana por la calle Preciados vestida de menina fue lo primero que rodamos. Puse mi ojo en el visor de la cámara y me dio un subidón, cuando vi el plano, que me duró toda la película. Y esa euforia, ese espíritu hacia arriba, fue el que quise mantener todo el tiempo. Yo tenía ya treinta años, había pensado que iba a rodar mi primer film a los veinte, y no sucedió. Toda esa espera fue larguísima. Rodar ese primer plano fue, como te digo, un subidón. Pensé: “Ahora empieza mi vida”.

En la película, está presente el tema de la droga, que luego se repetirá en más películas tuyas.

Sí. Toda la escena del baño, donde había un cadáver y ellos preocupados por meterse una raya... era el rollo de [Quentin] Tarantino en ese momento: quitarle importancia a cosas que la tenían y dársela a otras, eso me gustaba mucho. Había visto *Pulp Fiction* (1994) y me había encantado. Estábamos los tres muy de acuerdo en eso. Sacar comedia de todo nos resultaba fácil. La droga en los noventa en Madrid era parte del día a día, o de la noche a noche, mejor dicho. Sí, se trataba con mucha naturalidad. Antes, en los ochenta, cuando estaba despenalizado el uso del hachís, tú te podías hacer un porro delante de un policía. Yo no fumo porros porque me sientan fatal, pero eran muy comunes. Y la cocaína era algo que no estaba tan mal visto como ahora. Era una droga social, y hasta de estatus. También empezaba el éxtasis en esos años. Quise sacar el subidón de la época, igual que después, en *Mentiras y gordas*, quise sacar la otra parte, el bajón, como os contaré. *Más que amor, frenesí*, reflejaba el espíritu de esa época, lo que pasaba cuando salías por la noche y perdías los papeles y todo daba igual. Aunque también había algunos momentos de soledad, con Cayetana cuando regresaba de madrugada por la calle. Pero, en general, era una película sobre el subidón.

Recoge muy bien ese espíritu de los noventa: fumar en los bares, tarjetas para llamar por teléfono, las drags... Centrándonos en la droga, Eloy de la Iglesia decía que cada vez que aparecía la droga en la pantalla había un punto de apología. ¿Estás de acuerdo?

No. Es complicado porque todo ha cambiado tanto... Ahora mismo sería políticamente incorrecto hacer una película como *Más que amor, frenesí* o *Atómica*, que tenía como protagonista a una droga. Ha cambiado todo muchísimo. La droga actúa en el cine como un efecto multiplicador de lo que estás contando. Por eso teníamos que controlar muchísimo, para que no pareciera que se nos iba de las manos. En esos momentos, la gente salía por la noche y

cada quince minutos estaba en el baño, pero si sacas eso en el cine parece excesivo, aunque fuese real.

Fuisteis al Festival de San Sebastián tanto con Más que amor, frenesí como con Atómica.

Sí, nos la seleccionaron para Zabaltegui y fuimos con todo el equipo. Teníamos distribución, pero aún no había fecha. Enrique González Macho de Alta Films, la vio con el público en Zabaltegui y decidió adelantar su estreno en salas comerciales. Fue emocionante el encuentro con el público allí y ver que la película funcionaba, que se reían, que provocaba euforia, que la gente se sentía parte de ella y no la veía como algo ajeno. Y luego funcionó en toda España. Siempre digo que es una película muy fallera, y en Valencia tuvo mucho éxito porque todas esas *drags* con esos trajes tan coloridos recordaban a los ninots. Lo que también provocó es que la gente deseara venir a Madrid a vivir todo eso.

Como no teníamos dinero para promocionarla, nos pintamos los pelos de colores, nos afeitamos el nombre en la cabeza y recorrimos discotecas y clubs, con las tres actrices y las *drag queens*. Íbamos en una furgoneta, como los grupos de música. Estábamos, por ejemplo, en Zamora. Por la mañana, entrevistas; por la tarde, promoción; y por la noche, discoteca, que era los que pagaban la tournée. Nos hicimos toda España. Las chicas se iban turnando: Cayetana, Bibiana, Ingrid... y las *drags* también, pero nosotros tres íbamos a todas. Era el principio de lo que son los bolos ahora, cuando contratan a los actores de televisión para que vayan a las discotecas.

¿Ayudó a promocionar la película la polémica prohibición de sus carteles?

Encargamos unos carteles para los autobuses municipales con los personajes desnudos. Mónica con su pistola, María con su mochila, Javier Manrique con su rosa... cada uno con un utensilio representativo, pero totalmente desnudos. Los autobuses prohibieron esos carteles y la prensa se hizo eco de ello. Todos los periódicos publi-

caron la noticia. Ahí se ve la importancia del *marketing* y la publicidad, y las cosas increíbles que pasan a veces para que una película funcione.

La película también llegó al Festival de Sundance, cuando era el festival más reputado del cine indie.

Sí, fue de las pocas españolas que llegó allí. Viajó muchísimo. Y, más tarde, el VHS y el DVD, estuvo por muchos circuitos. Recuerdo, por ejemplo, que, en un viaje a San Francisco, lo vi en una tienda gay junto a las películas de Bruce LaBruce. Tuvo muy buena distribución por circuitos y festivales gays. También nos salían patrocinadores para fiestas. Alberto Calero consiguió que Chupa-Chups nos patrocinara la presentación en Japón con *drags* orientales con Chupa-Chups metidos entre los pechos.

¿Cómo llega Bibiana Fernández al proyecto?

Yo la conocía de la noche. En una época, fui camarero en la Sala Caracol para poderme pagar las clases de cine. Estaba muy de moda y la frecuentaban Bibiana y todo el clan Almodóvar. Para el papel de la *madame* lesbiana corruptora de menores, habíamos pensado en ofrecérselo a alguna actriz de la época del destape. Empezamos a tener entrevistas con todas, pero resulta que aparecían señoras que no tenían nada que ver con lo que yo había visto en las películas "S". Con sus pendientes, sus trajes de chaqueta... Ya no eran las chicas de *La caliente niña Julietta* (Ignacio F. Iquino, 1981). Entonces se me ocurrió llamar a Bibiana y fue una conexión. Me reconoció por la Sala Caracol y me sentí muy bien con ella. Entendió el personaje a la primera y no tenía ningún reparo para nada. Y me regaló el desnudo, que no estaba planificado en el guion. Después de *Kika* (Pedro Almodóvar, 1993), fue su segundo desnudo, a través de un espejo, a lo Sharon Stone en *Instinto básico* (*Basic Instinct*, Paul Verhoeven, 1990). Tenía que salir en ropa interior y me dijo: "Va a quedar mucho más bonito si estoy sin nada". Y tenía razón. Bibiana es maravillosa.

Desde tu primera película, has trabajado con repartos corales.

Me encanta trabajar con muchos actores, pero, poco a poco, he intentado profundizar en los personajes: cuando tienes tantos, todo se diluye. Allí éramos tres directores, cada uno con tres personajes, más los amigos de esos personajes, las tres *drags*...

¿Conocías el nuevo cine gay de los años noventa, el llamado queer cinema, de cineastas como Gregg Araki?

Claro, por supuesto. Me gusta mucho *Maldita generación* (*The Doom Generation*, 1995) y *Vivir hasta el fin* (*The Living End*, 1992). También en ese momento estaba un director al que quise mucho, Manuel Toledano.

Háblanos un poco sobre tu relación con él. Años después, le dedicaréis Mentiras y gordas.

Yo le conocí en Madrid y luego coincidí con él en Nueva York. Gracias a Manuel Toledano conocí a todos los *queer* de la gran manzana, a Sofía Lamar, que se llamaba así porque la mar la llevó desde Cuba a los Estados Unidos, y a toda esa panda que inundaba la noche neoyorkina. Era un cinéfilo también. Él estaba estudiando en EEUU cuando Elías Querejeta le produjo su película *Cuernos de espuma* (1996). Imaginaos, una película transgresora como esa, producida por alguien tan serio como Elías Querejeta, era una cosa un poco marciana. Lo cierto es que supo ver en él el talento. Manuel era un seductor, un amante del cine, tenía una energía impresionante. Conectamos enseguida por el tipo de cine que nos gustaba, la clase de películas que queríamos hacer... Manuel murió y dejó un talento enorme. Tenía guiones maravillosos.

Cuando viajas a Estados Unidos, ¿allí había visto ya tus películas?

Más que amor, frenesí se había visto, pero en un círculo muy determinado. Se estrenaba a lo mejor en San Francisco o en Nueva York, en salas pequeñas de cine *underground*. Yo le llevé *Atómica* para que él la viera. Y él me enseñó *Cuernos de espuma*, que luego

se estrenó en Madrid. Más tarde se vino para España, y fue cuando intentamos hacer cosas juntos. Estuvimos trabajando para desarrollar una serie de TV-movies sobre la primera experiencia sexual, y que cada una la dirigiera gente de nuestra generación. Era uno de los proyectos que teníamos delante. De la suya, tenía un guion escrito y todo: la iba a protagonizar Alaska, que era muy amiga suya. Mientras tanto, él intentaba sacar una película que tenía, *El lunes puede esperar*, de la que grabaron los temas musicales y eran muy, muy bonitos. Yo era muy amigo suyo y sentí lo que sucedió, tenía mucho que dar aún.

¿Qué opinión tienes del cine de Almodóvar?

Almodóvar es un genio. Un maestro. Que haga lo que quiera porque yo voy a seguir disfrutando de sus películas. Para mí, esperar la siguiente película es una maravilla. Tuve la suerte de ir al estreno de *Carne trémula* (1997) en el Lincoln Centre de Nueva York, con Lauren Bacall, Ángela Molina, a la que sacamos Manuel Toledano y yo en brazos porque le dolían los pies.

A Félix Sabroso y Dunia Ayaso, como a vosotros, se os suele etiquetar como herederos de Almodóvar.

Sí. De hecho, en la primera crítica que nos hizo Carlos Boyero cuando llegamos al Festival de San Sebastián, nos llamó "sobrinos-nietos de Almodóvar". Para él, era una manera de insultar, tanto a nosotros como a Almodóvar, pero para mí fue un halago. Yo las mejores críticas siempre las he recibido de fuera, de gente sin prejuicios. A veces, los críticos españoles ni veían la película. Nos pasó con *Sobreviviré*, que no sabían dónde ubicarnos ni qué película estaban viendo. También nos pasó que hicimos al principio mucho ruido, como los Javis de ahora, y nos sacaban en los programas del corazón, y eso la crítica lo recibió mal. A Félix y Dunia los adoro. *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí* (1996) la hicieron en paralelo a *Más que amor, frenesí*. Nos confunden todo el tiempo, aún a día de hoy. Pero somos muy, muy diferentes. *Descongélate*

(2003) me gusta, *La isla interior* (2009) me parece muy difícil y muy profunda, está muy bien. Vivimos ese subidón de los noventa a la vez y nos mantenía muy unidos. También intercambiábamos actores. Pero no teníamos la misma forma de contar. Se nos metió en un mismo saco y no sé si nos vino mejor o peor.

¿Qué más referentes tienes del cine español?

Colomo, Iván Zulueta, Fernando Trueba... También David Trueba y Jonás Trueba, cada uno en su estilo. *Todas las canciones hablan de mí* (Jonás Trueba, 2010) me encanta, creo que está poco valorada para lo que es. De David Trueba me gusta mucho *Vivir es fácil con los ojos cerrados* (2013): allí me enamoró Natalia de Molina. Amenábar es fantástico. Recuerdo cuando vi *Tesis* (1996), yo que había estado estudiando en esa Facultad... Me pareció que por primera vez en España se hacía un *thriller* de ese nivel. Su talento es enorme.

¿Cómo viviste el éxito de Más que amor, frenesí?

Fue todo un triunfo para una película independiente, de un productor como Colomo y una distribuidora como Alta Films. Se veía en cines, sobre todo, de versión original subtitulada. Funcionó y llenó las salas pequeñas. El boca a boca resultó. El distribuidor lo supo en cuanto la vio en Zabaltegui. Iba rodeada de morbo, por los desnudos, la escena de la ducha, las *drag queens*... Santiago Tabernero hizo un muy buen *making of* y salimos cada uno entrevistando a una actriz. Yo entrevistaba a Cayetana mientras simulábamos meternos una raya, que, por supuesto, era de glucosa, lo que utilizábamos en el rodaje. Y eso salía en TVE. Ahora sería inimaginable. Vivimos en tiempos de corrección política muy radical.

¿Qué opinas sobre toda la polémica que hay ahora en torno a Woody Allen?

Me encanta Woody Allen. Y Roman Polanski. Yo, por suerte, me he mantenido alejado de polémicas. Me parece muy duro para la

gente que se ha sentido maltratada o acosada, pero también para los cineastas, a los que se pretende borrar sus carreras por meteduras de pata o por sus horribles comportamientos. Hay que separar el autor de su obra. Si prohibiéramos la literatura o el cine de individuos con vidas conflictivas, no podríamos ver las películas de Elia Kazán, ni leer al marqués de Sade, por ejemplo.

¿Cómo veáis el cine español en 1996?

El público joven no conectaba con él. Nuestra llegada fue sorprendente también por eso. Alta Films la programó en salas en versión original subtitulada, casi siempre pequeñas, donde los cinéfilos, y estudiantes de cine íbamos a ver los films. La película llevó un público a esas salas que no era el habitual. 1996 también era el centenario del cine, y nos sacaban como los nuevos rostros.

La banda sonora de Más que amor, frenesí también fue un éxito.

Teníamos claro desde el principio que era fundamental para la película. Sacamos incluso varios vinilos. Pensábamos que se podía aprovechar el tirón de la música para promocionar la película. Luego paso con *Sobreviviré*, más a lo grande. Los discos tenían versiones *dance* de *Black is Black* para DJ. Había un acuerdo con Arcade, que era la compañía de discos. Para la promoción, también hacíamos fiestas. Hicimos una en el club donde se rodó la película, en Puerta de Toledo, donde ahora está la Universidad Carlos III. Con las *drags*, como Jackie Kennedy y Dolly Parton. Años antes de que la serie *Queer as Folk* (2000-2005) sacara a una *drag* como Jackie Kennedy también. Fuimos al Festival de San Sebastián, con Bibiana, Cayetana, Ingrid, Diva, Dolly Parton... Fue el mismo año de la retrospectiva de Eloy de la Iglesia y tuvo bastante repercusión en prensa. Llamábamos mucho la atención. Ya os decía que nos pusimos los pelos de colores. Había titulares como “Debut a seis manos”. Hubo monográficos en revistas y programas como “Caiga quien caiga”, que nos sacaba todo el tiempo.

Y siempre ibais los directores, como estrellas.

La promoción era una forma de trabajo casi como cuando haces cortometrajes. Las fotos promocionales a los actores nos las hacía un compañero mío del colegio en su estudio, Fernando Cañas, casi como un favor, lo montábamos todo en casa... El cine consiste en pedir favores, más aquí en España. Siempre digo que el presupuesto de una película se ve cuando al final lees los agradecimientos. Cuantos más hay, menos presupuesto tiene. Las más tienen muchos agradecimientos. La gente se entregaba y, por eso, tienen una factura muy buena.

ATÓMICA (1997)

Después del éxito de Más que amor, frenesí, ¿fue más fácil levantar otra película?

Los productores nos proponen hacer otra, pero Miguel Bardem quería hacer su propio cine. Nosotros dos seguimos juntos, aunque no era lo que estaba previsto. Nos encerramos en un hotel para escribir el siguiente proyecto. En una de las presentaciones de *Más que amor, frenesí*, con María Esteve, acabamos hasta la madrugada, y tomando churros me contó cómo había llegado a Madrid, y de ahí salió la historia de Carla, esa chica que se enamora de un yonqui. De repente, me encontraba con mis musas. Menkes y yo empezamos a escribir el guion a partir de ahí. Nos daban carta libre, así que nos dijimos: “Vamos a hacer una locura”. Nuestra pretensión era simplemente lograr una comedia divertida. Acabábamos de ver *Trainspotting* (Danny Boyle, 1996) y se nos ocurrió esta droga nueva, el *blue ice*. La idea era presentar a chavales que no tenían que ver con esa movida y se encuentran en medio de una historia de narcotráfico internacional. Hacer un cómic a lo bestia, con música y color extremo. Brian De Palma nos gustaba muchísimo, con sus movidas de romper pantallas, *Vestida para matar* (1980), *Doble cuerpo* (1984). Néstor Calvo, que ya había estado con nosotros como director de fotografía en nuestra primera película, venía de la publicidad y manejaba esos recursos muy bien. Otra referencia era *Misión imposible* (*Missiön Impossible*, 1996), también de De Palma: Juan Sueiro se inspiró en su música para la banda sonora.

Toda la introducción de la película es un claro homenaje a Russ Meyer.

Sí, con Yola Berrocal y Sonia Monroy. Buscábamos actrices muy Russ Meyer. Hicimos una rueda de prensa antes de rodar y los periodistas pensaban que eran actrices porno de verdad. Yo conocía las películas de Russ Meyer por un ciclo que se hizo en el Festival IMAFIC, y me vi todas: *Supervixens* (1975), *Megavixens Up!* (1976), *Más allá*

del valle de las ultravixens (Beneath the Valley of the Ultra-Vixens, 1979).... Nos comunicamos con él, le pedimos permiso para hacerle el homenaje y nos contestó muy amablemente, con un fax, pero decidimos que, en vez de utilizar imágenes suyas, sería mejor filmarlas nosotros. Rodamos mucho más de lo que después se vio. Con mi editor de publicidad, hicimos los títulos de crédito. *Atómica* era una locura de argumento, pero logramos convencer a los productores y a TVE. Era una gozada verla con público en las proyecciones.

¿Qué referentes visuales teníais?

La película tiene una estética nada habitual en el cine español de ese momento. Por vestuario, colores, encuadres... Uno muy claro era *Trainspotting*, que se había estrenado en el Festival de San Sebastián también. La vimos en ese pantallón gigante del Velódromo de Anoeta, con su equipo allí y nos dejó impactados, por cómo estaba contada. Una película pop pero profunda, un duro mensaje con una agilidad visual impresionante, una música muy bien utilizada, buenos actores. Ewan McGregor fue una revelación. En cuanto al color... Es una lucha cuando haces una película y quieres meter un rojo intenso y te dicen que quieres parecer Almodóvar. Alain Bainée me decía: "Los colores existían antes de Almodóvar". Quisimos cuidar mucho la estética. Sobre todo, queríamos que fuera muy cómic.

¿Cómo se notaba la ausencia de Miguel Bardem? ¿Cuál fue la nueva distribución del trabajo común?

David siempre tuvo pasión por la dirección artística, lo que dificultaba la labor del director de arte, Alain Bainée, que se tenía que enfrentar a él todo el tiempo, ya que estaba encima de cada cosa. Alain recreó todos esos clubs que aparecían en la película. El concepto era hacer decorados como si estuviéramos en plató, pero en decorados naturales, construir en lo destruido. Rodamos en la antigua fábrica de cervezas El Águila de Madrid. Los de vestuario eran los mismos que me había traído de la publicidad. Son películas que parecían más de lo que eran, en términos de presupuesto. Costaban

poco, había mucha gente que colaboraba. No había mucho más presupuesto que con *Más que amor, frenesí*. Yo me seguía ocupando de los actores.

Mantenéis gran parte del reparto.

Queríamos hacer nuestra troupe. También quise a Rossy de Palma, pero al final no pudo. Las conexiones con dos directores son difíciles. Había actores que se llevaban bien con uno, pero no con otro... y eso se fue complicando cada vez más. En ese momento, todavía llegábamos a acuerdos, pero era difícil cada decisión. Ya no éramos tres, el número impar del desempate se perdió, y eso hizo las cosas menos fáciles.

Más adelante, Lucía Extebarría diría que su papel, al trabajar con vosotros, con frecuencia fue el de desempatar.

Es verdad.

¿Qué diferencias hubo entre la planificación del rodaje de Más que amor, frenesí y de Atómica?

Al ser tres, había mucha discusión, sobre todo entre Miguel y yo de lo que era la planificación, aunque había un *storyboard*. En el momento en que desaparece la figura de Miguel, al quedarnos dos, era más difícil llegar a acuerdos.

La directora de casting era Sara Bilbatúa, ahora una de las más importantes. ¿Cómo es el trabajo con el director de casting?

Sara Bilbatúa es buenísima, yo me entendía muy bien con ella. Como a mí, le gustan los actores y sabe muchísimo, fue fácil. Nuestra colaboración era íntima.

Hay personajes que ya escribisteis pensando en actrices, como Bibiana Fernández o María Esteve, pero ¿cómo creasteis a los otros?

Pues mira, el de Nathalie Seseña era un personaje que iba para Rossy. Yo a Seseña la había visto en *El día de la bestia* (Álex de la

Iglesia, 1995), que iba a los festivales junto con *Más que amor, frenesí*. Adrià Collado estuvo haciendo pruebas junto a actores tan buenos como Eduardo Noriega. Primero hacíamos entrevista, para que cada uno viera qué podía obtener de él, no solo del personaje sino una percepción. Es complicado cuando se trabaja con dos directores. Después de la entrevista, prueba de cámara. Ahora se trabaja de otra manera: los directores de casting hacen las pruebas y luego te la enseñan, pero, entonces, era trabajo en el que te involucrabas desde el principio. Entrábamos con Sara desde las nueve de la mañana hasta las nueve de la noche viendo actores.

Canal Plus Francia entró como co-productor.

Mira, se decía que Tito Fernández siempre echaba a alguien del rodaje. Pues como *Más que amor, frenesí* había funcionado en Francia, entró un productor a través de la productora de Colomo y nos exigía un actor francés. Nos enviaron un montón de actores, cómicos, caras conocidas en Francia para que eligiéramos. Al final nos mandaron a uno que ya desde los ensayos se vio que era no era apropiado para el papel. No hablaba bien el español, sus erres eran francesas, así que hacía que la comedia llegara al extremo. El primer día del rodaje era la escena en que apuntaba a María Esteve con la pistola y el actor tenía que decir “mirinda”. Lo decía con esa erre, y nos miramos con pánico. David y yo tuvimos que tomar una decisión rápida, ya que no había forma de solucionar aquello de otra manera, y nos quedamos sin actor nada más empezar el rodaje. Por suerte, llamamos a José Manuel Cervino y estaba listo en dos días para rodar. Además, se tuvo que rapar porque el personaje era “El Calvo”. Cervino nos salvó la vida.

El personaje de Seseña es el de una mujer frustrada sexualmente.

Tiene frases de Bibiana Fernández. Bibiana es como un libro, hay frases de la película que son tuyas, como “el mejor desmaquillador es un hombre”. Creo que Almodóvar también ha utilizado en alguna de sus películas frases de ella. Todo el personaje de Roxy Foxy son historias de Bibiana o inspiradas en ella.

¿Crees que hay una influencia de Almodóvar en Atómica?

Veo más presencia de la estética de *Instinto Básico* (1992) y de Paul Verhoeven, al que seguía desde *Delicias Turcas* (*Turks fruit*, 1973), *El cuarto hombre* (*De vierde man*, 1983), *Desafío total* (*Total Recall*, 1990) o *Showgirls* (1995). Soy un defensor de esta película. Luego vino *Starship Troopers* (1997). Si hay referencias a Almodóvar, no éramos conscientes de ellas. Lo que hace Almodóvar es un costumbrismo español, refleja lo que es España y por eso no termina de gustar tanto aquí como en el exterior, donde lo adoran. Ves fuera sus films y la gente te dice: “¿Viste cómo son los españoles?”. Ves a la telefonista de Loles León en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) y la reconoces. Yo una vez iba en un avión, quería una almohada y la azafata me dijo de forma brusca que me esperara a que se durmiera alguien y se la quitara. Eso es muy almodovariano.

Pero en tus películas es fácil encontrar mujeres al borde de un ataque de nervios, que hablan mucho y son muy espontáneas.

Es verdad. En el documental de Diego Galán *Con la pata quebrada* (2013), hay un momento sobre la mujer nueva en el cine, donde saca una escena de *Atómica*, con las tres chicas hablando de las pollas, y la siguiente es *Todo sobre mi madre* (1999), con una escena similar. Hay un paralelismo, sí, pero no hay imitación. *Atómica*, de hecho, es anterior a *Todo sobre mi madre*. Soy admirador de Almodóvar, eso mucho. Mi fascinación por las mujeres es cierta. Me parecen más interesantes y más divertidas. Hablan de cosas que a los hombres heterosexuales les cuesta hablar. En mi nueva novela, *Todo se mueve* (2018), las protagonistas son cuatro mujeres también. Y es cierto que cuando viajábamos fuera con las películas, en las revistas de cine nos llamaban “*The new Almodóvar*”. Es el referente que ellos conocían.

¿Por qué cambió el título previsto: No me hables de los hombres que me pongo atómica?

Resultaba demasiado largo y provocaba una cosa muy fuerte: la gente del equipo no podía decir el nombre sin ruborizarse, los hom-

bres. Ahora se está cambiando, pero antes, decir “no me hables de los hombres que me pongo atómica” era incómodo. Temíamos que a la gente que fuera al cine a pedir la entrada en la taquilla le costara decir el título. Los títulos de la mayoría de mis películas tienen nombres de canciones. *Atómica* es por *Atomic* de Blondie, *Sobreviviré* por el tema de Gloria Gaynor. *I Love You, Baby*, igual.

¿Cómo trabajabais los storyboard?

Dejamos de hacer *story* porque nos encerraba. Con *Sobreviviré*, dejamos de hacerlo. Yo garabateaba el plano y Carmen Mansilla, una dibujante, lo llevaba al cómic. Veníamos todos de la publicidad. En *Sobreviviré*, sobre todo, teníamos claro que iba a ser una película donde iban a importar mucho más los sentimientos que la plástica, que hasta ese momento había tenido muchísima relevancia. Necesitábamos que la vida de esta chica, Marga, reflejara una rutina. La película estaba muy planificada, pero, sobre todo, era contención absoluta. Rodábamos la primera secuencia donde se mostraba el videoclub, y cuando volvía a aparecer esa localización, era todo como una repetición, control total de la cámara, acercarnos al rostro de esos dos actores buenísimos, que tuvieran fuerza sus interpretaciones, más que mover la cámara, darles su tiempo para que ellos nos mostraran esos sentimientos. Por ejemplo, la escena en que Iñaki se confiesa a Marga, era un plano secuencia en el que ellos salían y entraban en plano quitándose la ropa, una escena de comedia, muy ensayada, donde la cámara apenas se mueve y son ellos con su coreografía los que resuelven la situación con los tiempos muy medidos. Duraba mucho más y luego la cortamos. Una pena, porque es una de las escenas mejores. La uso bastante cuando doy cursos con actores.

¿Sientes nostalgia de los años noventa?

No. Tendría que sentir nostalgia de los ochenta, de los noventa, de principios del siglo... No.

María Esteve reaparecerá en tus películas.

En *Sobreviviré* fue un cameo que me hizo de buen rollo. Es una escena que, en cualquier país, por ejemplo, en Dinamarca, que la vi en un festival, funcionaba perfectamente. La gente se partía de la risa. Ves a María Esteve, que es una buena actriz con vis cómica, haciendo que Emma Suárez respire en las clases de parto sin dolor, y funciona aquí y donde la pongas. En *Atómica* fue la verdadera revelación, su Carla es antológica. A partir de aquí hizo papeles protagonistas y otros en los que ha demostrado lo buena que es. Estoy muy contento de que se me considere su descubridor. La adoro.

En Atómica, aparece una referencia a Tómbola (Luis Lucia, 1962). ¿Había alguna intención concreta o era un simple divertimento?

Nos parecía muy divertido que el personaje de María Esteve estuviera ahí, mientras el personaje de Javier Manrique, este yonqui, Chano, estaba tirado en el sofá, comiendo pipas, viendo *Cine de barrio* (TVE1, 1995-)... mientras la hija de la protagonista de *Tómbola*, en la vida real, estaba en la otra habitación.

¿Y sabes si Pepa Flores vio vuestras películas? ¿Os dijo algo María Esteve en algún momento?

Sí, sí, sí la vio. Se fue al cine a verla y dijo que les había gustado mucho, sí. Me llamaron.

Aprovechamos para preguntarte por un libro que publicaste con Menkes en 1998, titulado No la chupo, no la chupo... porque tengo la boquita pequeña.

No la chupo es un monólogo, es un *spin-off* del personaje de María Esteve en *Atómica*. Como os decía, era un personaje que había surgido en una conversación mía con María tomando churros en un bar de Tirso de Molina, una mañana después de un estreno. Ella me decía que estaba muy mal, muy mal, muy mal, y me soltó frases que en mi cabeza fui guardando y las fui transformando en ese personaje tan disparatado que tenía en *Atómica*. En ese mo-

mento, había la moda de que, a quien fuera mediático, se le llamaba para que publicara libros. Planeta nos ofreció escribir uno, y así hicimos. Era un pequeño monólogo de humor.

SOBREVIVIRÉ (1999)

¿A qué se debe ese giro tan radical de una película a otra, de Atómica tan frenética a Sobreviviré tan contenida?

En primer lugar, nosotros, o bueno, por lo menos yo, tenía claro que quería hacer un cambio. No quería hacer una película coral donde hay demasiados personajes y no puedes profundizar en uno determinado. Necesitaba hablar de sentimientos, de cosas importantes que suceden en la vida. En las películas corales, terminas haciendo crónica, hablando por ejemplo más que de una situación, de cómo era Madrid en ese momento... Es otro tipo de narrativa. Al principio, *Sobreviviré* era una comedia como las que habíamos hecho hasta el momento, pero poco a poco fue tomando más profundidad. No sé si porque entró Lucía Etxebarria como coaguionista. A Lucía la habíamos conocido en la Fnac, cuando hacíamos las presentaciones de las películas anteriores. Ella trabajaba allí, y me había parecido muy interesante. Lo cierto es que me cayó muy bien desde el principio y, además, me encantaba lo que escribía. Había publicado ya *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997) y *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998).

Antes de eso, estuve unos meses en Estados Unidos después de *Atómica*. Me tomé tres meses y allí estuve bastante con Manuel Toledano, en Nueva York, y con mucha gente que estaba haciendo cine o trataba de hacerlo. Conseguí una beca gracias a la agregada cultural de la Embajada de Estados Unidos en Madrid, Joan Mc-Kniff, que era seguidora de mi trabajo y con la que había coincidido en Guatemala. Eso también fue un cambio en mí para pasar a otra cosa. Como os decía, al principio, *Sobreviviré* iba a ser una comedia, una comedia más, pero fue tomando peso, y yo creo que, primero mi viaje, y sobre todo Lucía, fueron parte importante en eso.

La película estaba basada en una historia de amor que yo había tenido con una mujer, como le sucedía al personaje de Juan Diego Botto. A Lucía esa historia le gustaba muchísimo y fue un poco la que me empujó para que la contáramos, porque, como ella decía, había una verdad que era la mía.

Lo interesante fue que entraran Emma Suárez y Juan Diego Botto. Desde el principio habíamos pensado en ellos, pero Emma estuvo casi un año dándonos largas hasta que al final la convencimos para que hiciera la película. Porque tanto Emma como Juan tenían muchas ganas de trabajar juntos y les gustaba el proyecto, pero no querían hacerlo el uno sin el otro. Casi fue un año después de que el guion ya estuviera finalizado y de que entrara otro personaje importantísimo para la película, que fue el productor Paco Ramos. No sé si fue la primera película potente de Paco en ese momento (luego se convirtió en el gran productor que hoy es, aunque siempre tuvo esa visión del cine comercial tan acertada), pero sí fue algo que él vio muy claro. Creyó en el proyecto y nos dio una seguridad y un mayor presupuesto. Era una forma de trabajar que no habíamos tenido hasta entonces, que suponía más tiempo de rodaje y actores como los que necesitábamos, como a Mirtha Ibarra, a la que habíamos conocido en el Festival de La Habana, adonde precisamente yo había ido con Paco Ramos.

¿Por qué película fuiste?

Con *Atómica*, y luego volví a ir otro año al festival como invitado. Mirtha Ibarra había hecho precisamente una película con Fernando Colomo, *Cuarteto de la Habana* (1998) y nos pareció interesante meterla como Rosa, la amiga cubana de Emma. Era un personaje secundario, pero Mirtha lo hizo suyo y me enseñó que es cierto que no existen papeles pequeños, si no grandes actores. Ella aportó montones de cosas que sirvieron para enriquecer al personaje y, en definitiva, a la película.

Emma estaba un poco asustada al principio porque decía que el personaje se parecía demasiado a ella. Había sido ya madre, y había pasado por historias así... El que lo sintiera tan cercano y el que ella lo interpretara de esa forma tan natural, tan de verdad, fue quizá lo que hizo que el espectador quedara atrapado con la historia de esta mujer, y que la película consiguiera precisamente esa empatía y ese acercamiento con el público.

Y luego entró otra figura importante, que fue la de Paco Ortega. Cada película tiene su propia música. Siempre he intentado que mis films tengan la banda sonora adecuada para cada historia que estoy contando. Tanto en la primera, como en la segunda, nos movíamos en este mundo de la noche, en clubs de música electrónica, que en los noventa estaban empezando en España a tener una importancia. Queríamos algo para *Sobreviviré* que fuera distinto, muy de verdad, que nos ayudara a transmitir todo ese torrente de sentimientos que atraviesa la protagonista. El flamenco nos daba eso: sinceridad. Si hay una música española de verdad, esa es el flamenco. Era perfecta, frontal y nos aportaba todas las herramientas para contar lo que le sucedía a Marga, el personaje de Emma Suárez. Para Estrella Morente fue la primera vez, porque no había grabado hasta ese momento. Nos la propuso Paco Ortega y fue maravilloso escucharla en el estudio cantar ese *Sobreviviré*. Fue todo un acierto. También grabamos con Manzanita, que vivía fuera. Nos lo traíamos a Madrid, y nos pasábamos noches enteras con él grabando, una auténtica fiesta que recuerdo con mucho cariño. Paco Ortega hizo un trabajo espléndido.

Tuvimos muchísima suerte porque toda esa mezcla de químicas fue lo que hizo que la película saliera como saliera. Yo siempre digo que el cine es un milagro, que son muchos ingredientes que mezclas y, de repente, sale bien, pero por pura alquimia. Puedes intentarlo otra vez, como lo hicimos con *I Love You Baby*, y no se consigue. Que estuvieran Juan Diego Botto, Emma Suárez, el guion escrito con Lucía Etxebarria, esta producción potente de Paco Ramos y esta música de Paco Ortega con todos los flamencos... Todo produjo ese milagro que se llama *Sobreviviré*, que tantas alegrías me ha dado y me sigue proporcionando, y que ha resistido el paso del tiempo de una forma maravillosa.

Has sacado muchos temas. Vamos a profundizar en algunos de ellos. Tú cuentas tu historia personal a Lucía Etxebarria, a ella le gusta...

No, no fue así. Menkes y yo escribimos al principio un tratamiento y escribimos un poco cómo iba a ser esta historia. Entonces entró Lucía, y enseguida, empezamos a escribir con ella.

Según nos contabas, como el personaje de Juan Diego Botto, tú habías tenido una relación con una mujer, ¿no?

Yo creo que la verdad de la historia estaba en que era la primera vez que se hablaba de bisexualidad, o de las primeras veces, en el cine español, de una forma natural. No te planteabas etiquetas ni nada. Había un chico, el personaje de Juan Diego Botto, que era gay, digamos que se sentía gay, y, de repente, conocía a una mujer y se enamoraba de ella. A veces, la propia vida va más allá de lo que se cuenta en las películas. No es autobiográfica, si es esa la pregunta: mi historia personal sirvió únicamente de inspiración.

Entonces Lucía Etxebarria llega cuando está el tratamiento.

Lucía Etxebarria entró al principio.

¿Y cómo fue escribir ese guion a tres con un tercero nuevo?

Solo recuerdo lo bueno de ese proceso. Ella era, y es, muy ágil, llena de ideas brillantes. Es muy inteligente, buenísima escribiendo, tiene una rapidez mental brutal, una poética y una narrativa que a mí me gustaba muchísimo. Todo el planteamiento, sobre todo, del comienzo de Marga en el relato, es suyo. Lucía nos daba montones de ideas que luego teníamos que ir encauzándolas, porque venía de la novela y no sé si era el primer guion que escribía. Todo ese mundo de Lucía creo que está plasmado en la película.

La película está más centrada en el punto de vista de Marga, en su historia. ¿Es ella la que aporta más ese punto de vista respecto a tu vivencia personal?

Totalmente. Ese punto de vista de la mujer, de una mujer actual... Todo eso, y esa verdad, es la visión de Lucía. Ella luchaba porque el personaje fuera de verdad y pensara como una mujer y actuara como una mujer y viviera lo que estaba viviendo como una mujer, una mujer independiente, una mujer inteligente, una mujer libre.

¿Sabrías recordar en qué momento de la escritura del guion entra la voz en off?

Yo adoro la voz en *off*. En todas las películas, intento que haya voz en *off*. Luego los productores siempre quieren que la quites porque piensan que no va a ser muy comercial. Hasta recuerdo en la universidad que te decían que la voz en *off* estaba muy bien, pero tenía que contarte, no lo que estabas viendo, sino otra cosa, porque entonces la narrativa fallaba. Cosa que no es cierta, porque lo hemos visto mil veces, en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), en las películas de los hermanos Coen como *Arizona baby* (*Raising Arizona*, 1987), en muchas comedias,... que te están diciendo una cosa que estás viendo y funciona. Todo es muy relativo. A mí me encanta la voz en *off*. Es verdad que le da un punto de vista literario, pero teniendo a Lucía era interesante, porque esa voz en *off* te decía cosas inteligentes y con ironía. Llega un momento en que desaparece de la narrativa de la película y la recuperamos al final, con Marga hablándonos a cámara y contándonos qué es lo que ha sucedido en todo ese tiempo. Esa voz en *off* que es Marga, en realidad es Lucía. Todo eso hace que la película esté contada por una mujer.

Entonces, el personaje de Juan Diego Botto eras tú más o menos, Marga era Lucía Etxebarria...

No era yo. No, no. Ya os digo digo que para nada. El personaje de Juan Diego Botto es Iñaki, que no tiene nada que ver conmigo. Otra cosa es que te bases un poco en historias personales, o de gente que conoces. Son recursos que utilizas en las películas para contar una verdad. Pero no, no. Marga tampoco tiene que ver con Lucía. Habría que hacer una película con un personaje como la Etxebarria, eso sí sería buenísimo.

Pero si partía de una historia tuya, entró Lucía Etxebarria con esta voz de mujer... ¿Y cuál es el hueco de David Menkes ahí?

Él aporreo muchas cosas también. Recuerdo que estaba viviendo su paternidad y estuvo también muy entregado en esta película, luchando por lo que él consideraba importante en ese momento.

En vez de dar el punto de vista al personaje bisexual, se le da más a la mujer. ¿Hubo algún momento en que decidisteis cambiar?

No, no. Desde el primer momento, la historia era la historia de Marga: era una mujer a la que le pasaban muchas cosas negativas y se alzaba al grito de “¡Sobreviviré!” y salía adelante ella sola. Hasta ahora, si os habéis fijado, todas nuestras películas habían tenido de protagonistas a mujeres. Es más, siguen teniendo de protagonistas a mujeres. Hasta la última película que he hecho hasta el momento, *Solo química*, se apoya en el personaje que encarnó Ana Fernández. El universo femenino siempre me ha interesado muchísimo. Las mujeres expresan de forma más abierta y directa sus sentimientos, es mucho más fácil llegar a ellas y que nos transmitan cosas. Me encanta el universo femenino. Por eso fue el personaje de Marga la protagonista. El personaje que interpretó Juan Diego Botto salió porque lo que queríamos era construir una historia de amor imposible. Volviendo hacia atrás, hacia el cine clásico, una historia de amor imposible hubiera sido con un sacerdote, por ejemplo, porque el celibato impide cualquier posibilidad de tener una relación, al menos no clandestina. Eso funciona cinematográficamente. Estuve planteándome qué historias de amor imposible podía contar. Marga tiene una primera historia de amor imposible, ya que su amor muere en un accidente de coche y ella queda sola, después ella queda atrapada en la segunda historia de amor imposible cuando se enamora de alguien que está incapacitado para quererla como ella le quiere a él. Por eso utilizamos el personaje del gay, pero más planteado como “vamos a contar una historia de amor imposible, que una mujer ame y que no pueda ser correspondida al cien por cien”.

¿Cómo era escribir el guion con Lucía Etxebarria?

Lucía era bastante anárquica, como nosotros en ese momento, pero impresionantemente creativa. Fue un proceso muy estimulante. Hay una cosa que no os he contado. En principio, el marido de Marga, el personaje encarnado por Adrià Collado, no moría en el accidente, sino que se quedaba tetrapléjico. Entonces el problema

era que ella tenía que tener una historia de amor con Iñaki mientras Roberto lo veía todo y sufría muchísimo. Estábamos escribiendo, y la misma situación en la que se encontraban los personajes no nos permitía que ella actuara con la libertad que se requería. Llegó un momento en que el que pensó que no había forma de sobrevivir era yo. Estaba cansado de que la historia no fluyera. Me decía: “Es que no puede hacer nada el personaje de Marga... ¿Cómo va a tener una historia de amor con otro, si está el marido en casa tetrapléjico, sin tener un enorme cargo de conciencia? ¿Qué va a pensar el espectador?”. La carga de culpa judeocristiana de la estricta educación católica se cernió sobre nosotros...

Era como Lunas de hiel (Bitter Moon, Roman Polanski, 1992).

Claro, era como una película de Polanski. Totalmente. Con el tipo ahí enfermo, tetrapléjico, mirando, sin poder hacer nada, y, sobre todo, el rollo moral de la otra que no podía hacer nada. No la dejábamos hacer nada. Cuando yo decía: “Hagamos esto”, mi socio me decía: “No, no. No puede, porque está tetrapléjico”, y yo: “Me cago en la puta”. Una noche llegué a casa diciendo: “No puedo, no puedo... No sé qué hacer...”. Yo vivía con una chica francesa entonces, Nathalie, y me dijo mi amiga: “Mátalo”. Dije: “¿A mi co-guionista?”. Y me respondió: “No, al personaje. Mátalo”. Y cogí y dije: “Ya está, me lo cargo en el accidente”. Y fue la cosa mejor que hice. Adrià Collado no me lo ha perdonado nunca, me dice: “¿Por qué lo mataste, cuando mi personaje podía haber estado durante toda la película?”. Pero a mí me dio una libertad absoluta matar ese personaje. Fue maravilloso. Y así pudo Marga tener esa historia de amor con Iñaki.

¿Cómo repartís el trabajo de dirección en Sobreviviré?

Efectivamente el sistema de trabajo iba cambiando en cada película. Llegó un momento en el que yo ejercía de portavoz, sobre todo, con los actores y con algunos técnicos. Pero siempre estaba David detrás dándome sus opiniones, intentábamos no discutir de-

masiado. *Sobreviviré* fue dura, pero la verdad es que compensó por el resultado. Las películas se fueron haciendo cada vez más complicadas, más difíciles.

Cuéntanos algo más sobre el trabajo con Emma Suárez.

Es una actriz muy carnal. Se coloca delante de la cámara y, por lo menos en *Sobreviviré*, lograba ser ella misma, con una naturalidad brutal. Interpretaba desde la verdad, así que, aunque realmente todo estuviera ensayado parecía que no estaba actuando, que improvisaba. En la profesión, al hablar de ella, dicen “Emma, la actriz”. Os he contado que tardamos más de un año en convencerla para que hiciera *Sobreviviré*, pero, gracias a Gregorio Ros, un profesional de primera y una persona realmente entrañable, maquillador estrella de Almodóvar en ese momento, que ya había trabajado con ella y era su amigo, cambió de opinión. Entonces se entregó totalmente. Recuerdo el rodaje de la escena en que ella sale del hospital, bajo la lluvia, abrazándose a sí misma después de saber que su marido ha muerto en un accidente. Emma caminaba con el *steady* delante, hacía frío, los efectos de Reyes Abades disparaban la lluvia a su paso, que se mezclaba con sus lágrimas. Estuvo estupenda. Grité: “Corten”, y ella siguió llorando desde la verdad más absoluta. Gregorio se le acercó y le dijo: “Para ya, Marisa”, aludiendo a Marisa Paredes. Y ella se rió y paró el llanto de golpe.

Dices que ya estaban los protagonistas. Para el resto del reparto, ¿hicisteis casting?

Sí, sí. Siempre hemos hecho *casting*.

¿No estuviste pensando en ningún actor aparte de los dos protagonistas?

Mirad, el *casting* de *Sobreviviré* lo hizo Josep Oriach. Hasta ese momento había sido representante, pero nos comunicamos muy bien con él y considero que hizo un buen trabajo. Nos propuso actores que a lo mejor no pegaban en ese momento en nuestro cine y con

los que nunca habíamos trabajado como Alex Brendemühl, que interpreta al mejor amigo de Marga, el chico enamorado del auxiliar de vuelo y que protagoniza lo que creo que es la primera boda gay del cine español, o Rosana Pastor, que era la amiga que la traiciona. A Rosana la habíamos visto en *Tierra y Libertad* (1995), de Ken Loach, y nos había gustado muchísimo. También nos ayudó a encontrar personajes con parecidos, como el de Emma de niña, que lo hizo Duna Jové, que estaba en la serie de televisión *Compañeros* (Antena 3, 1998-2002), o el personaje de Rosana Pastor de adolescente también... Vimos muchos actores. También Tito, el hijo.

¿Cómo fue trabajar con un niño?

Fueron varios, ya que aparecía desde bebé e iba creciendo a lo largo de la película. Para mí es difícilísimo rodar con niños, a pesar de que ya tenía experiencia con la película que hice en México *La niña que vio el mundo desde arriba*. Es muy complicado. Sí que es verdad que teníamos a Emma, que ayudaba muchísimo. Emma es una actriz con la que hablaba de sentimientos, era muy fácil trabajar con ella porque llevaba mucho oficio encima, entendía perfectamente el personaje. Filmar con niños fue más fácil gracias a ella.

Hay muchas apariciones breves de actores que empezaban a ser importantes o iban a ser importantes en cuestión de años: Alberto San Juan, Fernando Tejero, Dani Martín... ¿Algunos los conocíais ya? ¿Veíais potencial a los que aún no eran conocidos?

Sí. Exactamente. Nosotros, por ejemplo, íbamos a la escuela de Cristina Rota, a la sala Mirador, a *La katarsis del tomatazo*, que sale precisamente en la película. Veíamos a los actores, que hacían sus prácticas ahí, y ahí estaba Dani Martín o Fernando Tejero, que nunca había hecho ninguna película, pero que, al verle y al hacerle una prueba, ya se intuía el potencial cómico que tenía. Al rodar ese momento de él en el coche haciéndose la paja, ya veías que tenía muchísima gracia el tío.

Él cuenta que tenía que elegir.

Sí, era o besarse con la protagonista o hacerse una paja. Y dijo: “Yo el de la paja”. Muchos actores han hecho sus primeras apariciones en mis películas. También está Paz Vega en *Sobreviviré*. Hacía un papelito pequeño de azafata compañera de Javi Martín y luego salía en la boda de los dos chicos. También estaba muy graciosa y guapísima. Es una actriz estupenda que controla la comedia. Y, por supuesto, el gran Fernando Guillén, al que recuerdo siempre con mucho cariño.

¿Y el cameo de Lucía Etxebarría?

El personaje de Juan Diego Botto era un joven escultor que hacía una presentación en el antiguo Star Café. El local era en ese momento uno de los sitios míticos donde nos solíamos mover, un lugar muy emblemático. Queríamos que reflejara la realidad y que en la escena estuvieran los habituales para que resultara de verdad. Lucía Etxebarría, que además estaba promocionando su libro, pegaba perfectamente en ese universo. Nada, nos hizo gracia y, bueno, ahí está.

Pero fue su única implicación en el rodaje, ¿no? Ella fue guionista y ya, se acabó.

Ella fue guionista, sí.

Antes hablabas del cine clásico, ¿te gustaban los melodramas?

Claro.

La película es melodrama, aunque muy contenida, no hay exceso. ¿Tenías películas que te gustaran en particular?

Sí, bueno, yo siempre he sido de la escuela de Douglas Sirk. A mí las películas de Sirk me apasionan. *Escrito sobre el viento* (*Written on the Wind*, 1956), *Obsesión* (*Magnificent Obsession*, 1954) o *Solo el cielo lo sabe* (*All That Heaven Allows*, 1955) son melodramas que siempre me han gustado. Admiro además cómo este director cuenta las historias y apuesta por mezclar personajes de distintas

clases sociales retratando a la perfección la vida americana de los años cincuenta. En sus películas, la dirección artística tiene una gran importancia, así como el vestuario y la fotografía, que la desarrolla también narrativamente. Sus películas arrancan con muchísimo color, y se van volviendo más oscuras según se va complicando la trama. Si bien es verdad que *Sobreviviré* tenía un punto cómico muy divertido y que, en principio, no se planteó como un melodrama clásico, toda la primera parte daba para poder desarrollarlo... Sobre todo, para mí llega al momento cumbre cuando, tras el accidente de coche donde fallece Roberto, y después del hospital donde le revelan que está embarazada, ella sale llorando bajo la lluvia mientras suena el tema de Paco Ortega cantado por Estrella Morente, se encuentra con su amiga Tini dentro del coche y, bajo la lluvia, con esa luz dramática creada por Kalo Berridi, el director de fotografía, esta le dice que aborte y, entonces, Marga, llorando, sale bajo la lluvia, se aleja y se va desenfocando hasta que funde a negro. Todo eso es melodrama puro que perfectamente podría haber estado en una película de Douglas Sirk. Ciertamente es que luego da un giro y se convierte más en una de esas películas de comedia romántica protagonizadas por Doris Day y Rock Hudson como *Pijama para dos* (*Love Come Back*, Delbert Mann, 1961), de la cual hay el guiño del teléfono: todos hablándose unos a otros y contándose qué ha pasado con los protagonistas, Marga e Iñaki, a los que ni siquiera ves, sino que, a través de los demás, vamos descubriendo qué es lo que piensan de su relación... Todo ese juego narrativo me parece muy interesante. Se ha visto mucho en el cine americano, pero hace que la película sea diferente también, ¿no? Las referencias cinematográficas son muy importantes en mis películas. Aparte de Douglas Sirk, hay un film del que se habla siempre en *Sobreviviré* que es *Desayuno con diamantes* (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961) a la vez basado en un relato de Truman Capote. Se cuenta ese viaje que hizo el personaje de Marga a Nueva York, en el que desayunó delante de Tiffany's, como hacía Audrey Hepburn en la película, lo cual le hace pensar que la vida no es como el cine: porque, aun es-

tando ahí delante del escaparate, como la protagonista, no sintió nada, porque faltaba la música. Ella, al trabajar en un videoclub, me permitió seguir haciendo referencias al cine al mismo tiempo que reflejaba una época que ahora ya no existe. El personaje del novio de Rosa, papel que interpretó Manuel Manquña, hablaba en un momento de la diversidad sexual, vestido mitad Capote, mitad Marilyn Monroe, mientras actuaba en forma de monólogo una adaptación libre de *Una adorable criatura*, relato del escritor americano, incluido en el libro *Música para camaleones* (1980). Estos son solo algunos de los ejemplos, como os he dicho: la película está llena de referencias cinéfilas y literarias.

Has dicho que teníais más tiempo para ensayar...

Teníamos más tiempo para ensayar y teníamos más tiempo para rodar.

¿Y eso cómo se notó?

Se nota en todo. Teníamos otro equipo, teníamos...

¿Podíais repetir más tomas, por ejemplo?

Podíamos repetir más tomas, sí... Estuvimos muy contenidos en los movimientos de cámara y en cómo se rodaba la película. Queríamos que ésta fuera una repetición constante de cosas, es decir, cuando planteábamos una escena y luego había una escena paralela similar, queríamos que la cámara estuviese en el mismo sitio, necesitábamos hablar de los personajes y dejar claro su rutina, sus vidas comunes. También estuvimos totalmente contenidos en los colores, tanto de la dirección artística, como en el vestuario. Frente a todo lo que había sido exceso en *Atómica*, dijimos: “Vamos a parar, eso ya lo hemos hecho, vamos a evitar cualquier distracción, vamos a conseguir que nada perturbe la historia”, es decir, que no te fijaras en el vestido que lleva ella, que te diera igual, que lo que te interesara fueran sus sentimientos, lo que le pasaba por dentro. Para eso, teníamos que dotar al film de una visión casi documentalista. Y yo

creo que la película lo agradece, porque lo que queríamos era llegar a los sentimientos. Para eso tuvimos la ayuda de Chinín Burmann, en la dirección artística, que, aunque era la primera película que hacía con nosotros como directores, ya habíamos coincidido con él en la serie de televisión *Lorca, muerte de un poeta*. También fue la primera vez que pudimos trabajar con la estupenda diseñadora de vestuario Maiki Marín, que venía de hacer *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998) y tenía trabajos tan deslumbrantes como *El sur* (Víctor Erice, 1983). Fue un verdadero lujo trabajar con ella.

¿Cómo recuerdas el rodaje?

El rodaje fue muy intenso, mucho. Fueron ocho o nueve semanas. Era muy intenso también para Emma, que estaba en casi el cien por cien del metraje. Como de costumbre, estaba muy discutido y muy planificado cada movimiento, cada plano. Además, esta vez habíamos tenido mucho más tiempo de preparación. Fue un rodaje complicado y tenso, sí. Luego se ve la película y dices “ay, qué bonita”, pero el rodaje sí fue difícil. Claro que fue difícil.

Háblanos de vuestro trabajo en montaje. ¿Cómo trabajabais con el montador?

Estas tres películas están editadas por Miguel Ángel Santamaría, que trabajaba anteriormente en las películas de Colomo. Los dos somos de participar con el montador al cien por cien del tiempo. Es decir, termina el rodaje y nos metemos a sala de montaje en plan intensivo, intensivo total.

Y a participar activamente.

La película realmente se construye en la sala de montaje, eso es algo que siempre he tenido claro. *Sobreviviré*, como las dos anteriores, estaba rodada en 35 milímetros, pero ya se editaba en Avid. Son películas tan planificadas que es muy difícil cambiar el montaje. Es verdad que normalmente te quedan largas y debes cortar, pero no, no hay grandes cambios y se respetaba bastante el guion. Re-

cuerto que, en *Sobreviviré* sí hay algo que estaba en el guion y, sin embargo, en el montaje final quedó bastante reducido, y es que Marga, de repente, se quedaba pensando e imaginaba cosas: tenía ensoñaciones. Por ejemplo, cuando está en el restaurante con Iñaki y el camarero lanza una sonrisa, la cámara va hacia su rostro y ella se imagina que el camarero e Iñaki están en la cocina en plena escena de subidón sexual. Y, de repente, cortas con el camarero que le pregunta: “¿Un margarita? ¿Era suyo el margarita?”, y Marga sale de su ensimismamiento y se encuentra con la realidad. Es algo que estaba solo en su mente. También hay otro momento en que se imagina que se está casando con él. “Si alguien quiere impedir esto...”, dice el cura interpretado por Fernando Colomo, y responde un grupo de gays que están asistiendo a la ceremonia: “¡Yo, yo, yo!”. Entonces ella sale de su ensoñación. Había alguna escena más, pero al final se redujeron porque, era tan potente la realidad de ella y tan emocionante la verdad, que no hacía falta más.

Tiene mucha lógica.

Prescindimos de las imaginaciones, que, al fin y al cabo, eran solo escenas divertidas.

¿Por qué decidisteis, yendo contra la lógica del cine clásico, incluir, tras el final feliz, esa parte de Marga diciendo a cámara que, al final, la historia terminó? ¿Cómo se os ocurrió hacer esa pequeña subversión?

Sobreviviré tenía claramente a Marga como narradora. Ella habla de sí misma, de cómo fue su bautizo, sus padres, su infancia, su adolescencia, cómo conoció a Roberto... Necesitábamos que fuera verdad todo, hasta el final. Quisimos que ella, mirándonos a los ojos, nos dijera que todo era cierto, y que, para que las historias sean tuyas, tienes que arriesgarte y vivirlas, “aunque salgan bien”. Eso es algo que nos regaló Lucía, que las historias son de los que las viven, y que, si no las vives, no te pertenecen, y “no es que hubiera sido mejor ni peor, sino que simplemente no hubiera sido tu vida”. Eso era para

mí el mensaje de la película, un mensaje de verdad: “vive las historias, disfrútalas mientras que duren”. Luchamos por esto hasta el último momento, porque todos nos pedían que tuviera un *happy end*. Demostramos que el público agradecía esa bocanada final de realidad. Es más, en estos últimos cinco minutos de película, era cuando la gente lloraba, cuando ellas o ellos se sentían identificados. La película les llegaba y se creían la historia de Marga y su idílica relación con Iñaki quedaba desmontada. No había engaño.

Es interesante porque el personaje prevalece sobre la historia. La historia acaba, pero el personaje sigue, porque os interesa más el personaje que la historia concreta que le pasa.

Puede ser.

En esta película aparece el hombre como objeto de deseo, en varias escenas, pero no es la primera vez. En Atómica, está el culo de Adrià Collado; en Más que amor, frenesí, la escena de la ducha; y muchos ejemplos más... ¿Esto es algo que está presente de manera consciente?

No, consciente no. Es una mujer la protagonista y se enamora de un hombre más joven que ella, pero ella se enamora de la persona, igual que él se enamora de la persona. Lo que sí que es verdad es que el personaje de Juan Diego Botto no nos engaña sobre cuál es su sexualidad.

Por ejemplo, en el momento que él se confunde con ella: “Joder, esta tía me interesa, me gusta, ¿qué me está pasando?”, dice su pensamiento en *off*. Él entonces coge y se va a los grandes almacenes donde solía ir a ligar. Era un sitio donde realmente se solía ir a ligar, a los vestuarios y a los baños de esos grandes almacenes.

¿El Corte Inglés?

Sí, sí, aunque podían ser los servicios de la estación de autobuses, o los de cafeterías del centro de Madrid, los sitios habituales de encuentros clandestinos cuando todavía no existía el Tinder o Grindr.

Recuperamos, que ya lo tenían guardado, aquella exposición de pantalones vaqueros colocados en culos que eran bastante delirantes, pero que estéticamente nos servían para subrayar el concepto, y nos daban la referencia a la homoerótica y cómo él tiene que enfrentarse a eso. Y en un momento dado dice: “¿Qué estoy haciendo?” y entonces va a casa de Marga, porque dice: “Bueno, le voy a contar qué es lo que me está pasando”. Ahí ocurre una de mis escenas favoritas, que es la escena del sofá, cuando él le confiesa que es gay. Él le dice: “Es que he estado en una relación con un hombre”, y ella no reacciona, y él repite: “Con un hombre”, y ella responde: “Sí, sí, te he oído, con un hombre”. Queríamos la normalidad más absoluta, porque lo que le está sucediendo a él, también le está pasando a ella, y el mismo miedo tiene uno como el otro. Hay una cosa maravillosa que funciona siempre en cine que es el cambio de roles, es decir, que ella actúe como un chico y él como una chica: él es el tímido, ella es la que se le lanza, y él es el que tiene que decir tímidamente: “No, no, no, no”. Todo eso funciona en la comedia. A la gente le choca y provoca risa.

*¿Ha habido algún momento en esta película o en otras de censura?
¿O de autocensura? De un productor diciendo “este desnudo, no”,
o... cualquier tipo de censura.*

En esta película, no. Y en las anteriores tampoco. En las posteriores, sí. En *Más que amor, frenesí* no hubo absolutamente censura. En *Atómica*, sí había más escenas de las que se vieron, que a lo mejor eran fuertes, de las que, en un momento dado, prescindimos, pero no por censura.

¿Y que se veía en esas escenas?

Había una escena lésbica entre las chicas.

¿Entre las tres?

No, entre dos de ellas. Entre el personaje de Cayetana Guillén Cuervo y el de Nathalie Seseña. Entraba Carla (María Esteve) y las

pillaba en plena escena de cama. Pero es que luego no entendías muy bien el argumento. Es verdad que el personaje de Cayetana en *Atómica* sí tenía un punto muy masculino que nos gustaba. Era una mujer muy castradora, digamos, que justo había salido de una relación con el personaje de Adrià Collado y se encontraba ahí como muy amargada en ese momento... Pero luego es que no funcionaba, no aportaba nada. Así que decidimos quitarla.

O sea que nunca ha sido por motivos ideológicos o comerciales, sino más bien por el bien de la historia, cualquier corte.

Sí, sí, sí.

¿Cuándo entra toda la banda sonora de Sobreviviré, en postproducción o al rodar ibais imaginando de alguna manera lo que iba a ir sobre la imagen?

Nosotros contactamos con Paco Ortega antes de rodar la película. No fue una decisión de postproducción. Siempre, al hacer las películas, trabajamos con el músico desde el arranque. Por ejemplo, teníamos pensado el tema *La alegría de vivir*, de Ray Heredia, desde el comienzo del guion.

¿Para ese momento en concreto?

Sí, para el momento que ellos dos toman la decisión de irse a vivir juntos, alquilan un apartamento, lo pintan, ponen los muebles... Todo eso estaba. *La alegría de vivir* era desde el comienzo parte de la película. Probamos varias versiones y al final nos quedamos con la original de Ray Heredia, porque era sin duda la que mejor nos funcionaba. Todavía al escucharla hoy logra emocionarme.

Además, *Sobreviviré* vino en principio por el tema *I Will Survive*, pero la versión del grupo Cake, que era bastante *indie*. En ese momento, yo la había escuchado y me llamó mucho la atención, me gustó que el grupo convirtiera un tema tan emblemático en una balada con tintes de rock. Luego, cuando Paco Ortega nos propuso

hacer un tema nuevo titulado *Sobreviviré*, aunque al principio me resistí, luego y solo al escucharlo, me convenció.

El éxito de ventas de la banda sonora, ¿estaba buscado o fue sorpresa?

No, no. Además, fijaos, Paco Ortega intentó que una gran compañía lanzara el disco y apostara por él y no lo logró. Hasta ese momento, las bandas sonoras no vendían. Lo lanzó él mismo. Dulcimer, que era su sello, no solo grabó el disco, sino que se encargó de editarlo y distribuirlo. Él consiguió que fuera Disco de Oro. Además, lograr un disco a ese nivel era muy, muy complicado: estaban Estrella Morente, Alba Molina, Manzanita... Había una cantidad de artistas flamencos involucrados impresionante. Nosotros no teníamos tanto dinero como para pagar todo eso, por lo que todo era a base de trueques, es decir: "Pues bueno, tú me das esto y yo te doy esto otro"... Al final, salió una banda sonora preciosa que fue un éxito. Yo no sé qué tiró de qué: si tiró la película de la banda sonora, o la banda de la película. Lo cierto es que *Sobreviviré* se estrenó antes de que saliera el disco y el éxito de la película hizo que la banda sonora fuera aún más éxito y que todo el mundo la tuviera. Me lo siguen diciendo, gente que continúa escuchándola, que la sigue teniendo. Se convirtió en una cosa casi generacional.

El disco era el regalo que se hacía todo el mundo unas navidades. Sabemos incluso de alguien a quien se la regalaron dos veces. Es algo muy inusual en el cine español. Desde las películas de Manolo Escobar, ninguna banda sonora se vendía tan masivamente.

Es cierto, es cierto.

Y no sabemos si ha vuelto a ocurrir. Probablemente no, es algo muy insólito. Además, desde hace unos diez años, ya no se venden tanto los discos.

Sí, fue una cosa increíble. Además, luego Paco Ortega hizo un concierto en La Riviera con todos los músicos. Seguían ocurriendo

cosas para que la película continuara estando en boca de todos. Fue increíble.

Podemos hablar aquí si quieres de que tú también eres músico.

Sobre todo, soy letrista. He escrito para grupos de amigos; en los ochenta, he escrito *jingles* para publicidad, música para mis videoartes, cosas así... En *Solo química*, escribí una canción para Zahara con Juan Sueiro. Con Juan Bardem hice *L'as tu vue?*, para *La banda Picasso*, con la que nos nominaron al Goya. Es algo que hago sin presiones, me divierte y me lo paso bien. Tengo el sueño de hacer un musical en cine. Es muy difícil, se necesita muchísimo tiempo de rodaje para que los números musicales salgan bien, es muy caro y muy complicado... Sobre todo, tengo un muy buen oído y me encanta la música. Cuando escribo una historia, ya estoy pensando qué música escucharían esos personajes. Yo me guío mucho por ahí.

La película, vista hoy, resulta hasta un poco pedagógica: se nota una cierta voluntad de mostrar a la gente la diversidad sexual como una realidad muy normalizada. ¿Queríais romper con visiones más estereotipadas o convencionales de la diversidad sexual en el audiovisual español?

Sí, pero no te planteas tampoco eso. De hecho, con *Sobreviviré*, nos atacaron al principio los gays. Ahora mismo nos acaban de hacer un homenaje en el primer festival de cine bisexual diciendo que es la primera película en la que se habla abiertamente en España de bisexualidad de una forma natural. Pero en ese momento no se veía así. Se pensaba que estábamos traicionando al colectivo, porque, un chico que era gay, ¿por qué iba a ser heterosexual?, ¿por qué se convertía en heterosexual? Fuimos atacados. Ahora todo lo contrario. El tiempo pone las cosas en su sitio. Nosotros no éramos conscientes de decir: “Bueno, vamos a hacer esto”. Simplemente queríamos contar una historia de amor difícil, imposible.

Siempre en todas mis películas he hablado de la sexualidad como algo normal, de la diversidad sexual, de la tolerancia. Y ahí sí que

he planteado cosas, por ejemplo, cuando la familia de Emma Suárez está reunida ante la televisión y ven una manifestación gay. La madre llega a decir: “Uy, yo preferiría tener un hijo subnormal que un maricón”, algo así dice. Eso es lo que oía en algunas casas. Esa familia española no es una familia española que yo me inventara. Existía. Entonces decía otro personaje: “Pero si quieren tener hijos, que los tengan”, y ella respondía: “Uy, pero ¿cómo van a tener hijos?”. Algo que ahora ya es normal, en ese momento no lo era, y la familia se lo planteaba delante de la televisión cuando veía esa manifestación de un colectivo gay. Todo eso era algo que yo quería reflejar: cómo estaba la sociedad española en ese momento. Además, en *Sobreviviré*, aparece la primera boda gay del cine español, cuando todavía no existían las bodas gays, sino que eran uniones de parejas de hecho. Nosotros hicimos una primera boda con arroz y todo. Teníamos amigos que habían tenido esa unión de parejas de hecho, hablamos con ellos, investigamos un poco por qué habían dado ese paso... Todo eso está en la película desde la verdad. Cuando el personaje de Alex Brendemühl y el de Javi Martín van a ver a Marga para decirle que se casan y darle su invitación de boda, ellos explican por qué. Y esos porqués eran resultado de tomar nota delante de gente que lo había hecho. Eran cosas que estaban pasando en España. Es verdad que hay una labor ahí de documentación, también documentalista.

Es una película que tuvo un público muy amplio y esas representaciones han contribuido a normalizar mucho la diversidad sexual, especialmente en esos años.

Sí. Es verdad que eso estaba pensado. Es decir, yo, si me meto a hacer una cosa así, es porque me apetecía que se viera eso y que se sintiera. También está, por ejemplo, cuando el personaje de Rosana Pastor (Tini) y Marga están en una reunión, de jóvenes, y Tini decía: “Oye, pues ser homosexual en algunos países todavía es un delito”. Son cosas que quería decir y aproveché estos personajes para contarlo.

Cuando escribisteis el personaje de Juan Diego Botto, ¿lo concebíais como bisexual o teníais una visión de la sexualidad sin etiquetas?

Yo siempre he tratado el tema sin etiquetas. El personaje sí se ponía la etiqueta: “Pero si yo soy gay, ¿qué me está pasando?”. En ningún momento se hablaba de la palabra “bisexualidad”; bueno, sí, cuando hablaban de ellos los demás. Tenéis toda la razón. No estaba pensado como etiqueta. Además, se cuestiona: se lo cuestiona ella, se lo cuestiona él, se lo cuestiona toda la gente que les rodea... Se está hablando de ese tema desde muchos puntos de vista, y eso también era interesante.

Parece una película adelantada. Además, tuvo mucha circulación entre el público gay y lésbico. Por ejemplo, se llevó el premio del Festival de Cine Gay de Turín, uno de los más competitivos. ¿Fuisteis a esos festivales?

Sí. Lo sorprendente de la película es que estuvo muchísimo tiempo en el cine Rialto de Madrid, durante meses, algo impensable hoy. Y llenaba. Llenaba a las 4, llenaba a las 7 y llenaba a las 10, con público totalmente diferente. Veías a las señoras mayores que les gustaba, a las parejas, a los jóvenes... No era una película gay en sí, pero sí que es verdad que se llevó premios en festivales gays. Se llevó Turín, todo eso, claro. Nosotros, cada vez que nos invitaban a un festival, sí que hemos ido. Vamos, yo sí que me he apuntado a todo eso. Y gustaba muchísimo. Es lo que pasaba: aquí en España no se veía como una película gay, pero fuera los gays sí la sentían como una película suya.

Qué curioso eso.

Aquí era popular para todo el mundo, sí. Tuvo también un estreno en Francia maravilloso, en París y con varias copias. Estuvo en el cine Latina, un cine del centro, fuimos al estreno allí y fue muy emocionante. También la han pasado frecuentemente por televisión y continúan haciéndolo, aquí y en otros países.

Se puede decir que tienes un público gay fiel.

Soy consciente y estoy muy agradecido a ese público. Desde las primeras películas, había personas que me escribían, al principio cartas, o me mandaban notas, se sabían los diálogos de las películas, los repetían... Lo que decían las *drag queens* o las frases de Cayetana Guillén Cuervo o Bibiana Fernández eran cosas repetidas y repetidas por la gente. A lo mejor, estaba en un restaurante y se me acercaba alguien y me citaba esas frases. Luego con *Sobreviviré* ya fue brutal. Muchas chicas, me decían: “Me siento muy identificada porque mi novio era gay”, o “Me siento muy identificada porque mi novio murió también”. Incluso un día se me acercó una chica a decirme que se sentía muy identificada y era porque había trabajado en un videoclub. Quién me iba a decir a mí que los videoclubs desaparecerían como lo han hecho. Con *Mentiras y gordas*, que es quizá la más atacada, pasa lo mismo. Ahora que estoy con la promoción de *Todo se mueve*, mi novela, voy por las radios y sé más o menos la edad de la gente que me entrevista, a qué generación pertenece y cuáles son sus gustos, por la película de la que me hablan. Los fieles a *Mentiras y gordas*, que es este público *millennial*, la han vivido de forma increíble y tenían catorce años cuando la vieron. De hecho, el productor Gerardo Herrero en su día me preguntó: “¿Cuál es el público de la película?”, y yo le dije: “Son las niñas que van a hacer pellas en el colegio para ir a verla al cine a la sesión de las cuatro de la tarde”. Y ese era exactamente el público. Los jóvenes que se escapaban para ver a sus ídolos haciendo cosas absolutamente prohibidas.

Cuando Sobreviviré se estrena, estamos ya cambiando de milenio.

Y de eso habla la película también. Por ejemplo, habla del cambio de la peseta al euro. Esta película está hecha en un momento de cambio absoluto.

¿Y tú cómo recuerdas esa época? ¿Cómo era el cine español que se hacía, que era diferente al que se hacía cuando empezaste, aunque solo hubieran pasado tres o cuatro años?

Sí, sí. Por ejemplo, yo recuerdo que fue el año de *Solas* (Benito Zambrano, 1999), era el tiempo de *Los amantes del Círculo Polar* (Julio Medem, 1998)... Creo que se hacía un cine interesante, que reflejaba también un cambio de época.

¿Y cómo te veías tú a ti mismo dentro de la industria? Porque ya eras un director de éxito. No era como al inicio, que llegabas y nadie te conocía.

Yo lo viví muy intensamente, muy bien. Ya os digo que, desde la primera película, fui aceptado por la industria. Aquí además había logrado hacer mi tercera película rodeado de profesionales de primer nivel, como Kalo Berridi, director de fotografía, que había trabajado con Julio Medem y yo le admiraba muchísimo, Paco Ortega, Emma Suárez, que se había llevado poco antes el Goya por *El perro del hortelano* (Pilar Miró, 1996)... Estaba metido en la industria absolutamente, trabajando con gente de primer nivel, haciendo una película que era la que yo quería hacer y con un productor como Paco Ramos, que en ese momento empezaba, pero que te daba los medios para hacerla. Me sentía totalmente un privilegiado, sin duda alguna.

¿Cómo conocéis a Paco Ramos, que luego se ha convertido en alguien tan importante? ¿Y qué papel tuvo Samuel Menkes como productor asociado?

Paco Ramos aparece cuando estamos buscando productor para la película. Fernando Colomo ya estaba por otro lado, habíamos hecho dos películas con él, y necesitábamos alguien en la industria que levantara un proyecto mayor. Porque Fernando Colomo, hasta ese momento, solo había producido óperas primas y sus propias comedias. A los únicos directores a los que les produjo una segunda película fue a nosotros, con *Atómica*. Estuvimos mirando montones de productores, le ofrecimos el proyecto a muchos que dijeron que no, pero, como las películas son de quien las hace, no de quien no las hace, no les voy a nombrar. Solo te diré que la leyenda de que

hay buenos guiones rulando por productoras y que son desechados hasta que años después alguien se anima a llevarlos a cabo, es totalmente cierta. Así que mi consejo es que, si crees en algo, luches por ello hasta lograrlo, aunque sea por pesado, por mucho que te digan que no.

Se estarán arrepintiendo todavía.

No, no te creas. Se hizo así porque entró Paco, sin duda. Él le dio ese empujón de producción que la película necesitaba. Las dos películas anteriores eran de TVE, y en esta por primera vez trabajábamos con Antena 3. Películas Frenéticas, aunque no actuara como productora directamente, en todo lo que es el principio, el hacer el guion, la libertad con la que lo escribimos, la primera preparación de la película,... todo hasta que entrara el productor lo cubríamos nosotros mismos asesorados por el señor Menkes. Nosotros fuimos con el guion terminado al productor. Eso es lo que nos permitía Películas Frenéticas como productora, el poder financiarnos ese pequeño trabajo anterior que era todo lo de guion o la primera preparación.

Háblanos sobre tu proceso de escritura. ¿Qué hace Alfonso Albacete para escribir?

Ha cambiado mucho desde el principio hasta ahora. Antes me sentaba y ni siquiera con ordenador, sino con bolígrafo y papel. Ahora el ordenador y los programas de guion facilitan bastante el trabajo. Aun así, se necesitan muchas horas y mucha constancia, mucho ponerte delante del ordenador, mucho tiempo y dedicación. Vas pasando por etapas: la idea va creciendo, una escaleta, un tratamiento, los diálogos... Al principio, éramos muy anárquicos, o era muy caótico. A lo mejor, empezabas una historia y no sabías cómo iba a acabar. Ahora, cuando me pongo a escribir un guion, ya se prácticamente cómo va a ser el final y el camino para llegar a ello. Ya tengo una estructura. La juventud y la inexperiencia te dan una libertad enorme, pero, ahora, tengo muchísima más carga, me

exijo más en todo lo que hago. Antes esa libertad le daba la frescura, se ve en las películas. Pero se va cambiando, madurando. Yo me considero una persona muy creativa, pero no siempre el nivel de trabajo es el mismo. Además, he trabajado en publicidad, en creación de campañas, en la poética de una canción, de un poema o de un relato. He ido a un lado y a otro. Sin embargo, sí que es verdad que siempre, como creador, tienes miedo a perder la creatividad y entonces tienes que fijarte una disciplina y una técnica para poder construir sin necesidad de tener constantemente ideas frescas, como cuando eres muy joven. La técnica y la disciplina te dan unas herramientas para tú poder seguir creando. De esto habla Haruki Murakami en su libro *De qué hablo cuando hablo de correr* (2007), que aconsejo a cualquiera que desee escribir.

Y, por ejemplo, ¿los diálogos entran en algún momento concreto? ¿Al final o según va avanzando la historia?

Ay, es que a mí me encanta dialogar... Lo que hago muchísimas veces es que voy escribiendo diálogos que se me ocurren. Tengo cuadernos con diálogos y muchas historias de cosas que siento. Voy recopilando todo el material que se me va ocurriendo.

¿Y qué te parecen, como te gusta el cine clásico, estos modelos que se enseñan de guion, que promueven que se estructure el guion en tres actos, con el punto de giro antes de cada cambio de acto y ese tipo de cosas? ¿Las utilizas o eres más intuitivo?

Las utilizo. Al principio era más intuitivo, pero cada vez las utilizo más. Yo soy muy cinéfilo y, cuando estoy viendo una película, voy por delante de lo que me van a contar, porque le veo la estructura. La voy descifrando antes de lo que, en teoría, el público la descifraría. Creo que es lo normal también... Me gusta que me sorprendan como espectador, pero me ocurre pocas veces, porque al fin y al cabo trabajas en eso...

¿Qué diferencia dirías que hay entre escribir tú solo una novela o un guion de cine, o escribir con otras personas?

Es más cómodo escribir con otra persona, si hablamos de un guion, porque no tienes que pelearte contigo mismo, es decir, tú tienes un espejo en el coguionista. Tiene que ser la persona adecuada, claro... Si no lo es, olvídate. Todavía no hemos llegado a Ángeles González-Sinde, pero ella, por ejemplo, es una guionista muy disciplinada, controla absolutamente la estructura y las preguntas que hay que hacerse para cada momento. Escribir con ella es muy fácil. Ella lo tiene todo muy ordenado, tiene la cabeza muy bien puesta. Entonces es muy, muy sencillo trabajar con Ángeles.

Más que contigo mismo.

Conmigo mismo es un horror porque estoy obligado a cuestionarme todo el tiempo y eso es agotador. Es algo casi de esquizofrenia, de bipolaridad, de leértelo a ti mismo, de ponerte en el lado contrario... Es muy difícil, muy jodido. Continuamente, yo estoy molestando a todo el mundo a mi alrededor, siempre: “Oye, escucha esto, mira esto”, por lo menos para escucharlo yo mismo con la cara que me pone la otra persona, para ver si me ha entendido, y, si no me ha entendido, saber qué le sugiere, qué no... Teniendo un coguionista, si es bueno y es el adecuado, eso es maravilloso. La novela es diferente. Es un acto más íntimo, es buscar en tu interior. He disfrutado mucho escribiendo novela. Agradeces no tener la presión de un presupuesto para la creación, ni la tiranía de la estructura a la que te obliga un buen guion cinematográfico. Al escribir novela, he sentido mayor libertad.

Otra fase del proceso creativo es la primera lectura con los actores. ¿Eso lo has hecho tú?

Sí, siempre. Me encantan las lecturas, es más, la primera lectura normalmente la hago yo haciendo de todos los personajes. Busco un público cercano, lo coloco aquí delante y me lanzo. A mí me gusta muchísimo el trabajo con los actores. Siempre intento que se

sientan cómodos con sus papeles, que se los crean. En las dos primeras películas, nos sentábamos con ellos y leíamos con ellos, transformábamos las frases con su ayuda, para que sonaran bien o para que se sintieran bien con ellas. Y, en *Sobreviviré*, con Emma Suárez fue muy fácil trabajar: le das cualquier texto, y te lo dice con total naturalidad. Defiende su personaje y discute si no está de acuerdo. Me gusta que los actores me cuestionen y que discutan su punto de vista: esto hace que los personajes crezcan.

I LOVE YOU BABY (2001)

En vuestra siguiente película, I Love You Baby, volvéis a la comedia.

Sí... *I Love You Baby* fue una película muy complicada. En mi opinión, es una película fallida. Nos la planteó Paco Ramos, quería que hiciéramos una comedia tras el éxito de *Sobreviviré*. Pero, desde el principio, nos dio muchos problemas. El guion no fluía y no llegábamos a un acuerdo. Es una película de la que yo no estoy cien por cien contento.

¿Qué problemas había con el guion?

Al principio, era realmente otra historia. Habíamos escrito una primera versión de guion con Lucía Etxebarria sobre un chico al que le caía una bola de discoteca en la cabeza y tenía una amnesia donde olvidaba, entre otras cosas, que era homosexual. La madre, que era una mujer de Valencia de armas tomar muy homofóbica, se inventaba la vida de ese chico para hacerle creer que era un heterosexual. Le construía una vida como Dios manda, con una novia falsa, en lo que ella creía que sería un mundo más feliz para él. Entonces, aparecía el verdadero novio de ese chico, que tenía que ir recuperándole de esa amnesia. Era una premisa que me parecía interesante, ya que nos daba la oportunidad de hablar de los prejuicios y de temas como la tolerancia, que, según mi opinión, todavía hoy en día no se han solucionado. Pero, lo que en principio parecía claro, se fue complicando y complicando y al final acabó en que le daba una bola en la cabeza a uno y se volvía heterosexual. Nada que ver con el planteamiento original. Había mucha gente opinando y quedó una historia que no es la película que yo quería hacer. Creo que está equivocada en su mensaje, y no se sabe muy bien lo que en realidad te está contando.

I Love You, Baby parece una especie de una parodia de Sobreviviré, pues presenta también a una persona que, por otra razón, se mete en una opción sexual que no es la suya, pero con otro tono completamente diferente.

Claro, ya dentro de lo que estás haciendo, pues intentas salvarla como puedes... La película tiene algunas cosas que me gustan: la aparición final de Boy George me parece un guiño maravilloso a toda la ambigüedad sexual, Tiaré Scanda hace un trabajo estupendo, Verónica Forqué está muy bien... Pero, a pesar de todo eso, y a pesar de tener prácticamente el mismo equipo que tuvimos en *Sobreviviré*, incluido Paco Ortega con la música... al final, es como decís, quedó como si fuera una parodia, sí.

No lo decimos como algo despectivo.

No, si aparte hay gente a la que le gusta mucho esta película. Bueno, pues fenomenal. Hay gustos para todo.

El hecho de que la película fuera un encargo, ¿os perjudicó en vuestra libertad creativa? ¿Cómo un argumento como el que teníais acaba tan transformado?

Creo que ahí ya empezó todo a ir mal. *Sobreviviré* había salido muy bien a todos los niveles: funcionó con el público comercialmente, funcionaba la historia, ganaba premios y gustaba. De repente, te crees que puedes con todo como creador. Yo, en ese momento, lo pensé: “Puedo con un reparto equivocado, puedo con una historia equivocada...”. Y no, no es verdad. Desde ese momento mi lucha fue no traicionarme a mí mismo. Es cierto que es una comedia y que *Con faldas y a lo loco* (*Some Like it Hot*, Billy Wilder, 1959) la hizo un genio y, en ella, el cambio de sexo funcionaba muy bien... Pero hacer eso que hicimos con el personaje de Santiago Magill en la película es muy difícil, muy difícil, y, si vas a hablar de transexualidad, intenta hablarlo desde un punto de vista más serio, aunque hagas comedia. Había problemas de guion y problemas con la realidad. No se entiende por qué nadie reconoce al personaje travestido, y más si es el antiguo novio quien está

delante de él. Falta verosimilitud. Si es su novio y ha estado con él, por mucho que se ponga una peluca y unas medias, debería poder reconocerlo. Son cosas que, a lo mejor, en ciertas películas te funciona, como por ejemplo en *¿Víctor o Victoria?* (*Victor Victoria*, Blake Edwards, 1982), pero en otras tienes que hacerlo de otra forma. A mí no me funcionaba. La estaba rodando y ya no me funcionaba.

Has dicho que opinaba mucha gente. ¿Qué gente opinaba?

Mirad, lo que pasa con las películas es que, cuanto más grandes son, más gente opina. Opina el productor, opinan los guionistas, opinan los actores, opina el ejecutivo de la cadena, opina la prima del ejecutivo de la cadena y el amante del sobrino de la madre que me parió. Opina todo el mundo. No supe controlar esta película como la tenía que controlar. Para mí, siempre lo más importante cuando hago algo es sentirme satisfecho de lo que estoy haciendo, y de lo que estoy contando. Que lo que estoy contando, moralmente por lo menos, no vaya a la contra de lo que yo pienso. Es decir, para mí, si trato temas como la transexualidad o el travestismo o el amor gay, bisexual o transexual, lo que quiero contar, tiene que ir conmigo y me lo tengo que creer y tiene que ser de verdad. Aquí, el cambio de sexo aparecía en una comedia, OK, pero, aunque fuera una comedia, no me terminaba de funcionar, ni siquiera me hacía gracia.

Tu problema con la película entonces no es tanto con la calidad sino con la ideología.

Sí, sí. En cuanto a la calidad, teníamos un equipo buenísimo, estaba bien rodada... El problema para mí es lo que te está contando, es que el mensaje está muy equivocado. Y yo luchaba para que, dentro de esa equivocación, no fuera a la contra mía. No sé si me explico.

Como en Sobreviviré, el título de I Love You Baby también proviene de una conocida canción.

Cierto. *I Love You, Baby* viene de *No puedo apartar mis ojos de ti*. Además, empezó todo a partir de esa canción.

Abrazáis la cultura disco explícitamente, con la bola de la discoteca...

Sí... Se le dio la vuelta a la historia para que cogiera ese tono de comedia disparatada. No era el tema que a mí me interesaba contar. A mí me hubiera gustado sacarle punta a cómo una familia tradicional es capaz de inventarse cualquier historia para ir en contra de lo que es la tendencia sexual de su hijo. Pero al final se convirtió en una cosa que yo no entendía muy bien. Estuve luchando por creérmela yo mismo e intentar no traicionarme.

Pero no nos queda claro por qué la película acaba tan lejos de tus ideas. ¿Fueron tus otros coguionistas quienes influyeron para ello, había cierta presión por hacer un nuevo Sobreviviré...?

Ahí fue como cuando un coche de caballos lleva, no uno sino tres, y cada caballo va por un lado a ver quién tira más y qué es lo que sale de ahí. Fue así. Para mí fue muchísimo sufrimiento y dolor y lo pasé fatal. Ahí empezó todo como a ir mal, y ya no volvimos a escribir con Lucía. Aunque Lucía también quería esa primera historia que habíamos planteado en un principio. No sé lo que pasó, de verdad, de ceder y no ceder y dejar a unos y a otros... Fue un... desatino.

Para aclararnos: cuando empezáis a rodar, tú ya no estás a gusto con el guion, pero vas adelante con él para que la producción no se venga abajo.

Jo, es que es duro hablar de todo esto. Pero es que no estaba a gusto con el guion, no estaba a gusto con el reparto, no estaba...

¿Tampoco elegiste tú el reparto?

Sí, terminas eligiéndolo... Pero bueno, luego se ha visto que no era el reparto adecuado. No lo era.

Igual no quieres entrar tan en detalle, pero ¿te refieres a alguien en concreto?

No quiero deciros nombres y apellidos... Ahí aprendí algo que es importantísimo: hay que tener un reparto adecuado. Es importan-

tísimo elegir bien, saber escuchar a un director de *casting* y no precipitarse en las decisiones.

¿Por qué elegisteis al actor peruano Santiago Magill?

Me estoy metiendo en una camisa de once varas, pero bueno... Realmente nosotros trajimos a Gael García Bernal. Nosotros hicimos pruebas a Gael para ese papel. Nos encantaba. Le pintamos de mujer.

Esto es en 2001, antes de La mala educación (Pedro Almodóvar, 2004).

Nuestro maquillador, Gregorio Ros, maravilloso, fue el que luego le propuso a Pedro que él hiciera *La mala educación*.

¿Por qué no salió adelante su participación?

Mirad, le trajimos de México. Le traje Paco Ramos de México para que hiciera las pruebas con nosotros. Y luego él nos dijo que no se atrevía a hacer el papel, que no se veía haciendo de mujer, de transexual y todo eso. Años antes de *La mala educación*.

¿Y después de Gael García Bernal hubo más opciones?

Sí, paseamos por todas partes. Con Eduardo Noriega he querido trabajar desde el comienzo de mi carrera, y, en principio, iba a hacer el personaje de Jorge Sanz. Todo se trabajó mucho... Pasaron muchísimos actores. Al final, unas cosas te van llevando a otras. Vas haciendo renunciaciones. Sacas la película adelante y te crees que vas a poder con todo... Una de las cosas que aprendí aquí, que creo que le puede servir a los estudiantes que lean esto y quieran hacer cine, es que es fundamental encontrar el reparto adecuado en cada película. Es importantísimo. Es una de las cosas que aprendí en este episodio. Puedes ser muy buen director y te puede gustar mucho trabajar con los actores, pero si no tienes el actor adecuado para el papel, la película se puede caer perfectamente. Además, los actores de la película también están un poco subidos de edad. Deberían haber sido más jóvenes.

Se hace raro que el personaje de Jorge Sanz sea tan ingenuo, con unos treinta años, como para no saber su orientación sexual.

Sí... No era el reparto adecuado. Igual que todo este mundo de las dominicanas que aparece en la película. Al principio, en el guion ni estaba, se fue metiendo, y yo no sé por qué acabó siendo una película de un señor que se enrolla con una dominicana cuando le ha caído una bola en la cabeza... No lo entiendo.

¿Cómo fue la escritura del guion con Lucía Etxebarria en esta ocasión?

Para hacer el guion de *I Love You, Baby*, nos metimos en un hotel, en el Hotel Monte Picayo, en Valencia. Fue un mes y pico en ese hotel escribiendo.

Los tres: Menkes, Etxebarria y tú.

Sí, sí. Era todo una locura. Con todo ese caos, salió eso que no se sabía muy bien qué era, que empieza como una comedia romántica en Valencia y acaba con Boy George en no sé qué.

¿Querían los otros coguionistas acercarse al tema de la inmigración, que empezaba a estar de actualidad en esos momentos?

Puede ser, puede ser.

En Sobreviviré aparece un poco esbozado, y aquí hay mucho desarrollo de los personajes inmigrantes.

Sí, no sé... Tampoco voy a echar balones fuera. Yo me siento absolutamente responsable de esta película. Y ya os digo que me sirvió sobre todo para aprender que es necesario un buen guion, que el guion cuente cosas de las que tú quieres hablar y de la forma correcta en que tú las quieres contar, y que es necesario un buen reparto. Aunque tuviera el mismo equipo exactamente que en la anterior película, una funcionó y otra no funcionó... para mí.

Eres muy duro con la película. La idea de la bola de la discoteca cayéndose en la cabeza de alguien es original, la música sigue estando muy bien, aparece Boy George...

Gracias. Sí, en eso tenéis razón. Es una película que yo puedo ver a trozos. Hay películas que puedo ver enteras y películas que puedo ver a trocitos, y eso me pasa con *I Love You, Baby*: no me funciona en su totalidad, pero hay momentos que sí los puedo ver.

¿Cómo fue trabajar con Verónica Forqué?

Al trabajar con una actriz como Verónica Forqué, saco mi parte de fan. El suyo es uno de los personajes para mí más interesantes y más bonitos de la película. Ella es la típica amiga del gay, la que está ahí apoyándole, que encima tiene un problema con la maternidad, y termina adoptando a estos dos niños rusos, y es madre soltera. Eran historias que teníamos alrededor, las sacábamos de la realidad, y es de esas pequeñas cosas que de verdad me gustan de la película. Verónica tiene un sentido del humor maravilloso, va al rodaje y se siente como en casa. Es facilísimo trabajar con ella, es encantadora. Entendía perfectamente su personaje y lo llevaba muy bien. Aparte, en la película está la primera aparición en cine de Mario Vaquerizo, haciendo un cameo. Cuando no era un personaje tan mediático como ahora, los que le conocíamos siempre decíamos: “¿Cómo es posible que Mario no haya salido ya a la luz?”. Porque realmente tenía esa gracia y esa fuerza que hoy conocemos. También está una actriz maravillosa, Marilyn Torres, que había hecho *Flores de otro mundo* (Iciar Bollaín, 1999). Con su personaje nos pudimos meter en todo ese submundo de las *show-girls*. Además, me gustó trabajar con Jorge Sanz, porque para mí fue un cómplice durante el rodaje de esta película. Yo le admiraba muchísimo desde *Belle époque* (Fernando Trueba, 1992) y *El año de las luces* (Fernando Trueba, 1986) y, sobre todo, en *Amantes* (Vicente Aranda, 1990), claro. No sé si era el mejor papel para él, pero fue un buen compañero que me hizo pasar los mejores ratos. Y luego está Tiaré Scanda, que es una actriz mexicana buenísima.

También se metió en un personaje complicado y que creo que lo luchó y lo sacó muy bien.

Cuando dices “cómplice” al hablar de Jorge Sanz, ¿a qué te refieres?

Me refiero a que nos llevábamos muy bien, nos entendíamos y, en momentos dados, cuando estaban las situaciones complicadas y difíciles, estaba a mi lado. Le sentí muy cercano. Jorge es una persona que es cine: sabe estar, sabe lo que es una película, sabe comportarse con el equipo, conoce lo que es el día a día en el cine. Está ahí más que acostumbrado.

Hay quien opina que en España faltan galanes cómicos, que son lo más difícil de encontrar.

En España, lo que hay es buenísimas actrices de todo tipo. Pero sí que es verdad que hay pocos galanes cómicos. Me encanta ese término. Ahora mismo, está José Coronado, que es un portento y que te lo hace todo... Y Alejo Sauras. Es difícilísimo pensar en otro actor para el papel de Alejo Sauras en *Solo química*, por ejemplo. Cuando he impartido cursos de interpretación, pongo escenas para que otros actores las hagan ante la cámara. Utilicé una escena de Alejo Sauras en *Solo química* y, cuando das su texto a otro actor, te das cuenta de lo complicado que era interpretar bien su papel. Él te hace un texto difícilísimo que va a una velocidad enorme, con sentido del humor y de una forma natural que parece espontánea. Lo difícil lo hace fácil. Precisamente, Alejo fue uno de los que se presentó a las pruebas para *I Love You Baby*, pero era muy jovencito. Y luego, cuando pude trabajar por fin con él en *Mentiras y gordas*, de todo el reparto, al que rescaté para mi siguiente película fue a Alejo, porque vi que era un actor que controlaba la comedia totalmente. Era una ayuda brutal.

ENTRE VIVIR Y SOÑAR (2004)

¿Cómo surge la idea de Entre vivir y soñar?

Entre vivir y soñar surge mientras estaba en Miami en casa de un amigo. Empecé a darle vueltas a la idea. Quería hablar de qué sucede cuando pasa el tiempo, y de repente, te encuentras con que es una decepción todo, que tu vida no es como habías pensado que iba a ser, y aquellas cosas que habías imaginado que ibas a hacer pues no las has hecho nunca. Entonces se me ocurrió el personaje de esta mujer que siempre ha soñado con viajar a París, recordando a ese chico al que conoció en un verano de juventud, idealizando todo, al final, ha acabado casada con un señor con el que ahora mismo ya no se puede ni mirar a la cara y, de repente, tiene la oportunidad de cambiarlo todo y de decir: “¿Por qué no? ¡Pues voy a vivirlo, tiro todo por la borda y comienzo de nuevo!”. No sé si era lo que me pasaba a mí en ese momento, pero soñé un poco con eso y construí ese personaje. Estuvimos buscando productor durante muchísimo tiempo y, al final, el proyecto cayó en manos de Rodar y Rodar, que eran unos productores de publicidad de Barcelona que hasta ese momento solo habían hecho un par de películas. Mi hermana Charo Albacete, que es creativa publicitaria, me los presentó, les gustó la historia y nos pusimos a trabajar con ellos. Joaquín Padró y Mar Targarona aún no habían producido *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007), pero ya se entregaban entusiasmados a los proyectos con verdadero amor al cine. Hasta entonces, nuestras películas habían sido películas madrileñas y ahora teníamos que irnos a Barcelona. Cambiamos un poco el equipo y la película se rodó en Barcelona y en París.

¿Se notó el cambio?

Sí, totalmente. Era otro tipo de producción, otro tipo de película. La dirección artística estaba a cargo de Rosa Ros, con la que he vuelto a trabajar más adelante. Era trasladarse a Barcelona, vivir en Barcelona, otra forma de hacer las cosas.

¿La acción de la película se traslada a Barcelona por el cambio de productora?

Exactamente. Tenía que rodarse en Barcelona. Al principio, como siempre, empiezas a plantearte que es una mujer de Madrid, o que ruedas en Barcelona pero que parezca Madrid... Al final, ya dices: “Bueno, mira, que sea allí en Barcelona”, y lo cambias todo para que sea así.

En El País, en el año 2003, Carmen Maura declara “Alfonso es un sol y David supongo que también, pero es más reservado. Entre ellos se llevan muy bien, pero para los actores todo es más complicado porque en vez de tener que seducir a uno tenemos que lidiar con dos”. Y en 2005 añade: “Bueno, el Menkes casi no habla, pero con Alfonso me llevé muy bien, y como con quien te comunicas es con él es como si solo hubiese uno.” Nos han llamado la atención las diferencias que hace entre Menkes y tú.

Creo que Carmen en sus declaraciones fue muy elegante. En *Entre vivir y soñar...* es complicado de explicar, pero llegó un momento en que la única comunicación que tenía Carmen Maura era conmigo. Carmen es una actriz a la que tú le das la guía telefónica y te la dice como si se la estuviera inventando, con una naturalidad pasmosa. Ella era una maravilla, porque se encerraba en su caravana con su perrita Maggie y no quería saber nada de nadie porque ella ya se lo sabía todo de esas historias que se organizan en los rodajes, de camaradería y de amiguismo... historias muy bonitas, pero ella, que enlazaba un rodaje con otro, sabía cómo suelen terminar, para Carmen, lo importante era la película. No se perdía en otros jardines. Quería que la avisáramos cuando estuviera todo a punto para rodar, se colocaba delante de la cámara con los ojos cerrados y, cuando yo decía: “¡Acción!”, abría los ojos y me lo daba todo. Ese momento era mágico, y me regalaba esa energía y esa luz tuyas. No malgastaba ni un ápice de fuerza con los actores jóvenes que pululaban a su alrededor, que estaban excitados porque iban a trabajar con la Maura. Cualquier cosa que le pedía, ella me preguntaba: “¿Por

qué?”, y yo le tenía que explicar cuál era el sentido de hacer una cosa, lo importante que era para la escena o para el personaje. Si ella entendía el por qué, te lo daba. Otras personas no hacen ese trabajo con los actores y opinan que los intérpretes tienen que hacer lo que el director les mande, sea lo que sea. Yo creo que no. Me gustan los actores que hacen crecer al personaje con sus propuestas. En ocasiones, hay que llegar a acuerdos, pero, la mayoría de las veces, y con actrices tan grandes como Carmen Maura, lo normal es que lleven razón y, si no, yo tenía que ser capaz de explicárselo. Pero ella, con su experiencia, que por otro lado la estaba ofreciendo para el beneficio de la película, estaba en lo cierto. Carmen Maura sabía perfectamente todo sobre el personaje, pero, si me planteaba alguna duda, yo trataba de resolverla. Era parte de mi trabajo.

¿Durante el rodaje o también durante los ensayos?

Por supuesto, también los ensayos. Pero lo más fuerte es cuando ocurre en el rodaje. Hay una presión brutal, vas a contrarreloj, tienes a 80 ó 90 personas trabajando en ese plano... Ponerte a discutir con un actor... es complicado. Tienes que ser muy rápido y tener mano izquierda. Es parte de la dirección.

¿Cómo fue trabajar con Carmen Maura?

Para mí ha sido una de las cosas mejores que me han pasado. La admiro tantísimo y la quiero tantísimo... Desde el principio, iba a su casa, leíamos juntos, lo hacía todo de una forma tan natural... La admiro tanto que me volvía hasta poco exigente conmigo mismo, porque me gustaba todo de ella. Me gusta cómo mira, cómo sonrío, cómo habla, cómo se enfada... Me resultaba maravilloso trabajar con ella. Yo hacía lecturas con Carmen Maura, y le decía: “Siéntete cómoda”. Y, además, tú le dices: “Y aquí puedes improvisar”, y te dice ella: “No, no, escíbeme lo que quieres que diga, porque yo no improviso”. Ella te dice una frase y parece que se la está inventando, pero no, la frase estaba escrita con anterioridad. Es capaz de entonarla para que parezca que es una cosa natural. Eso es lo que tiene ella.

¿Cómo y dónde surgen tus ideas?

Depende... Yo creo que también es importante por lo que estés pasando en ese momento, qué es lo que quieres contar. A lo mejor, tienes varias ideas que se están desarrollando al mismo tiempo y luego una va cogiendo más forma. Esta sí surgió como una pequeña idea que se fue creando y transformando. Estaba claro que iba a ser una comedia romántica, entre una mujer de cierta edad y alguien más joven, muy disparatado, pero también fue cambiando. Esta película, al contrario de lo que me había pasado con la anterior, quería sujetarla para que no resultara un disparate. No quería que se me fuera de las manos, porque ya había sufrido mucho la vez anterior. De los errores se aprende.

¿Por sujetar te refieres a tener la historia bien atada?

Tener la historia controlada para que no se me fuera hacia otro lugar, aunque es verdad que no tiene nada que ver el resultado final con la primera versión de guion. Se fue trabajando y transformando. Ahí entró por primera vez Ángeles González-Sinde como coguionista.

¿Cómo es trabajar con Ángeles González-Sinde?

Ángeles es una mujer muy estructurada. A mí me encantaba lo que había visto de ella: *La buena estrella* (Ricardo Franco, 1997), por ejemplo. Aparte, conecto con su sentido del humor, me gusta y admiro que sea una persona tan tranquila, tan calmada. Me da paz, seguridad en lo que estoy haciendo... Pienso que ella conecta también con mi sentido del humor... Nos complementamos muy bien. Conocí a Ángeles en un viaje a Los Ángeles cuando fuimos a presentar *Sobreviviré*, en la semana de cine español. Allí coincidí también con otras personas muy interesantes como Elvira Lindo o la misma Carmen Maura. Hacíamos un grupo bastante ecléctico pero muy divertido y Ángeles me encantaba. Me hechizaba oírle hablar de cine. Le planteamos trabajar juntos. Creo que David ya la conocía de antes. Nos gustó la idea de escribir juntos.

Le contaste la idea y ella se sumó.

Sí, le conté la idea que traía. Empezamos a construir y fue interesante. Yo he aprendido muchísimo con Ángeles de guion.

¿Qué era nuevo con ella escribiendo el guion?

Ya os he dicho que hasta ese momento éramos muy espontáneos en la escritura, pero bastante anárquicos en el sistema. Ángeles era todo lo contrario, era todo medido, todo controlado...

¿Escribiste la película pensando en Carmen Maura?

En principio, no.

Es decir, llega después, con el guion hecho.

Con el guion hecho, sí. Fue una de las opciones. Aunque, si os digo la verdad, sí es cierto que yo, en el momento en que se me ocurrió la idea, Carmen Maura ya me rondaba la cabeza. Lo que pasa es que el proyecto luego dio vueltas, y vueltas, como os digo que siempre opina todo el mundo, al final acabo haciéndola la persona en la que yo había pensado al escribir, no el guion, sino la idea. Para mí era un sueño trabajar con ella desde que la vi en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), de Almodóvar.

Vuelve a aparecer aquí la voz en off, como en Sobreviviré. que esta vez es de El Gran Wyoming.

En *Sobreviviré*, era el personaje de Marga (Emma Suárez); aquí era un narrador externo, con sentido del humor e ironía. Es verdad que ya existía *Amélie* (Jean-Pierre Jeunet, 2001). *Entre vivir y soñar* tiene un poco al principio toda esa narrativa de *Amélie*, con el narrador que habla de esta mujer, de cómo se levanta por la mañana, cómo va, cómo viene, qué es la vida para ella...

¿Habíais visto Amélie?

Sí, claro.

¿Era consciente lo que hacíais, entonces?

Sí, sí, porque nos parecía divertido, si bien era un recurso muy utilizado también en muchas comedias de cine español de los cincuenta y sesenta, como *Historias de la radio* (José Luis Sáenz de Heredia, 1955) o *Historias de la televisión* (José Luis Sáenz de Heredia, 1965) ... Me resultó interesante hacerlo. Elegimos a Wyoming por su sentido del humor, porque te lo crees a él diciendo esos textos.

Has mencionado Historias de la radio. Hubo una época en que, en el cine español, sobre todo en la comedia, era casi obligatorio el uso de la voz en off, una voz un poco irónica a veces.

Sí, es que eso es muy español.

También hay algo de Amélie en esa imagen de París romántica, como escenario para esos corazones solitarios y soñadores.

Bueno, es un París que conocí estando allí... Es un París, sí, idílico, de enamorados, de comedia romántica. Y es el París idealizado por ella: la capital del amor. París es una ciudad que es un plató: pongas donde pongas la cámara siempre sale bien. Es una maravilla. Fue una gozada rodar allí. Te lo facilitan todo. Como directora de producción estaba Victoria Borrás, que había estado trabajando con anterioridad en una película de Cédric Klapisch, *Una casa de locos* (*L'auberge espagnole*, 2002) y consiguió el mismo equipo francés de esa película. Pudimos filmar en el Sena y luché para que se rodara en el Palais-Royal. Era el único sitio donde cobraban. Podías rodar en el parque de al lado, que no costaba nada. Pero yo quería el Palais-Royal, con su estructura de los árboles. La directora de arte fue Rosa Ros, como os he contado. Hizo muy buen trabajo.

La música de acordeón, el vecino muy alocado, pero a la vez muy naïf... Ese espíritu también está en muchas comedias románticas.

Sí, totalmente. Juan Bardem se encargó de la música tomando como referente comedias románticas clásicas. El vecino era un poco el vecino loco de *Notting Hill* (Roger Mitchell, 1999).

También hay algo de Desayuno con diamantes.

Bueno, claro, claro. Es que *Desayuno con diamantes* siempre es una referencia brutal.

Aparece mucho en tus películas.

Sí, sí. También hay referencias a otras películas del cine de Blake Edwards, por ejemplo, en las escenas cómicas de Alex Brendemühl, como en la que ponía una escalera encima de su cama para tratar de oír desde su techo qué hacía el personaje de Carmen Maura en la planta de arriba. Ahí hay mucho de los personajes de que hacía Peter Sellers en *El guateque* (*The Party*, 1968) o en *La pantera rosa* (*The Pink Panther*, 1963). Hay continuas referencias a Blake Edwards en esa película y a montones de comedias románticas también. Tú ves mis películas y les puedes encontrar guiños cinéfilos todo el tiempo.

Nos sorprendió encontrar la música de Mi tío (Mon oncle, Jacques Tati, 1958)

Sí, Jacques Tati me encanta. Todas sus películas, con toda esa estética, todo ese movimiento de planos generales. Me parece fascinante y difícilísimo, no solo *Mi tío*, también *Las vacaciones del señor Hulot* (*Les vacances de M. Hulot* 1953) y, sobre todo, *Playtime* (1967).

El último plano de Entre vivir y soñar está rodado en el puente del inicio de El último tango en París (Bernardo Bertolucci, 1972), ¿verdad?

Sí. Fue algo buscado, además. Fue un capricho absoluto rodarlo ahí. Bertolucci es uno de mis referentes. Para mí, *Soñadores* (*The Dreamers*, 2003) es “la” película. A mí, si me preguntas: “¿En qué película quieres vivir?”; yo te respondo: “Quiero vivir en *Soñadores*”.

Película ambientada en París, también. ¿Qué otros referentes tienes en el cine europeo?

[François] Truffaut. Para mí es el maestro... Me he visto todas sus películas, de muy jovencito y me las sigo viendo, y es un cine

que me gusta muchísimo: cómo trata a los personajes, cómo rueda, con la frescura con la que rueda... Todo lo relacionado con el morbo viene de Fassbinder. *La ley del más fuerte (Faustrecht der Freiheit, 1975)*, por ejemplo, es una película que me impactó, la vi de bastante joven. Y, por supuesto, *Querelle*... También [Jean-Luc] Godard, Pasolini por supuesto...

Lo que notamos de diferente de Entre vivir y soñar con todas tus demás películas es que, en las demás, los personajes viven mucho el presente, muy en el momento, pero aquí presentas a una persona muy atada a su pasado.

El *flashback* es fundamental, además. Es la gran novedad de esta película. El personaje vive recordando ese pasado idílico, ese pasado que es mentira. Las niñas eran Marta Etura, que interpretaba el mismo personaje que Carmen Maura, y Elena de Frutos, que hacía el de la magnífica actriz argentina Soledad Silveyra. Todas estaban estupendas. El joven Pierre Langlois estaba interpretado por David Janer antes de protagonizar *Águila Roja* (TVE1, 2009-2016), mientras que, de adulto, es el gran actor francés de *La cena de los idiotas (Le dîner de cons, Francis Veber, 1998)* Thierry Lhermitte. Una de las cosas que más disfruté fue hacer esa pequeña película de época, de cuando la protagonista y su amiga eran niñas, en la playa, con cosas que había escuchado de que había gente que tiraba piedras a quien hacía *topless*. Eso me lo había contado Bibiana Fernández, que le había pasado a ella. Y yo recuerdo que, cuando era pequeño, llegué hasta a escuchar: “Qué bien que casi se cargan a dos alemanas tirándoles piedras”, porque se habían quedado en *topless*. Eso pasaba en esa España.

El día que Bibiana Fernández quiera pedir derechos de autor al cine español por todo lo que sale de su vida o frases que ha dicho...

Exactamente. Fue maravilloso rodar ese *flashback*, y también darle otro color. En general, poder hacer una película bonita, cuidada, con Carmen Maura y con Thierry Lhermitte, me parecía todo un lujo.

Repíte Alex Brendemühl.

Sí. Fíjate que normalmente hace películas de cine de autor... Enfrentarle a Carmen Maura fue curiosísimo. Ella siempre sabe cómo colocarse, dónde está la luz..., se mueve en el plató como si fuera su casa. Ella decía que Alex venía de la Escuela de Barcelona, porque siempre como que se oculta, siempre está como de espaldas... Era interesante verles trabajar juntos, porque eran dos formas de interpretar totalmente diferentes y enfrentadas, y eso también funcionaba para los dos personajes, tan distintos.

Hay un momento muy disonante en la película que es cuando ponéis los fragmentos de Braindead: tu madre se ha comido a mi perro. En una película donde todo está tan idealizado y es tan sutil, de repente irrumpen planos muy impactantes de vísceras que no son para todos los estómagos.

Ese era un poco el rollo del personaje de la amiga de Carmen Maura, que era Mónica Cervera, y que la llevaba a hacer risoterapia al cine para quitarle los nervios de cómo se encontraba ella. Hay varias cosas así. Es verdad que, a mí, aunque sea una comedia romántica, siempre me gusta transgredir, y por eso aparecía *Braindead*, como homenaje a esa película. Por otro lado, también está la parte porno, cuando él está viendo una película de Rocco Siffredi, *Torero X*, y se imaginaba a Carmen Maura ahí. Fue muy fuerte, era muy difícil no reírse cuando estábamos rodando. Carmen advirtió que pararía de rodar si había cualquier tipo de burla. Lo dijo tan serio que todo el mundo cortó la risa en ese momento, y ella hizo profesionalmente lo que tenía que hacer. Sí, hay partes de lo gamberro que todavía me queda.

¿Te gusta introducir esos elementos de subversión? Por ejemplo, en Solo química hay algunos detalles así: la erección de Alejo Sauras o que, en una comedia romántica, su personaje explique que las comedias románticas se construyen sobre ciertos tópicos, desvelando el manual de construcción de un guion así.

Sí, sí, exactamente. Sí me gusta. Sí me gusta porque, si no, es demasiado blanco todo. Por otro lado, si bien es cierto que la comedia

romántica es un género que disfruto, soy muy crítico con ella, como el personaje de Alejo Sauras en *Solo Química*, y me pareció divertido que la deconstruyera para que luego cayera rendido, pasar de "es imposible que el amor te lleve a ver a la gente bailar por la calle como en *(500) días juntos ((500) Days of Summer, Marc Webb 2009)*" a casi perder el conocimiento al entrar en un gimnasio y encontrarte a los boxeadores haciendo piruetas de danza.

MENTIRAS Y GORDAS (2009)

¿Estabais un poco desencantados con las derivas que había llevado vuestro cine e hicisteis esta película para retomar aquella primera etapa de Más que amor, frenesí y Atómica, más frenética? Hasta los créditos, con las letras que se mueven, remiten a ella.

Durante el rodaje, todo lo que se respiraba alrededor de *Mentiras y gordas* me llevaba en un *flashback* a *Más que amor, frenesí*, por la energía de los actores, y porque era un proyecto que ya estaba medio gestado desde el principio de mi carrera. Desde la primera película, era algo que yo quería hacer. Lo que pasa es que era en otra década diferente. Además, como fue una película de no muy alto presupuesto, igual que las primeras, todo me llevaba a ellas. Había dirigido ya películas como *Sobreviviré*, *I Love You Baby* o *Entre vivir y soñar*, con mayor presupuesto, actores muy conocidos, muchas semanas de rodaje y todo muy cuidado. Y esta era una película que se hizo en cinco o seis semanas, que era el tiempo con el que contábamos en las primeras películas. También la forma de rodaje me recordaba mucho a eso.

Pero ¿estabais un poco cansados de hacer ese otro tipo de cine, tan diferente de vuestra primera etapa? ¿Buscabais hacer de nuevo algo muy enérgico?

Cada vez que te planteas hacer una nueva película, piensas en ella únicamente, no piensas en tu carrera o tu cine o lo que he hecho antes o lo que no. Los proyectos, al principio, suponían uno o dos años de trabajo, y ahora se habían convertido en cuatro o cinco años, por lo que estás al ciento por cien con lo que quieres contar. No toda tu carrera está tan planificada. Ojalá.

¿Cuál es el germen de Mentiras y gordas?

Hay dos gérmenes. El argumento venía ya desde los años noventa cuando *Más que amor, frenesí*. Yo me había quedado con las ganas de hablar del momento del bajón. Si en *Más que amor*,

frenesí se hablaba del momento del subidón, quería contar de lo que sucedía después, cuando estos chicos vuelven a sus casas tras la fiesta y lo estimulante de la noche. Pero no pude hacerlo y llegaron otras películas. Soy admirador de Larry Clark, de *Kids* (1995) y todas sus películas, y creía que en España no había nada de eso. Por otra parte, Paco Ramos, productor de *Sobreviviré* y *I Love You, Baby* me propuso hacer una comedia sobre chicas pijas que van a clubs y les pasan cosas. Había una referencia de una película mexicana que me pasó, pero yo pensaba que esas chicas no existían aquí, o que, si existían, no me interesaba mucho hablar de ellas en ese momento, pero yo le dije que sí y empecé a trabajar el guion con Ángeles González-Sinde. Teníamos una comunicación muy buena desde *Entre vivir y soñar*. Estábamos solos, porque David estaba fuera. Imaginando cómo serían estas chicas pijas, empezamos a hacer una comedia muy disparatada de mujeres que se metían en la noche. Luego vino el bajón cuando llegó él y nos dijo: “¿Qué estáis haciendo?”. Y volvimos a recuperar esa idea que yo tenía antes de contar una historia de la noche. Me encantaba una expresión de cuando era niño, “mentiras y gordas”, para ilustrar la historia de niños jugando a mayores, metiéndose de todo, donde las pastillas son casi como gominolas, como comprar chuches en una discoteca. Una historia de jóvenes inconscientes, de qué están haciendo, y lo qué sucede al día siguiente cuando llegas a casa y te encuentras, por ejemplo, a tu padre en el paro, el jarro de agua fría de la realidad. La ideamos como una película *underground*, como de Larry Clark o las primeras de Gus Van Sant, con jóvenes casi desconocidos, con cámara en mano. Nos íbamos a meter en una Goa, en una fiesta en el Fabrik... Queríamos rodar con mucho grano, una película con mucho sudor, muy sucia, para que fuera muy real. Paco Ramos creía muchísimo en el proyecto, pero no encontraba gente que lo apoyara en ese momento. Aunque TVE la quería desde el inicio, porque habían funcionado nuestras anteriores películas con ellos, a Paco le resultó muy difícil encontrar toda la financiación. Era un momento complicado. Estuvimos cuatro años

intentando rodarla y no salía. Cuando estaba todo preparado, dos semanas antes de empezar a rodar, se caía, y así cuatro años. El reparto original no tuvo nada que ver con el definitivo. El único que estaba desde el principio era Hugo Silva.

¿En el mismo papel?

No, yo me lo iba encontrando y me decía: “Ya no puedo hacer ese papel de jovencito”. Se lo tuve que cambiar y, finalmente, acabó siendo el tipo de treinta y tantos que sigue saliendo con jovencitos, enganchado a la noche y a un sinsentido. La película iba cambiando y cada vez estaba más fresca. Sucedió algo extraño: se preveía la crisis y la gente se lanzaba a la noche de una forma brutal, como para vivir el último momento de sus vidas, previendo que iba a pasar algo al día siguiente, como de hecho pasó: se acabó el dinero, ya no había trabajo.

¿Y cómo os documentasteis?

Para crear a los personajes, nos inspiramos en gente que veíamos en las fiestas del Fabrik o la Goa, aunque yo entrara con la pulserita VIP y los veía abajo... Era una cosa muy de Madrid. Eran muy de Madrid esos jóvenes de barrios de la periferia y ciudades dormitorio, que, al llegar el fin de semana, pasaban cuarenta y ocho horas con mucha fiesta, desde el viernes por la tarde al domingo por la noche o lunes por la mañana.

Siendo un proyecto con raíces tan claras en Madrid y su periferia, ¿por qué se traslada la narración de la película a la costa?

En el momento en que pasan cuatro años y no se puede sacar adelante la película, Paco Ramos me llama y me dice: “Alfonso, podemos hacer la película con Gerardo Herrero, con Tornasol, pero hay que hacerla en la Ciudad de la Luz en Alicante. Por favor, vamos a trabajar”. Yo creía muchísimo en Paco y éramos muy amigos y sabía el esfuerzo que estaba haciendo, por lo que le dije que sí y cambiamos el guion para meter eso que me pedía: reducir el tiempo

del rodaje, rejuvenecer la película para que reflejara el momento presente y pasarla a la costa. Como yo soy de cerca de la Ciudad de la Luz y conocía todo ese ambiente de la discoteca Metro; he vivido el tiempo de la Cacao y todas las discotecas de la costa de Alicante... Sabía que era diferente, pero sabía qué hacer para poder trasladar la acción allí.

¿Qué tal fue trabajar en la Ciudad de la Luz?

Una maravilla. Era un plató a lo bestia, un lujo absoluto. Era fantástico, un exceso de todo. Los camerinos eran más grandes que una casa, eran gigantes. Los platós eran una barbaridad. Al lado estaba Colin Farrell. Yo me lo cruzaba. Además, había adelgazado muchísimo para ese rodaje. Después de nosotros, llegó Francis Ford Coppola para rodar *Tetro* (2009). También hicieron allí la piscina con la que recrearon el tsunami en *Lo imposible* (Juan Antonio Bayona, 2012)... Era una bestialidad: unos equipos impresionantes, unos platós maravillosos... Pero eso tenía su ventaja y su desventaja: la desventaja era que llenar todos esos platós de decorados suponía gastar un dineral que nosotros no teníamos. Era una película de presupuesto medio y con muy pocas semanas de rodaje. Estábamos muy concentrados en un solo espacio y eso nos daba velocidad. En cuanto a la dirección artística, considero a Alfredo Mayo, el director de fotografía, el verdadero decorador de la película. Desenfocamos los fondos para que no se vieran. Como teníamos mucha distancia, usábamos mucho tele para que los personajes estuvieran delante de sitios donde casi no se veía el fondo, porque no había dinero para rellenar todo. Ves la película y parece que están los actores fuera, aislados. Utilizamos todo eso como parte de la narrativa. Además, Mayo nos dio esa fotografía con ese grano, sucia... Teníamos que usar cosas que se habían utilizado antes para otras películas, las teníamos como que reciclar, porque el presupuesto era limitado. Ya os digo: para mí, el director de arte fue el director de fotografía, Alfredo Mayo. Buenísimo, un lujo.

Convivíais con otros rodajes entonces.

Sí, convivíamos con el de Colin Farrell y Paz Vega. Y bien. Pero éramos, a lo mejor, dos rodajes los que había, y había platós para...

¿Se veía ya vacío?

Sí.

¿El verano estaba en la concepción original del proyecto?

Todo se vio afectado por el cambio a la Ciudad de la Luz. Los vestuarios se enriquecen mucho cuando son en invierno, pero, en verano, al final son camisetas.

Podemos decir que eres un cineasta madrileño que, por cuestiones de producción, te has tenido que ir a trabajar a Valencia o Barcelona.

Exactamente.

En general, ¿el resultado se alejó mucho de lo que habías concebido en un principio?

Mi idea original era dar mi visión de España a lo Larry Clark. Sobre esa juventud muy *destroyer* que había en ese momento.

Nos has mencionado varias veces a Clark. ¿Qué referentes cinematográficos tenías en Mentiras y gordas?

En *Mentiras y gordas*, Larry Clark, Gregg Araki, y tantas y tantas películas que se desarrollan en discotecas. También una película francesa, *Bailar hasta morir (La petite Lola / Clubbed to Death*, Yolande Zauberman, 1997), sobre una chica que se queda dormida en un autobús, se despierta al final de la línea y se mete en un club. Es buenísima esa película y tiene una banda sonora impresionante de música electrónica; en España, la distribuyó Vértigo. De Larry Clark, *Kids* (1995), por supuesto. La vi en San Sebastián y me quedé flipado. *Al final del Edén (Another Day in Paradise*, 1997) también. Estaba *Bully* (2001) también, pero *Kids* y *Al final del Edén*, sobre

todo. De Araki, la que vendían como su primera película heterosexual: *Maldita generación*, sobre todo, claro. Y Gus Van Sant y su maravillosa película *Mi Idaho privado* (*My Own Private Idaho*, 1991).

¿Cómo se hizo el reparto?

Ya os digo que no tuvo nada que ver con el primer reparto previsto de actores jóvenes, porque estos fueron haciéndose mayores. En cuanto conocí a Ana de Armas, que tenía 17 años y acababa de rodar una película en Cuba, *Una rosa de Francia* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2005), su representante, Jesús Ciordia, se la trajo para hacer promoción y vino a la productora para que la viéramos. Cuando la tuve enfrente caí totalmente rendido ante su belleza, su luz, y su espontaneidad. Veías a una estrella. No me sorprende nada que esté haciendo *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017) y que tenga una carrera prometedora en Hollywood, porque ya entonces era impresionante. Paco Ramos quería una actriz española, pero hice que se conocieran y, en cuanto la vio, la quiso: entraba una luz en la habitación, su mirada, su piel blanca, su forma de mirar y de expresarse, de sonreír... Desde ese momento, tenía que hacer el personaje. Lo leyó y se atrevía. Cuando la juntamos con Hugo Silva hubo explosiones. Química.

Fuimos montando el reparto, que fue cambiando esos cuatro años. En el último año o año y medio, vimos a Mario Casas, que se había presentado en la oficina tiempo antes, y lo único que había hecho era un pequeño papel en *El camino de los ingleses* (Antonio Banderas, 2006) y estaba en la serie *SMS. Miedo a soñar* (La Sexta, 2006-2007). Nos parecía demasiado joven para enfrentarse a personajes tan duros como los de *Mentiras y gordas*. Pero, como habían pasado cuatro años, retomé la idea porque yo buscaba un protagonista que me diera toda la empatía que requería el personaje gay, Toni. El cuarto de mi sobrina Adriana estaba literalmente forrado de fotos de Mario Casas y Maxi Iglesias, que era aún más joven. Cuando entré en su habitación me di cuenta de que de allí se encontraban los actores que necesitaba, los que conseguirían captar la

atención de jóvenes como ellos y lograr que se identificasen con sus historias. Volví a llamar a Mario y me encontré a un actor que tenía esa luz y ese encanto de cuando era niño, pero había crecido. Todavía no era tan conocido como luego fue. Recuerdo que cuando se lo dije a Gerardo Herrero, el productor, no había oído hablar aún de él. Le pedí que confiara.

Yon González me llegó a través de la que era entonces su representante, Ruth Franco. Lo vi y lo tuve claro. Le ponías la cámara delante y era algo increíble. Creo que había empezado ya con *El internado* (Antena 3, 2007-2010), pero todavía no era la estrella de la televisión.

Vimos a todos los actores de esa edad que estaban haciendo cosas o estudiando en ese momento. Podíamos elegir, porque todos los de la televisión querían hacer cine. Y además eran valientes. La mayoría venían de escuelas de interpretación y estaban muy preparados. Era una nueva generación de actores. Hasta entonces, un actor de televisión era solo un actor de televisión y uno de cine era solo de cine, pero nosotros nos atrevimos y cambiamos eso. Queríamos hacer una película *underground*, no sabíamos que ese reparto iba a ser tan popular y, si lo hubiéramos sabido, nos habríamos asustado.

Tenía muy claro que Mario Casas debía hacer de Toni, el gay. Se planteó en algún momento que lo hiciera Yon, pero la empatía que yo necesitaba para el personaje de Toni me la daba Mario, con ese punto de sensibilidad que tiene como actor, que me servía para el personaje. Era muy bonito trabajar con él porque estaba lleno de inquietud y entusiasmo. Me preguntaba, por ejemplo: “¿Qué es lo que tiene Yon que a mí me puede gustar para que yo esté enamorado de él?”. Buscaba cosas para que el personaje tuviera esa cercanía y te lo creyeras. Él es muy del Método, y me decía que cómo se podía preparar el personaje. Me preguntaba: “¿Me tengo que meter en cuartos oscuros?”. Yo le decía: “No hace falta, yo te lo voy a explicar”. Él estaba totalmente entregado. Cuando haces una película y el personaje protagonista es gay, siempre quieres, o, por lo menos, yo lo intento, que cualquier persona se pueda sentir identificada con ese personaje, que no lo vea

con distancia. Y Mario era perfecto para eso, por su ternura. Yon, con esa belleza impresionante y ese carácter altivo y distante que puede representar, me daba perfectamente el contrapunto para el personaje de Nico, del que Toni estaba enamorado.

Entre las críticas que suscitó la película, hubo quienes os acusaron de aprovechar el tirón comercial de las estrellas televisivas.

Eran estrellas televisivas, pero no cinematográficas, y eso tenía un peligro. ¿Va la gente a pagar para ir al cine a ver actores que pueden ver gratis en televisión? A un productor eso le asustaba. Ahora todo ha cambiado. Que un actor como Dani Rovira salga en televisión viene bien para vender su película, pero, en ese momento, no. Cambió justo ahí. Por ejemplo, Miriam Giovanelli no estaba en ninguna serie. Luego sí. Pero tenía ese potencial. Yo la había visto en pruebas y, cuando nos falló la actriz que tenía que hacer de la gordita de la película, le pedí a Miriam que engordara cinco quilos. Y se metió a hacerlo.

A Ana Polvorosa la tenía casi desde el principio, gracias a Ana Rayo, que había hecho de su madre en *Javier ya no vive solo* (Telecinco, 2002-2003). Hice una entrevista a Ana Polvorosa y vi sus trabajos de antes de su paso por *Aída* (Telecinco, 2005-2014).

Todo ocurrió en paralelo, hasta el punto de que muchos de ellos, como Yon y Ana de Armas, estaban grabando *El internado* mientras se rodaba *Mentiras y gordas*. Grababan la serie, rodaban la película, se los llevaban en un coche y dormían en el viaje. Para producción y el ayudante de dirección fue increíblemente complicado encajar las series con el rodaje. Estaban trabajando todos a lo bestia. Cuando salió la película, las series estaban triunfando: las hicieron a la vez.

No es tan diferente de lo que los grandes cómicos contaban, cuando decían que compaginaban los rodajes de cine por la mañana con las dobles funciones teatrales por la noche.

Exacto. Nosotros cogimos a los mejores actores para los papeles. Yo no era de seguir las series. Miro series para ver cómo mi amiga

Cayetana Guillén Cuervo trabaja en *El ministerio del tiempo* (TVE1, 2015-2017), por ejemplo. Nos obligábamos a ver series para ver a los actores.

Acertasteis eligiendo a los que luego fueron estrellas.

Yo creo que ese ojo lo he heredado de Fernando Colomo, que supo ver en su día a Javier Cámara, Verónica Sánchez, hasta Carmen Maura. Colomo es un maestro para detectar a la gente que funciona. Vimos a muchos actores; también a otros que luego han sido muy conocidos, pero no entraron.

Hasta entonces, muchos actores decían lo que señalabas antes, que no querían hacer televisión porque luego el público no está dispuesto a pagar por lo que puede ver gratis en casa.

Ese concepto ha cambiado. Antes solo había unos pocos que pasaban de un medio a otro, pero, como os digo, eran solo unos pocos. Tener un éxito como *Mentiras y gordas* influyó en ese cambio. Para los actores de la película también fue importante, porque les seguían llamando después.

¿Qué tal fueron los ensayos con un reparto tan joven?

Un encaje de bolillos. Somos mucho de ensayar, de quedar en nuestras casas para trabajar con ellos, y ensayamos todas las escenas, hasta las de sexo, todo, todo. Encajar los horarios era muy difícil porque ya estaban grabando las series. Llevábamos todo muy preparado para tenerlo listo en el rodaje, porque sabíamos que iba a ser a contrarreloj, como lo fue, encerrados en ese mega-estudio que era la Ciudad de la Luz.

¿Cómo llevas a actores jóvenes a recrear emociones que, por su propia juventud, les pueden quedar muy lejanas?

Es verdad. Recuerdo que, cuando llegó Maxi Iglesias, que tenía diecisiete años, estaba su madre al lado. Él no quería a su madre cerca, pero yo necesitaba que ella estuviera allí. En las escenas de

sexo, lo que hacía era una coreografía delante de la cámara, pero luego iban a resultar imágenes muy fuertes en la película, y yo por eso quería a su madre al lado. Era un chico supersano, nunca había estado delante de una raya de cocaína. Había que enseñárselo todo. Era distinto a mi experiencia con las primeras películas, en las cuales los actores eran amigos, había más colegueo y se acercaban más a mi edad... En cambio, en *Mentiras y gordas*, ellos me veían únicamente como el director. Estaban haciendo series y eran todos muy disciplinados. Les tienen muy bien educados, pero el trabajo de cine y el de televisión no tienen nada que ver: los tiempos de espera, las repeticiones... Como os decía, para ellos, yo era solo el señor director. Por ejemplo, cuando salíamos después de rodar y coincidíamos en el restaurante donde cenábamos, me veían y se escondían debajo de la mesa, como si fueran niños. No era el rollo que yo había llevado con Ingrid Rubio, Cayetana Guillén Cuervo o Nancho Novo. Eran jóvenes, en un hotel fuera de sus casas. Por la noche se reunían en sus habitaciones y, al día siguiente, me llegaba la script sin dormir por el ruido que habían hecho con sus fiestas. Pero ellos llegaban con sus caras de recién levantados, maravillosas. Había un salto generacional brutal, claro.

¿Pusieron algún reparo a alguna escena? Maxi Iglesias dijo en la rueda de prensa de presentación de la película que le daba reparo que su abuelo la viera.

Es que cumplió 18 años con nosotros, ilusionadísimo y entregadísimo. Lo bueno de trabajar con actores jóvenes es que tenían mucha ilusión y una energía muy buena. Sí, recibías eso. Subirte a ese carro de la juventud, con sus ganas e ilusiones, es maravilloso. Me hizo recordar mucho el rodaje de la primera película, más allá de las diferencias generacionales, por esa forma de vivir las cosas tan intensamente. Pero no pusieron reparos. Además, estaba establecido por contrato qué era lo que iban a hacer. Todo desnudo integral estaba hablado. Era como los contratos de las películas americanas, en plan “tal actriz enseñará el pecho derecho”. Todo eso estaba por

contrato. Yo lo hablo con ellos y luego producción lo negocia con el representante. Con los actores, lo hablo todo, sin ningún problema. Para rodar este tipo de escenas, hay que tener una complicidad enorme, y para eso están los ensayos. Tienen que confiar mucho en ti, igual que tú confías en ellos. Saber que no va a ser una cosa grotesca, que les vas a cuidar.

Ana Polvorosa también fue de las que se leyó el guion y cayó rendida para hacer ese personaje. Hay una escena que fue muy bonito rodar, cuando está delante del espejo y se está insultando a sí misma, diciéndose: “Bollera, lesbiana”, y lloraba, y lloraba. Yo decía “¡Corten!”, y ella seguía llorando. Un poco lo que pasaba con Emma Suárez. Estaba metida, absolutamente metida en ese papel. Otra escena que me gusta mucho (aunque luego la gente se queda con otras escenas) es cuando se están abrazando los dos, Mario y Ana, hablando de lo que sienten cada uno. En un principio, se abrazaban y quedaba muy frío. Me acerqué a Ana y le dije: “Ana, es la última vez que le vas a ver. Al día siguiente, muere”, y, en ese momento, fue mágico. Me dio las gracias por darle esa clave para que ese abrazo fuera de verdad.

¿Cuál fue la aportación de Ángeles González-Sinde en Mentiras y gordas?

Ella es muy conocedora de los géneros. Trabajar una comedia romántica como *Entre vivir y soñar* fue facilísimo con ella, a nivel de estructura, de los personajes, cómo tienen que reaccionar... Es una escritora de guiones que sabe muchísimo. Tenía experiencia escribiendo y supervisando guiones. Repetimos por la buena relación que hubo en la película anterior. Nos servía muchísimo para estructurar, porque esta era una película muy coral, con muchísimas historias, muy difícil de encajar todo eso bien. La presentación, el desenlace de cada historia... aportó mucho. También hubo trabajo de documentación con el lenguaje de los jóvenes en la calle. Los actores realmente no pertenecían a la clase social de la que estábamos hablando, ni se movían en ese círculo. Investigamos muchísimo. Yo

me relacioné con gente muy joven, gente que conocía, amigos... de los que se tatúan, los que van a los clubs... para ver cómo hablaban. Personas que, por ejemplo, abrían una nevera y decían “esto es un solar”. Recuerdo que Arturo Turón me ayudó en esto. En el prólogo de la edición impresa del guion de *Entre vivir y soñar* de la Colección Espiral de Ocho y Medio, editada por mi querido Jesús Robles, Ángeles González-Sinde define muy bien, y con mucho sentido del humor la relación que ella llevaba conmigo. Os voy a leer exactamente lo que dice: “Llegados a este punto, debo explicar que Alfonso es en general el encargado de llamarme. Para los que no le conozcan les diré que es cortés, atento, simpático y deslenguado hasta el extremo. Y un cinéfilo empedernido. Desde que conozco a Alfonso no necesito *Guía del ocio*, él me pone al día de las novedades, reposiciones y, en general, de todo lo que vale la pena en la cartelera. Bueno, de la cartelera y de otras secciones del diario como la de 'Bares de copas y salas de baile de rabiosa actualidad'. No es que yo salga mucho a partir de que me convertí en madre y guionista en la vida, pero me gusta saber con pelos y señales cómo se divierten los demás y qué sustancias toman, ¡qué coño! Alfonso me informa”. Es verdad que me meto en todos lados, soy curioso.

¿Tú crees que existe algo que podríamos llamar “autoría gay”, que una persona por ser gay, por ejemplo, saca los desnudos de una manera o dirige a las actrices de cierta forma?

Yo creo que, como autor, como tienes un punto de vista, sí puedes ser más sensible o menos ante un tipo de belleza u otro, sí. Pero no por ser gay, bisexual o transexual...

Si bien la mayoría de directores heterosexuales suelen sacar a mujeres desnudas, en tu cine salen también muchos hombres desnudos.

Yo soy bastante loco de la estética y he sacado cuerpos de hombres y de mujeres, pero siempre he cuidado esos desnudos. De lo que estoy en contra, o, por lo menos, en mi forma de ver el cine, es del feísmo. A no ser que quiera provocar algo. Siempre, siempre

tiendo a buscar la belleza en los cuerpos que saco. En todas las películas.

Sin embargo, creemos que hay más desnudos masculinos que femeninos en tus películas. Y, muchas de ellas, codirigidas con alguien que no era gay, además.

No lo sé... Por ejemplo, no sé la cantidad de desnudos que hay en *Mentiras y gordas*...

En todo caso, sí creemos que es una visión más “democrática”, por así decir. En el cine español, casi siempre, la que ha salido desnuda, ha sido la mujer. Y en tus películas, también es el hombre. Eso nos parece interesante.

Sí. En mis películas, lo que pasa es que soy un amante de la belleza, pero también quiero decir que las diferencias son las que nos hacen únicos.

*Nos has dicho que *Mentiras y gordas* se abrevió porque quedó muy larga. ¿Qué fue lo que cortasteis? ¿Qué más desarrollaba de la película?*

Bueno, sobre todo una parte que trataba de forma religiosa, muy Peter Greenaway, el submundo de la venta de droga. Quedaba todo tan recargado y tan fuerte que quizá lo llevaba por un lado un poco difícil de asimilar. Toda esa parte se cortó. Estaba en un primer montaje, pero luego desapareció. También, por ejemplo, algunas imágenes de sexo también se cortaron. Se dejaron bastante más suaves de lo que en principio estaba pensado. Por ejemplo, las escenas de Maxi Iglesias sí eran mucho más fuertes de lo que luego se vieron. También había un actor, Víctor Palmero, que hacía una aparición en la película como un adolescente que llegaba a una fiesta con el personaje de Marieta Orozco a pillar droga. Todo eso también se cortó.

La película todavía era más fuerte de lo que luego se vio. O sea, se relajó un poquito. Realmente era la crónica de una muerte anunciada, es decir, la historia de este chico que al final moría. El último

plano de la película era cuando el personaje de Mario Casas estaba tumbado en el suelo, y le cubrían con la tela metálica. Y ahí la película fundía a negro y acababa. Estando ya en el rodaje, los productores no lo veían y no lo veían, y querían que hiciéramos un final positivo. Nos propusieron hasta que todo había sido un sueño, cualquier cosa, porque no querían ese final... Les parecía demasiado fuerte y que iba a suponer un rechazo absoluto, aun cuando realmente la película era la crónica de una muerte. Hablando con Ángeles González-Sinde, se nos ocurrió hacer este epílogo en la playa, que estaba un poco basado en una película que a mí me gusta muchísimo, *Compañeros inseparables*, esta película que habla de la aparición del sida en San Francisco. Es una de las películas que más me han hecho llorar. Al final, había una escena, también en una playa, donde aparecían todos los que habían muerto y se abrazaban. Entonces quise hacer algo así, que el personaje de Mario Casas apareciera, aunque fuera en la imaginación de estos chicos, en una noche tan mágica como es en Alicante la noche de San Juan, donde todas las hogueras están en la playa, mientras suena el tema de Fangoria *La verdad*, que hicieron junto a Juan Sueiro especialmente para la película.

¿Por qué el personaje que muere es el gay?

Es muy difícil hacer una película en la que el protagonista sea gay y no sea una película gay, es decir, que la gente se sienta identificada. O era muy difícil en ese momento. Por eso, siempre el mejor amigo es el gay... siempre es un secundario. A mí sí me interesaba que el protagonista fuera el personaje gay. Aparte, yo trataba un poco todo como si fuera un *thriller*, es decir, sabías que iba a pasar algo porque, desde el principio, hay mucha adrenalina, sabes que esto no va a acabar bien, con ese acelere que llevan todos, esa barbaridad de estar metiéndose unas cosas y otras, y seguir, y seguir despiertos, y seguir. Pero también quería que apareciera el factor sorpresa y que la crónica de la muerte no fuera tan anunciada. Entonces, el chico perfecto, el chico dulce, maravilloso, que lo da

todo por amor y amistad, es al final el más vulnerable y el que acaba muriendo.

¿Había algo más de desarrollo de los personajes en el metraje que suprimisteis?

No. Es verdad que, al ser una película muy coral, realmente no profundizaba. Era una crónica de 48 horas de fiesta. Así era como estaba planteada. No te metías a analizar. Pero sí es verdad que, dependiendo del actor, de quién interpretaba, le daba mayor carga o menor carga al personaje. Era un film coral, tenían todos más o menos el mismo protagonismo, pero, con ciertas interpretaciones, sí te gana un personaje más que otro cuando lo ves, o te interesan más las historias o menos. Eso es así siempre.

En tus películas, incluso en las más corales, el personaje gay tiende a convertirse en protagonista. Pasaba con Gustavo Salmerón en Más que amor, frenesí y pasa aquí también. Imaginamos que ahí eres tú, aunque trabajes con Ángeles González-Sinde o David Menkes, quien hace que tu personaje vaya como dando codazos a los demás. ¿Eres consciente de eso?

No se me había ocurrido. Puede que sea verdad. Cuando trabajo con los actores, quiero que defiendan al personaje, que no lo hagan desde la crítica. Es muy fácil meterse en la piel de un gay como actor y hacer el “vecino del quinto”¹, porque te ríes de él y actúas desde la parodia. No, yo necesito que lo defiendan. A muerte. Entonces, esa búsqueda de justificaciones viene más del actor que de guion. Esa defensa del actor y mía, desde detrás de la cámara, es algo necesario para conseguir una realidad. Es un actor luchando por los sen-

¹ Por alusión a *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970), éxito comercial basado en el humor en torno al estereotipo del mariquita.

timientos de ese personaje, tenga la sexualidad que tenga. Por eso, quizás sí se hace respetar su espacio, y un personaje como el de Gustavo Salmerón en *Más que amor, frenesí*, que era realmente un secundario, va tomando protagonismo y deseas saber más de él y terminas queriéndole.

En *Mentiras y gordas*, *sacáis el lenguaje de los jóvenes del momento, y cosas como las raves, los chats de sexo, el Fulanita... Están muy documentados aspectos de la época.*

Sí, para definir a los personajes, como, por ejemplo, los de las chicas lesbianas. Cuando llegaba la exnovia que se encontraba a las otras dos en la cama y empezaba a echarle en cara al personaje de Duna Jové que si dónde está el perro, que si en el Fulanita me han dicho que no sé qué... Todo eso era parte de conversaciones muy reales, sacadas de gente que conozco. Por ejemplo, yo tengo amigas que han tenido una relación y también se han peleado por el perro, del que tenían una custodia compartida como si fuera su hijo, lo cual me hacía mucha gracia.

Nos has contado que, en el montaje, de alguna manera, reescribes la película.

Siempre. El montaje es un sitio donde se reescriben las películas, sin duda, sí. En *Entre vivir y soñar*, cambié de montador y trabajé con Nacho Ruiz Capillas, pues hasta *I Love You Baby* había trabajado con Miguel Ángel Santamaría. Nacho Ruiz Capillas, maravilloso montador, me demostró en *Entre vivir y soñar* que, habiendo rodado una secuencia, él de repente me daba una opción en montaje que no era exactamente lo que yo había previsto en un principio. De repente, te daba la ocasión de darle la vuelta. Con Nacho, también tenía la ayuda de que él veía las secuencias montadas mientras estábamos rodando y me decía: “oye, ¿por qué no me haces un plano más, que me va a servir?”. Ese tipo de cosas. Es maravilloso tener a alguien que te aporte.

Terminado el rodaje de Mentiras y gordas, ¿te imaginabas que iba a ser ese éxito?

Siempre que haces una película, piensas que va a ser un éxito, o, por lo menos, tienes la esperanza. Exceptuando *I Love You Baby*, que yo sabía que era muy difícil que funcionara, normalmente estás tan ilusionado y tan metido dentro que no eres capaz de ver con perspectiva y piensas que estás haciendo el mayor éxito del mundo, no sé si un éxito de taquilla, que es difícil, porque siempre tiene que estar apoyado por una publicidad y por las cadenas de televisión, pero sí piensas que, bueno, que va a gustar y que va a haber gente que la va a ir a las salas. Con *Mentiras y gordas*, lo que pasó es que yo estaba convencidísimo de que iba a ser un éxito. Estaba convencidísimo. Y estuvo convencidísima Laura Fernández Espeso, que era la persona de publicidad que estaba trabajando con nosotros en Tornasol, que, en cuanto vio la película, supo ver que era un éxito. Y el distribuidor, que era Sony, también. Es decir, sí que había gente con el olfato suficiente como para ver la película recién terminada y decir “esto puede funcionar”, y por eso apostaron por ella. Y el que estaba también convencido de que iba a ser un éxito era Paco Ramos, porque él tiene ese olfato.

¿Y cómo fue entonces el éxito? ¿Cómo lo viviste?

En el primer fin de semana, se había recuperado todo el dinero que se había gastado. Fue número uno de taquilla y fue una barbaridad: llenos, llenos... Fue una brutalidad. Yo ya había vivido éxitos, porque había tenido el de *Más que amor, frenesí*, el de *Sobreviviré*, pero esto era un bombazo. Hubo que tener los pies muy en la tierra y darte cuenta de que es una casualidad enorme que te puede pasar, o no. Hubo muchos factores en el éxito. Tuvo mucho que ver que el reparto era el adecuado, que esos chicos que, al principio, no los conocía nadie, ahora se habían convertido en estrellas, o se estaban convirtiendo en estrellas, y que tenían montones de seguidores.

También era el comienzo de las redes sociales. Nosotros habíamos hecho piezas para Tuenti y cosas así, redes sociales que

ya ahora ni existen. Habíamos llamado a una persona que trabajaba en publicidad para que hiciera unas piezas. Héctor Salud Eckerdt, que está siempre apoyándome en todo, había visto en unos videos de una revista americana unas piezas con actores de Hollywood, en blanco y negro, en las que hablaban a cámara y decían una frase y me las mostró. Se me ocurrió hacer algo así con nuestros actores y que dijeran: “¿Tú no te engañas nunca?”. Que hablaran directamente a la cámara, para que luego se pusiera en las pantallas de los cines o en las redes sociales, que estaban empezando. Recuerdo que el cámara de publicidad, cuando vio a nuestros protagonistas en esos primerísimos planos, se quedó muerto. Dijo: “Pero si es que parece Paul Newman o Robert Redford o Julia Roberts. Son alucinantes, son estrellas”. Y la verdad es que sí: tú veías esos primeros planos en blanco y negro en pantalla grande y era increíble. De algo me sirvió trabajar en publicidad en una época.

También influyó que la guionista fuera nombrada Ministra de Cultura². Yo había quedado con Ángeles González-Sinde para una presentación de la película, que se acababa de estrenar, con todo el equipo en un cine de un centro comercial. Ella estaba en Canarias, creo, y la llamé para decirle la hora y el lugar y me dijo: “Mira, te digan lo que te digan, pase lo que pase, que sepas que estoy con vosotros...”. Yo no sabía de lo que me estaba hablando. No me podía decir nada, pero quería que supiera que, pasara lo que pasara, estábamos juntos. Después me llamó Piti Alonso y me dijo: “Alfonso, adivina quién es la nueva ministra de Cultura. Es amiga tuya”. Yo pensé: “Cayetana Guillén Cuervo”. Empecé a decir amigas, pero no caí en que era Ángeles. La verdad es que fue una sorpresa.

Por una serie de casualidades y de circunstancias, hubo muchas cosas que empujaron la película. Eso es lo que hace que un éxito

² *Mentiras y gordas* se estrenó el 27 de marzo de 2009 y Ángeles González-Sinde fue nombrada ministra de Cultura el 7 de abril del mismo año.

sea un éxito. Un casting espectacular; una buenísima distribución de Sony, que creyó en ella; los productores, que también creyeron en ella; los actores, que se entregaron absolutamente a la promoción; el comienzo de las redes sociales; el que la coguionista era ministra de Cultura... De repente, todo influye para que la película esté número uno, y se pone encima del *Gran Torino* (Clint Eastwood, 2008), o de la de Almodóvar (*Los abrazos rotos*, 2009).

¿El éxito de esta película te pone más fácil la continuación? ¿Los mismos productores u otros quieren nuevos proyectos?

Con el éxito de *Mentiras y gordas*, surgió algo que siempre piensas que puedes hacer, que es una segunda parte. A la semana siguiente, los mismos productores nos propusieron: “Oye, haced una segunda parte”. Pero digamos que el deterioro del tándem con Menkes era ya tan fuerte que era imposible plantearse nada así. Pienso que sí hubiera sido interesante una segunda parte, sobre todo, porque creo que la película planteaba muchas cosas, pero se podía haber profundizado un poquitín más, y quizá podíamos haberle dado una vuelta. Pero no, no salió. Y, si es difícil sobrevivir a un fracaso, también es muy difícil sobrevivir a un éxito. Es decir, que ya te pones el listón muy alto y es complicado el siguiente proyecto. No fue para nada fácil llevar a cabo la siguiente película.

Hubo un par de proyectos que intentamos sacar adelante y fue imposible. Un par de guiones, hasta tres. Hubo de todo, y no hubo forma, por muy increíble que parezca, y más después de semejante taquillazo. Al final, decidí salirme de Películas Frenéticas, la productora que tenía con David, e irme fuera de España. Me fui y empecé a desarrollar un proyecto en Francia, otro proyecto en Argentina, y otro en Barcelona, con una productora con la que ya había filmado antes, Rodar y Rodar, de Joaquín Padró y Mar Targarona, que son maravillosos y con los que había trabajado muy bien en *Entre vivir y soñar*. Iba moviéndome entre París, Buenos Aires y Barcelona, cosa que no está mal.

¿Cómo es posible que después de un éxito no sea más fácil levantar un nuevo proyecto?

En España, es complicado. Tienes que tener tu productora en activo. Es muy difícil sacar proyectos adelante si no es así. Cuando empecé en el cine, quien decidía si se hacía una película o no, era un productor, y, en estos últimos años, con las últimas películas, ya son las cadenas de televisión las que empiezan a tomar el mando de qué proyectos se van a hacer o los que no. Tienes que tener una cadena detrás que te apoye para poder sacar una película adelante. También pilló todo este momento de la crisis. Se redujo mucho el número de películas producidas. Cuando empecé a hacer cine, pude aprovechar un *boom* de la producción, así como la aparición de un cine joven, un cambio generacional que me benefició, pero las cosas habían cambiado.

¿A qué sabe el éxito? ¿Qué diferencia hay entre el éxito de Más que amor, frenesí, Sobreviviré y Mentiras y gordas?

Mira, el éxito de *Más que amor, frenesí* se vivió desde la inconsciencia más tremenda. Era lo primero que hacía, tras muchos años hasta que logré hacer mi primera película. Te pilla joven, lo disfrutas... Yo lo disfruté muchísimo, pero quizás no lo valoras tanto como luego, que te viene un éxito como *Sobreviviré*, que se iba haciendo por el boca a boca, día a día: una película que dura en cartel, que el primer fin de semana te hace un dinero, y el segundo dobla ese dinero y te piden más copias y va creciendo. El primero fue como era la película: fresca, repentina, el subidón. Y gracias a ese éxito pude seguir haciendo cine, me nominaron a los Goya, pude entrar en el círculo de los académicos, vivir el cine, ir a los estrenos, ver películas continuamente antes de que estuvieran en los cines... Todo eso lo viví con una alegría y una voracidad enorme. El éxito de *Sobreviviré* lo disfruté de otra forma, como más sereno. *Más que amor, frenesí* fue como un primer amor, y *Sobreviviré* fue como un amor más adulto, más pensado, más que lo disfrutas cada momento. Y *Mentiras y gordas* fue una sorpresa para todo el mundo. Aunque

Sony, Paco Ramos, Menkes y yo, pensábamos que iba a ser un éxito, no imaginamos que a ese nivel. Fue tan brutal que lo único que quería era mantener los pies en el suelo, pensar: “Está pasando, pero no quiero ni imaginármelo, no me quiero volver loco, ni quiero ponerme a gritar ni a celebrar nada, porque yo sé que la siguiente película no tiene por qué ser un éxito, y el listón está tan alto que ya me van a exigir encima que haga algo así a lo bestia”.

¿Y a qué sabe el fracaso?

Para mí, el fracaso es el tiempo que tardas en levantarte. En el momento en que logras superarlo y te levantas y vas a por otra cosa, empieza otro camino. Si quieres tener una carrera larga, lo normal es que algunas películas funcionen más y otras menos. Es verdad que, si tienes éxitos muy grandes, las películas que no llegan a ese nivel suenan a fracaso, aunque no lo sean. Pero yo creo que, para mí, es más difícil sobrellevar el éxito que el fracaso. Los traspies hacen que tú mismo empieces a analizar qué ha fallado, en qué te has equivocado, qué es lo que no se ha entendido bien..., y eso hace que mejores. Sin embargo, ya os he contado lo que pasó con *Sobreviviré*: fue un éxito que intentamos repetir con otra película y no funcionó.

¿Cómo te afecta la crítica a la hora de orientar los siguientes trabajos?

Siempre soy de los que dicen que es mejor no guiarse por la crítica, pero eso no es cierto, por más que lo intentes. Sobre todo, si hay algunos críticos a los que leo y coincido con ellos en cosas que dicen, cuando es de mi película de la que están hablando, pues claro, sus valoraciones me hacen dudar y pensar. Lo que pasa es que yo creo que en este país hay muy poca crítica y mucha opinión. Además, los críticos son personas y a veces les pueden influir sus circunstancias personales, igual que yo también soy persona y también me afecta lo que digan sobre mis películas.

Hubo críticos muy duros con Atómica. ¿Influyeron sus valoraciones en que cambiarais de registro en Sobreviviré?

Acerca de si en ese momento me afectaron las críticas a *Atómica*, yo creo que también maduras y dices: “Bueno, pues ya está, ahora quiero hacer algo más profundo”. Aparte de eso, cada vez es necesario más tiempo para producir una película. La primera nos costó bastante tiempo sacarla, la segunda fue al año siguiente, luego ya eran dos años, luego cuatro... Cada vez, se va convirtiendo en más tiempo, y, como es más tiempo el que tardas en hacer la película y es más tiempo el que te ocupa, tienes que pensar: “Bueno, por lo menos, la película que voy a hacer durante estos cuatro o cinco años, que me va a costar sacarla, que sea algo que me interese y yo le dedique mi tiempo”. Cuando hice *Sobreviviré*, sí que estaba pensando: “Voy a hacer algo más serio”. Me apetecía hacer algo más serio.

¿Y cuáles son tus recuerdos sobre la crítica, entonces?

Las críticas de *Sobreviviré* fueron tibias aquí, en el extranjero fueron mejores. Aunque también seguían diciendo que éramos “*the new Almodóvar*”, cuando no teníamos nada que ver, pero bueno.

En algún sitio, han llegado a escribir que es vuestra mejor película.

Lo que pasó fue algo muy curioso: un periódico muy importante no la puso muy bien hasta que sacó una colección en DVD de cine español. Cuando sacó la colección en DVD, en ella estaba la película, y ahora era un gran film de cuatro estrellas. Cuando descubres que hay intereses comerciales detrás de las críticas, puedes sentir una decepción, como cuando un niño se entera de que los Reyes Magos son los padres. No es tan blanco y tan transparente como podemos creernos ingenuamente.

¿Cómo crees que ha cambiado la crítica en estos más de veinte años de carrera que llevas?

Es que lo de hablar de la crítica siempre es muy difícil... Yo creo que sí que hay unos críticos más jóvenes ahora, como Beatriz Martínez,

o Fausto Fernández, o Pere Vall... con los que yo me identifico mucho. Me encanta lo que escriben de las películas y coincido muchísimo con ellos. Y luego hay una crítica que se ha quedado como vieja y que dice unas cosas muy raras de las películas: parece que no las saben ver o que no se han enterado o que no las han visto. Y luego también hay una crítica que es la crítica que te pone muy bien un lanzamiento norteamericano, a lo bestia, y piensas: “Pero ¿realmente es crítica real o es crítica que han pagado para que escriban cosas buenas?”. No sé...

En los años noventa, con cierta frecuencia, la crítica parecía preferir películas caracterizadas por una mirada realista, contención estética, temáticas sociales, así como tendía a rechazar ciertas convenciones de género... Igual que Atómica, también fueron muy maltratadas otras películas como El grito en el cielo (Félix Sabroso y Dunia Ayaso, 1998). Debe de ser difícil querer hacer más películas así si te maltratan tanto.

Totalmente de acuerdo. Puedo hacer vuestras palabras mías.

Vistas ahora, resultan muy divertidas, muy creativas, poco encorsetadas. Quizás ahora no las tratarían tan mal.

Sí, puede ser. Puede ser que haya habido un cambio.

Mentiras y gordas fue muy criticada. Algunos medios la atacaron con mucha dureza. Entre los críticos de cine, solo os defendió Pere Vall en Fotogramas. ¿Cómo vivisteis esa recepción tan dura?

Ingenuamente, yo no me esperaba que nos atacaran de esa forma. Es verdad que, en España, nunca hemos tenido a la crítica con nosotros cien por cien, digamos. Pero sí que es verdad que con *Mentiras y gordas* fue salvaje. Lo rarísimo, lo extraño era que luego, por ejemplo, ganábamos todos los premios de todos los festivales gays. Tuvimos el premio de la revista *Shangay*, premios a los actores en el Festival de Cine Gay de Madrid, ganamos el premio de la juventud en el XIV Festival Mix de México de diversidad sexual en cine y video, en 2010... Y encima con un apoyo brutal de los gays que

veían la película y se veían reflejados en el personaje de Mario Casas. También había gente que adoraba la película. No dejaba indiferente a nadie: la atacaban o era adoración de montones de gente. Y eso se vio en la taquilla.

Yo creo que los éxitos a lo bestia aquí en España se llevan muy mal, por un lado. Por otro lado, no le vino nada bien a la película que participara en ella una ministra de Cultura que estaba sacando una ley en contra de la piratería. Convirtieron la película en... bueno, es que se habló de ella hasta en el Congreso de los Diputados. Hablaban de “la ministra de las *Mentiras y gordas*”, “el presidente de las *Mentiras y gordas*”... Se convirtió incluso en el primer meme de la historia en España. Es verdad. Hicieron un meme del cartel de la película, en vez de con los rostros de los actores, con los de los ministros de la época... El primer meme en España es el de *Mentiras y gordas*. O sea que fuimos pioneros. Lo digo en broma. Suena un poco pretencioso, pero es que es verdad. Fuimos pioneros hasta en eso, justo en el momento en que empezaban las redes sociales.

Entonces, ¿crees que también se os criticó por razones de tipo político, aprovechando que la ministra de Cultura participaba en el proyecto? Algunos consideraban que una ministra de Cultura no debía hacer este tipo de película.

Claro. Lo que pasa es que Ángeles no era ministra de Cultura cuando hizo la película. Es más, ahí es cuando te das cuenta de que los medios no siempre dicen la verdad. Porque hablaban de lo que había ganado la ministra, supuestamente mucho, cuando yo sé que no ganó nada. El que gana el dinero con las películas nunca es el guionista, por si cabe alguna duda al respecto. Ella era una guionista en ese momento, una coguionista además... Era ridículo que dijeran que se había llevado la subvención ella.

Eso se publicó.

Claro, es que se pueden recuperar las noticias y se publicó todo eso que eran mentiras, que todos sabíamos que eran mentiras. Eso

sí que eran *Mentiras y gordas*. Las verdaderas *Mentiras y gordas* es lo que se publicó y lo que se habló de la película y para lo que se utilizó la película. Porque, realmente, luego, cuando la veían en otros países, ajenos a todo esto, la veían como se puede ver una película de Gregg Araki o de Larry Clark o de... pues eso, tantísimo cine joven y un poco arriesgado que se estaba haciendo.

Es curioso: los referentes que manejas son internacionales, pero Pere Vall, que fue el crítico que os defendió en Fotogramas, no os relacionaba con Clark y Araki, sino con Ignacio F. Iquino y Eloy de la Iglesia. ¿Qué opinas de esa filiación que hizo?

Hombre, es verdad que con Eloy de la Iglesia sí, claro. Trataba los temas de la homosexualidad de una forma abierta, pero claro, era otra época. Por supuesto. Sobre todo, las películas con jóvenes y drogas, *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982)... Aunque a nosotros siempre nos han relacionado con Almodóvar, porque es verdad que algunas películas nuestras sí que tienen una clara influencia, sobre todo las primeras, como él mismo lo decía, que eran muy él.

Háblanos de la música en Mentiras y gordas.

Era de Juan Sueiro y Molly (Juan Carlos Molina). Estaba trabajada realmente como si fuera cine clásico, pero con música electrónica. La música acompañaba todo el tiempo a los personajes. Sobre todo, hay esa última parte en la que se mezclaba el *Cold Song*, de Klaus Nomi, que a su vez estaba basada en una ópera de [Henry] Purcell, *King Arthur*. Hicimos con Juan Sueiro una mezcla con música electrónica, que aparecía justo en el momento en que Mario Casas tenía un éxtasis, se convertía en Cristo y empezaba a repartir pastillas como si fuera... con ese acto absolutamente religioso. Y eso continuaba en la película. La música no para hasta el final, acompañando todo, que se iba remezclando, y luego ese mismo tema se convertía en el réquiem cuando ocurría la muerte del personaje en el *parking*. Convertimos música de ópera en música elec-

trónica para conseguir toda esa carga de profundidad y de religiosidad que le queríamos dar.

En tus películas, siempre aparece la música del momento.

Sí, sí. Me encanta la música. Yo, desde que escribo el guion, ya estoy escuchando música. Es más, cuando hago un guion, hago normalmente una *playlist* de cuál sería la música de cada secuencia, y doy el guion con mi *playlist*. Algún directivo de televisión me ha llegado a decir: “Ay, el guion... más o menos, pero la *playlist* la llevo en mi coche”.

Fangoria, el dúo formado por Alaska y Nacho Canut, aporta el tema principal de la película, La verdad. Háblanos de tu relación con ellos.

Alaska está en mi cine desde la primera. En *Más que amor, frenesí*, queríamos el famoso himno de *A quién le importa* y está en la película, aunque en ese momento no había acceso a utilizar la versión original, cantada por Alaska. Pero sí conseguimos los derechos editoriales e hicimos nuestra propia versión.

Alaska es uno de mis referentes. Había conocido a Olvido viéndola en el Rockola, porque más o menos somos del mismo año de nacimiento, y luego la he seguido y he coincidido con ella veinte mil veces. En *Mentiras y gordas*, conseguimos a través de Juan Sueiro que nos hiciera el tema de *La verdad* junto con Nacho Canut, y lo interpretaban ellos. Era algo que tenía que estar con nosotros.

Háblanos un poco más sobre algo que ha ido apareciendo de vez en cuando: tu trabajo con los representantes de actores.

Para mí han sido muy importantes. Paloma Juanes, Jesús Ciordia, que llevaba a Emma Suárez... han influido para convencer a los actores para que hagan películas conmigo. Para una película tan complicada de casting como *Mentiras y gordas*, fue fundamental para los actores que los convencieran los representantes. Con escenas fuertes, estaba pactado desde el principio que tenía que ser así: los

desnudos, escenas de sexo, escenas que tienen que ver con la droga... A veces, la prensa y los críticos confunden a los actores y a los personajes, y a los directores con lo que contamos. Que hagamos *Mentiras y gordas* no quiere decir que estemos todo el día metiéndonos de todo.

También conocí a Carmen Maura por su representante, Ramón Pilacés. Había coincidido con ella en un viaje a Los Ángeles, el mismo viaje en el que coincidí con Ángeles González-Sinde, y habíamos conectado muchísimo, porque siempre he sido gran admirador de Carmen. En el viaje de vuelta, estuvimos hablando juntos y me planteé hacer esa primera versión de *I Love You Baby* donde había una madre castradora que se inventaba una falsa realidad porque no era capaz de admitir que su hijo fuera gay y a ella le encantó el proyecto. Se quedó hablado, pero como no se llegó a hacer... Luego tenía muchas ganas de trabajar con ella y la recuperé para *Entre vivir y soñar*. Pensé el papel para ella y convencí a todo el mundo para que fuera la que al final lo hiciera. Como Carmen sabía que la admiraba, aceptó mi petición.

En la presentación de Mentiras y gordas a la prensa aparecisteis Menkes y tú con gafas de sol, trajeados, con una fuerte presencia escénica. ¿Cómo se os ocurrió?

Siempre hemos cuidado mucho la imagen y hemos tenido una fuerte presencia escénica, como decís. Pero no... Era como íbamos nosotros. Sé que toda esa imagen luego puede provocar una especie de rechazo en un momento dado, pero no, éramos así. Éramos así en ese momento. También supongo que te ponías las gafas porque, como los demás eran tan jóvenes a nuestro lado, intentabas taparte las ojeras con las gafas y tal.

¿Cómo se produce la ruptura creativa con Menkes? Nos decías que ya se había erosionado la relación en Mentiras y gordas.

A ver... Es un tema muy complicado. Es muy difícil hablar. Mirad, no sé si estoy preparado todavía después de terapia de hablar

de todo eso. Pero quizá algún día lo haga. Y quizá algún día lo haga haciendo una película, porque creo que podría ayudar a muchísima gente que ha pasado por lo mismo que he pasado yo.

SOLO QUÍMICA (2015)

¿Cómo surge Solo química?

Como os he contado, después de *Mentiras y gordas*, uno de los proyectos lo tenía plantado en Francia. Era una película con varias actrices francesas y uno de los personajes era una española. Yo había conocido a Ana Fernández cuando tenía 17 años. Se presentó al casting de *Mentiras y gordas*, en el que, como os dije, vimos a todos los actores de ese momento. Me la mandó la actriz Pilar Castro, porque estaba trabajando con ella en la serie *Cuestión de sexo* (Cuatro, 2007). Se sentó adelante y me dijo: “Me ha dicho Pilar Castro que os diga que yo no me desnudo”. Me encantó el descaro y la sonrisa con que dijo eso. Era muy joven para hacer un papel en *Mentiras y gordas*, pero guardé ese momento en mi mente. Entonces lo recordé cuando tenía ese personaje para la película francesa. Cuando vine a Madrid, quedé con ella para cenar y hubo un *feeling* muy bueno, me encantó. Coincidió que yo a la mañana siguiente me iba a Buenos Aires y que ella también se iba a Argentina. Quedamos allí varias veces y fui conociéndola. Lo alucinante de Ana era que no tenía filtro, que podía hablar de cualquier tema con una espontaneidad asombrosa... Ya tenía más de 20 años y te decía las cosas tal y como se le pasaran por la cabeza. A mí eso me hacía mucha gracia. Entonces empecé a pensar en ese personaje que ella me estaba dando, y le escribí el papel para ella. Fue una musa, lo que se entiende como una musa. Ya me había pasado con María Esteve en un momento dado, ya me había pasado con Cayetana Guillén Cuervo, y... me salió. Era un cuento de hadas actual, donde el protagonista era uno de los príncipes de ahora, lo que podrían ser los futbolistas o estrellas de la televisión, y ella era la Cenicienta, una chica normal que se enamoraba de esa estrella de la televisión. El personaje de Bibiana Fernández es como el hada madrina de la protagonista.

Esta idea surgió cuando fui al Festival de Málaga a presentar *Mentiras y gordas*. Estaba con Mario Casas y era tremendo. Mario

ya era ese joven de muchísimo éxito que despertaba lo mismo que los Beatles en los años sesenta. Salíamos del hotel y había montones de niñas y adolescentes: gritos, se tiraban encima, le rompían las camisas... Nos metimos en un coche y las niñas corrían detrás del coche que nos llevaba a la gala, se saltaban los semáforos, se ponían delante... Podía pasar cualquier cosa, y Mario estaba preocupado por esas fans, quería que nada malo les sucediese, pero realmente se echaban encima del coche o cruzaban peligrosamente delante de él corriendo peligro de ser atropelladas. Y luego salía y le agarraban... Era brutal. Entonces yo pensé: "Bueno, ¿qué pasa si una de estas chicas se enamora de él y logra conquistarlo?". Ahí ya creé ese cuento de fantasía. Salió del Festival de Málaga.

La película francesa no llegó a hacerse, y en Rodar y Rodar, me dicen: "Vente para acá que la película sale". Era el guion que yo había trabajado, uno de los que yo había plantado. Me volví a Barcelona. Y, claro, yo había escrito el papel para Ana Fernández y quería que ella fuera la protagonista.

¿Cómo es trabajar solo por primera vez?

Es maravilloso. Yo se lo recomiendo a todo el mundo que lo haga. A todos los directores que no lo han hecho, que lo hagan. Todo es un proceso de negociación. Siempre tienes que estar negociando con los productores, el equipo y los actores. Es una de las cosas que tiene que aprender un director, que todo lo tienes que negociar y que tienes que renunciar a unas cosas para que te aprueben otras. Tienes que luchar para que la idea que tú tienes, el concepto de la película, el guion, todo se parezca lo máximo a lo que tú llevas en la cabeza. También tienes que rodearte de la mejor gente posible, gente que entienda qué es lo que quieres hacer y lograr transmitírselo, para que lo hagan suyo también y te den lo mejor de sí mismos como profesionales, y no te lleven a otro lado, que no te distancien de lo que tú tenías en la cabeza. *Solo química* es una película que respira libertad, ante todo. Respira libertad, libertad de creación. Es una película en la que me siento muy a gusto.

Hay muchas referencias cinematográficas.

Exactamente. Empieza la película y ya se nombra *Hechizo de luna* (*Moonstruck*, Norman Jewison, 1987). Yo siempre, en todos mis largos, quería hacer guiños al cine, pero me sentía muy coartado en un momento dado. Tenía que trabajar de una forma casi como se trabajaba con la censura: es decir, ir metiendo los temas sin que nadie se entere, y solamente los que son muy cinéfilos, en un momento dado, son capaces de pillarlos. Era algo que antes no tenía la libertad para hacer. Aquí sí la tengo. Por ejemplo, todo ese principio cuando la chica fan está esperando la llegada de los actores, con Rossy de Palma como reportera, es clarísimamente un *Cantando bajo la lluvia* actualizado. Hay continuas referencias a todo tipo de clásicos, es un juego con el espectador al que realmente le guste el cine. La película, al fin y al cabo, era una comedia romántica para gente joven, pero la gente muy cinéfila, como Pere Vall, Fausto Fernández o Beatriz Martínez, supieron ver que era un juego para que disfrutaran también los cinéfilos. Y yo mismo.

Con la historia de amor de una fan y su ídolo y con las referencias cinéfilas, aparece explícitamente tematizado el cine dentro del cine, algo esbozado en tus películas anteriores.

Efectivamente. Estar solo me permitía todo eso, esa libertad de poder hablar tanto de cine.

¿Y cómo es dirigir los actores siendo ahora el único director de la película?

Como sabéis, yo siempre me he encargado de los actores. Sí es verdad que, en *Solo química*, teníamos libertad como para poder meternos a ensayar tardes y noches y lo que hiciera falta. Y a disfrutar. A disfrutar trabajando, y aportando cosas. La película empezó, se iba a hacer, luego se paró, y luego se volvió a retomar. Yo ya había ensayado con Alejo Sauras y con Ana Fernández, ya habíamos trabajado muchísimo esos papeles. Y disfrutamos mucho. Aparte, se

fue creando una relación de amistad y de cariño entre todos, que luego creo que se ve en la película.

Nos has contado que has escrito personajes femeninos pensando en actrices, pero ¿te ha pasado alguna vez con actores?

Por ejemplo, siempre tuve a Juan Diego Botto en la cabeza para *Sobreviviré*. Pero es cierto que los actores de *Solo química* no fueron los que en principio iban a ser.

¿Ni siquiera Alejo Sauras?

No, al principio eran otros.

¿Tu visión de los personajes de actores en Solo química se corresponde con como tú realmente ves a los actores?

No. La película era un cuento. Sí que tengo algún proyecto para más adelante donde quiero hablar de los actores de una forma más profunda. Creo que ahí me lo voy a pasar muy bien, además. Sí es cierto que el personaje de Rodrigo Guirao estaba un poco basado en Maxi Iglesias, porque a mí me gustaba mucho cuando Maxi me contaba que él había sido actor desde bebé. Es un poco lo que cuenta Marc Soto en un momento dado, cómo ha tenido que crearse a sí mismo. Rodrigo Guirao fue el último en incorporarse al proyecto y lo único que te puedo decir de él es que estoy seguro que funcionaría en un cine como el americano. Tiene un físico espectacular y es capaz de sacar una luz y un brillo como pocos actores que conozco. Era el contrapunto perfecto a Alejo Sauras, el chico de al lado. Aquí debo decir que Alejo es uno de mis actores españoles favoritos, que controla la comedia y tiene un encanto que me recuerda a los actores clásicos de las películas de Billy Wilder o Howard Hawks. Fue muy importante para mí contar con Héctor Salud Eckerdt como director de casting. Él me propuso a Martina Klein, a Andrea Carballo, y se le ocurrió la genial idea de llamar a José Coronado para el papel de padre de la protagonista, un actor generosísimo que debería hacer más comedia y con el que deseo trabajar más.

En las entrevistas de promoción de Solo química, decías “los quince minutos de fama de Andy Warhol se han convertido en quince segundos, y la mayoría de la gente los busca”. ¿Sigues estando de acuerdo?

Sí, sí. Totalmente. Además, ahora mismo, que va todo a gran velocidad, y todo el mundo se crea esos paraísos falsos en las redes sociales... Sí, clarísimamente.

Hay muchas cosas en Solo química que ya estaban en tus películas anteriores: la cinefilia, las ensoñaciones, el personaje que repentinamente crea una fantasía... Al hacerlas en solitario, nos invitan a pensar que son tus rasgos autorales.

Sí, se imaginan números musicales... porque yo realmente lo que quería hacer era un musical. Pero es muy difícil hacer un musical. Se necesita mucho dinero y se necesita muchísimo tiempo para rodar números para que queden perfectos. Tuve el capricho y me sentí apoyado en poder hacer estos dos números musicales, que aparecen como ensoñaciones. Uno es un homenaje a *Hechizo de luna*, pues la canción que suena es *That's amore...* Sí. Es muy yo.

Tú la ves como una película en la que te reconoces.

Es una comedia romántica, que realmente era lo que el productor quería. Yo hice una película como el productor me pidió. Mar Targarona quería una comedia romántica, pero sí, la hice mía.

Además, hay algo que está en todas mis películas. Aquí también está, aunque sea una comedia romántica para todos los públicos. Es el hablar de la tolerancia, hablar de la igualdad, de la diversidad, de cómo se siente uno al ser diferente... Todo eso está en todas mis películas. No te digo que sea una forma educativa de tratar el tema, pero sí hablo de eso. Por ejemplo, el padre, interpretado por José Coronado, al principio es un personaje homofóbico, pero, al final, cambia. Todo eso aparece con pequeñas pinceladas, sin ser realmente panfletario, sino dejando caer las cosas.

Háblanos del rodaje de los números musicales.

Fueron varios días de rodaje cada número musical, más ensayos. Ahí conté con Miryam Benedito, que es una coreógrafa de televisión. Hasta ahora no había hecho cine, pero a mí me gusta mucho ella. Ya la conocía, me encanta la energía que tiene y cómo es capaz de sacar las cosas rápidamente, un poco como hago yo con el cine: cogerse los bailarines, hacer un casting y luego montar los números. Ella normalmente tiene que hacer a lo mejor entre cuatro y ocho números cada semana para televisión. Yo necesitaba alguien así a mi lado. Además, rodábamos en Barcelona, y, normalmente, los bailarines, sean catalanes o no, están en Madrid trabajando, la mayoría, a no ser que haya programas de televisión allí. Por supuesto, no nos podíamos llevar a todos los bailarines de Madrid y tuvimos que hacer casting en Barcelona, de bailarines que eran estudiantes o que no estaban acostumbrados a trabajar en producciones, digamos, profesionales. Miryam hizo una labor fantástica. Se necesita mucho tiempo más para ensayar, pero los números musicales salieron bastante bien para lo que era la producción. Al ser fantasías, ensoñaciones, también me permitían meter color y jugar muchísimo con él. Y también hacer mi pequeño homenaje a las películas musicales.

Oyéndote, nos parece que una lección de este libro es que el cine, sobre todo, es un trabajo colectivo. Dirijas solo o dirijas con otros.

Sí, sí. El consejo que le doy a los futuros directores es que se rodeen muy bien, de gente que esté a favor y de gente que les entienda. Otro consejo es que hay que elegir muy bien el reparto: si te funciona el reparto, te funciona la película. Y también una de las cosas que tiene que saber un director es que debe expresarse correctamente, para transmitir qué es lo que quiere. Porque, muchas veces, si un cámara, un iluminador, un director de fotografía o un director artístico va por otro camino es porque realmente no le has sabido transmitir qué era lo que tú querías. Hay que hablar el mismo idioma. Es verdad que, con muchos técnicos y actores,

yo soy capaz de comunicarme casi sin palabras: nos miramos o nos decimos cuatro cosas y ya nos entendemos. Pero, a veces, hay gente que no tiene nada que ver contigo y tienes que llevarla por tu camino. Hay que elegir muy bien con quién trabajas y, luego, saber comunicarte.

En Solo química, Fangoria vuelve a hacer el tema principal. Resulta inusual que una película española tenga una banda sonora con canciones expresamente hechas para ella.

Siempre he dicho que cada película tiene su propia banda sonora, y me gusta tanto la música, que, desde el guion, está conmigo acompañándome. Aquí trabajé de nuevo con Juan Sueiro, con el que me entiendo a la perfección. Necesitaba que los temas fueran de música *indie*, de grupos *indies* que me dieran la misma verdad que había conseguido con el flamenco en *Sobreviviré*. Aquí la verdad me la iban a dar ellos, porque hacen la música que sienten realmente. Fue un acierto total, y, además, fue maravilloso trabajar con Alberto Jiménez de Miss Caféína, bueno, con todo el grupo, o con Zahara, o con el grupo Second, que me gustan muchísimo, y de los que ya salía un cartel suyo en la habitación de Mario Casas en *Mentiras y gordas*. Juan Sueiro trabajó la banda sonora como se suele trabajar en las comedias americanas, pero en vez de ir a temas de archivo, fue él, junto con los grupos, el que compuso esas baladas maravillosas para la película.

Además, tuve la oportunidad de poder hacer una canción, junto con Juan Sueiro. Escribí la letra de *El viento y el león*, la canción que interpretó Zahara. Hasta ese momento, yo no había tenido la libertad. Había hecho canciones para grupos de amigos, poemas, *jingles* de publicidad, alguna música para algún videoarte, y la canción de *L'as tu vue?*, de *La banda Picasso*, junto a Juan Bardem y por la que nos nominaron al Goya. Pero, para una de mis películas, yo, siendo director, no tenía la libertad, no podía hacerla. En mi primera película en solitario, quise quitarme eso. Es maravilloso ver también tu trabajo ahí, algo tuyo más. Es muy bonito.

¿Y cómo fue el proceso de escritura? Porque ya sabías que escribías para dirigir tú solo.

Escribí el guion con Mireia Llinás, una joven guionista catalana. Era su primer guion de cine, pero conecté muy bien con ella desde el principio. Era una estructura clásica de comedia romántica.

Solo química está hecha en un momento en el que son las televisiones quienes deciden qué se hace en el cine español. Aquí están TV3 y Televisión Española. ¿Cómo es trabajar con las televisiones en esta época?

Sí, las televisiones son las que deciden qué película se hace. Yo tuve la suerte de que el guion fue aceptado por Televisión Española. Lo bueno que tiene trabajar con TVE es que, una vez que te acepta un trabajo, te trata muy bien como autor: te da ciertas libertades con respecto al casting, a los técnicos, y no se mete para nada en el guion. Como decís, también entraron TV3 y Canal+, lo que es ahora Movistar+, que siempre me ha apoyado.

¿Cómo es ese proceso? ¿Cómo consigues que una cadena de televisión financie tu película?

Depende. Además, está todo cambiando continuamente. Ahora, con la aparición de Netflix, HBO y Movistar+, es otro sistema, ya es diferente. Yo tuve la suerte, o no sé si la mala suerte, de que Televisión Española tenía dos proyectos míos en el mismo año, en la misma convocatoria, y tuve que elegir qué proyecto salía adelante. Entonces vi claro que *Solo química* era el que tenía más posibilidades, como así fue, y luché por él.

Un punto fuerte de la película es los secundarios, que son algo fundamental en la comedia popular española, desde las más clásicas hasta las actuales.

Está clarísimo. Aprendí desde que trabajé con Juan Antonio Bardem o con Tito Fernández los buenísimos actores de reparto que hay en nuestro país. Esos pequeños papeles que podrían no ser nada, al

hacerlos estos buenos actores, cogen una fuerza enorme. Por ejemplo, Rossy de Palma en *Solo química* hizo una sesión de rodaje como una reportera, y tiene mucha fuerza en la película. La gente recuerda que estaba Rossy de Palma en el film. Es un personaje pequeño, pero te lo hace por cariño, por amor y porque le apetece estar en la película. Así pasa con toda la cantidad de secundarios de varias generaciones. *Solo química*, como el resto de mis películas, tiene actores secundarios de muchísimas generaciones. Pero siempre ha pasado, no solamente en el cine español: también pasa en la comedia clásica, y perdonadme que insista. Hay buenísimos actores secundarios en las comedias americanas. Es parte de la comedia.

Entre los secundarios, además de Rossy de Palma, destacan Bibiana Fernández, María Esteve, Silvia Marsó o Neus Asensi.

Neus Asensi es maravillosa. Es un ejemplo de lo que os digo. Su personaje era tan solo la chica que estaba en la recepción del gimnasio, y fue creciendo con ella, por la fuerza que tiene como actriz, el carisma que tiene. Se ofreció a hacer la película con mucho cariño. Estoy totalmente encantado con el trabajo de Neus Asensi en *Solo química*. Otra es Esmeralda Moya, que era la rival de Ana de Armas con Hugo Silva, en *Mentiras y gordas*, y aquí vuelve a trabajar conmigo, intentando quitarle Alejo Sauras a la protagonista. Esmeralda tiene una vis cómica maravillosa. María Esteve fue rescatada de nuevo por mí y hace un personaje estupendo. Siempre pienso en ella cuando escribo un guion de una película. Estuvo muy bien poder trabajar de nuevo con Bibiana Fernández: la adoro, querría hacer más películas solo para poder seguir viéndola cada día de mi vida. Con Silvia Marsó fue mi primera vez y seguro que repetimos, es una muy buena actriz de teatro que me hizo un verdadero regalo aceptando este papel. Jaime Olías hizo un personaje muy simpático que nada tiene que ver con él y lo resolvió con mucho estilo. Martina Klein trabajó ese acento argentino para el personaje de Alessandra Liotti y me lo pasé en grande con ella. Debería hacer más cine, es muy buena. Y claro, está Natalia de Molina que me gusta mucho

como trabaja. Todo un lujo tenerla en el reparto. Ella es cine puro. Estoy deseando ver cada uno de sus trabajos y más después de haber rodado con ella *Solo química*. Lo bueno es que sigue siendo esa chica sencilla a pesar de tener esa enorme fuerza al interpretar y eso la hace aún más grande. Y luego hay actores míos como Córdova Gómez, que había salido en la escena del cuarto oscuro con Mario Casas en *Mentiras y gordas* y aquí es uno de los boxeadores. Es uno de esos actores que trabajan habitualmente conmigo y son entregados también, aunque hagan un papel de reparto.

Ahora que la mencionas, ¿tiene algo que ver la escena del cuarto oscuro de Mentiras y gordas con la cita que os hacen en el primer capítulo de Paquita Salas (Javier Calvo y Javier Ambrossi, 2016)? Dice Paquita que tuvisteis que firmar un contrato con su exmarido, productor, en la parte sin luz de cierto bar.

(Risa) Quizá, quizá, pero son todo leyendas. Lo que digan de mí son todo leyendas.

¿Te sientes cómodo con ese guiño?

Bueno, me reí muchísimo. Me encantó, sí, sí. Ya te digo que no llegaron a bajarme el mensajero a que yo firmara el contrato en ese lugar, pero... Me divertí muchísimo y hablé con los Javis, con Ambrossi, y él me decía: “Gracias, gracias por no ofenderte”, y yo: “No, no, yo encantado”. No, supongo que lo de Paquita habrá salido por cómo conocí a Ambrossi, yo creo que la cosa va más por ahí...

Solo química está rodada directamente en digital, ¿verdad?

Sí. *Solo química* es mi primera película en digital.

¿Y cómo fue ese cambio?

Realmente, la diferencia era que, cuando ruedas en 35 milímetros, tienes una cantidad concreta de metros de película, es decir, tienes a la script al lado diciéndote que no puedes hacer más tomas, ¿no? La mayor diferencia es el tiempo. El director de fotografía era

Carles Gusi, buenísimo, que venía de hacer *El niño* (Daniel Monzón, 2014). A mí me gusta mucho, porque, aparte de que ilumina muy bien, yo valoro a los directores de fotografía por la carga expresiva que le meten a la luz y la fuerza que tienen rodando. Al final, tardaba el mismo tiempo en iluminar que rodando en 35. El tiempo es lo que ahora vale dinero, no los metros de película que ruedas, o la cantidad de tomas que hagas, sino el tiempo que tardas en rodar. Es decir, tú tienes que hacer una película en tantas semanas, y la tienes que hacer, y tienes tantas horas al día y no te puedes pasar. Es eso. Pero no noté diferencia en la forma de trabajar, porque ya os digo que iluminaba como si fuera 35. Porque, además, yo quería que pareciera 35: huía de que pareciera digital. Era algo que lo habíamos hablado: el tipo de fotografía, el no miedo al color, las profundidades de campo...

¿Y el trabajo con los actores es el mismo, o el actor sabe que tiene tomas infinitas, porque ahora no se está gastando película?

El actor tiene la misma presión. Por ejemplo, Ana Fernández, viene de la televisión, de hacer series. Y ella a la primera o la segunda te lo hace bien, y, si no te lo hace bien, se siente mal consigo misma. A los actores de televisión les tienen entrenados así. Es decir, a un actor, que le hagas repetir muchas tomas, cuando viene de la televisión... para ellos, es un verdadero problema de inseguridad en sí mismos. Como me gusta ensayar mucho, les voy conociendo y sé perfectamente qué actor a la primera o a la segunda te lo hace bien y luego se va enviando, o qué otro actor necesita mucho más trabajo... Entonces planifico el tiempo y el orden de los planos con respecto a su forma de trabajar. Por ejemplo, yo sé que María Esteve a la primera o a la segunda te lo hace bien, muy natural, y luego puede ir viciándose y forzándose. Entonces intento rodar con ella antes, porque sé que a la primera o la segunda va a darme lo que yo quiero. En cambio, hay otros actores que son más de machacar con ellos, de buscar matices, de darle la vuelta...

¿Te has planteado alguna vez hacer televisión?

Sí. Por ejemplo, ahora que acaba de salir mi novela, *Todo se mueve*, se está moviendo para convertirse en serie. En este momento se están haciendo buenas series, no todas, pero hay cosas muy interesantes. Acercarme al público joven con una serie estaría bien, ¿por qué no? Pero yo soy cineasta. Hay muchos cineastas que hacen series y a mí me gustaría que, si hago una serie, se pareciera a una película. Es muy difícil que yo me enganche a una serie. Si tengo que elegir, prefiero meterme en una sala y ver un buen film. Ahora que estoy viendo muchos clásicos me doy cuenta. Ayer salí de ver una de Ingmar Bergman en la Fílmoteca, volví a ver esos planos, cada plano quiere decir una cosa, está todo tan pensado, por qué un actor está enfocado y el otro no y cómo cambia el foco, con una belleza y una narrativa tan increíble, la música tan bien puesta, las miradas... Luego subí a casa, estaban poniendo una serie de éxito que no nombraré y me dije: “¡¿Pero esto qué es?! No puede ser que mi amigo, que está dirigiendo esto, ponga ahí la cámara”. Bergman, en ese momento, no hacía muchos planos generales, hacía composiciones. Me hizo acordarme de cuando estaba en la Facultad y componíamos con una cámara y dos actores, como hacía Bergman. En la televisión, con tres o cuatro cámaras, puestas en cualquier sitio... El otro día vi un salto de eje en una serie que era tan horrible... Es que ni en primero de Facultad se hace un salto de eje así. Si quieres saltarte un eje, sáltatelo, pero hazlo bien.

Haciendo balance de tu carrera, ¿cambiarías algo de tus películas?

Sí. Sin duda. Soy muy exigente conmigo mismo y con mis películas. Hay largometrajes que, cuando los miras después de que haya pasado tiempo, pues siempre hay cosas que cambiarías, sí. Lo que he aprendido es que los repartos son superimportantes. Acertar en el reparto es una parte fundamental para que la película funcione. No es verdad que cualquier reparto pueda funcionar. Todo tiene que estar bien: el guion, el equipo técnico... y un buen reparto es imprescindible.

¿Se te han quedado proyectos sin hacer?

Sí, muchos. Los proyectos anteriores a mi primera película son muchos y tengo guardados algunos guiones sin hacer. Hay otros que los vuelvo a leer y ya no me interesan, se me han pasado. Pero luego hay otras ideas que siguen ahí. También tengo proyectos que son continuaciones de mis películas. Siempre he querido transformar mis historias en musicales, pero el musical en España es carísimo, difícilísimo de hacer, porque requiere mucho tiempo, mucha producción... Por eso, admiro mucho cuando sale bien un musical. Hay otros proyectos que no se entiende por qué no se han hecho, pero la razón es que nuestra industria no tiene sitio para muchas películas.

No hemos hablado de los carteles de mis películas. La mayoría de ellos los ha hecho Oscar Mariné, un maestro con el que me siento muy unido. El de *Sobreviviré* fue el primero y, a partir de ahí, sus diseños han sido la imagen de mis films.

¿Algunas últimas palabras para terminar?

Sí. En mis películas, siempre he querido dejar un mensaje de tolerancia, de diversidad y de igualdad, tratando temas difíciles y comprometidos, utilizando la comedia para suavizar esos temas y que lleguen al público, que los pueda asimilar fácilmente. Me gustaría que todo esto sirviera para que comprendamos que la diferencia es lo que nos hace únicos.

FILMOGRAFÍA

Solo química (Alfonso Albacete, 2015)

Mentiras y gordas (Albacete&Menkes, 2009)

Entre vivir y soñar (Albacete&Menkes, 2004)

I Love You Baby (Albacete&Menkes, 2001)

Sobreviviré (Albacete&Menkes, 1999)

Atómica (Albacete&Menkes, 1996)

Más que amor, frenesí (Alfonso Albacete, Miguel Bardem y David Menkes, 1995)

La niña que vio el mundo desde arriba (Alfonso Albacete, 1991)
México/Guatemala

Otros trabajos

Banús (Videoarte, 1990)

Centroamérica cadena en acción (Serie documental TV, 1989-1990)

Costus, el Valle de los Caídos (dirigido junto a Soledad Castillo, Videoarte, 1988)

La cantante desnuda (Terna Tridente) (Videoarte, 1987)

Santa (Videoarte, 1987)

Trepanación, concierto en cinco movimientos (Videoarte, 1987)

Pobos de Galicia (Serie documental TV, TVG, 1986)

GRUPO DE INVESTIGACIÓN TECMERIN

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

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

CUADERNOS TECMERIN PUBLICADOS

Cuaderno Tecmerin 1

Por una mirada ética. Conversaciones con Alicia Gómez Montano.

Autor: Carlos Gómez

2012

Cuaderno Tecmerin 2

Modos de mostrar. Encuentros con Lola Salvador.

Autora: Susana Díaz

Prólogo: Enrique Urbizu

2012

Cuaderno Tecmerin 3

La noche inmensa. La palabra de Gonzalo Goicoechea.

Autor: Alejandro Melero

2013

Cuaderno Tecmerin 4

El mapa de la India. Conversaciones con Manolo Matji.

Autor: Asier Aranzubia

Prólogo: Enrique Urbizu

2013

Cuaderno Tecmerin 5

Verdad y Libertad. Escuchando a José Ramón Pérez Ornia.

Autor: Anto J. Benítez

2014

Cuaderno Tecmerin 6

La pistola y el corazón. Conversaciones con Agustín Díaz Yanes.

Autor: Rubén Romero Santos

Prólogo: Borja Cobeaga

2014

Cuaderno Tecmerin 7

Mujeres en el aire: haciendo televisión.

*Lola Álvarez, Carmen Domínguez, Matilde Fernández Jarrin,
Ana Martínez y María José Royo.*

Autoras: Concepción Cascajosa Virino y Natalia Martínez Pérez
2015

Cuaderno Tecmerin 8

El pasado es un prólogo.

Conversaciones con Emilio Martínez-Lázaro.

Autor: Farshad Zahedi

Prólogo: Borja Cobeaga

2015

Cuaderno Tecmerin 9

El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre.

Autora: Sonia García López

2016

Cuaderno Tecmerin 10

Joaquín Oristrell. Necesidad de Contar.

Autores: Vicente Rodríguez Ortega y Paula Iglesias

Prólogo: Borja Cobeaga

2016

Cuaderno Tecmerin 11

Pasar la batería. Guion de vida de Emilio Gutiérrez Caba.

Autores: Helena Galán Fajardo y Asier Gil Vázquez

Prólogo: Fernando Neira

2017

Cuaderno Tecmerin 12

Vivir y rodar. Conversaciones con Alfonso Albacete.

Autores: Alejandro Melero y Santiago Lomas

Prólogo: Fernando Colomo

2018

Alfonso Albacete es director de cine y guionista. Sus películas han cosechado numerosos galardones en festivales como Sundance, San Sebastián, Tokio y La Habana. Ha sido nominado al Goya en dos ocasiones y ha escrito guiones junto a Lucía Etxebarria y Ángeles González Sinde. Además de convertirse en éxitos comerciales, sus films han marcado a más de una generación de jóvenes (y no tan jóvenes), siendo también importantes para entender la diversidad y ayudando a la visibilidad del colectivo LGTBI. Amante del cine y cinéfilo, es un gran director de actores y actrices. Ha compaginado el cine con la escritura de canciones, la publicidad, el videoarte, los documentales, y acaba de publicar su primera novela titulada *Todo se mueve* (2018).

Alejandro Melero obtuvo su doctorado en Film Studies en Queen Mary University of London, y desde 2009 trabaja en la Universidad Carlos III. Entre sus libros destacan *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la Transición* (2010) y *Violetas de España. Gays y lesbianas en el cine de Franco* (2017).

Santiago Lomas es becario predoctoral en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III. Actualmente, trabaja en su tesis doctoral sobre creadores homosexuales en el cine español del franquismo.



tecmerin

televisión-cine:
memoria, representación
e industria

uc3m