



CONSEJERÍA DE CULTURA Y TURISMO
Comunidad de Madrid
www.madrid.org

10 AÑOS EN CORTO | MADRID 2008
X Semana del
Cortometraje

Alejandro G. Calvo

PALABRAS · DIEZ ENTREVISTAS EN CORTO

Palabras

10 entrevistas **en**
CORTO

Alejandro G. Calvo



CONSEJERÍA DE CULTURA Y TURISMO
Comunidad de Madrid
www.madrid.org

Alejandro G. Calvo (Barcelona, 1978) es crítico y programador cinematográfico. Colabora de forma habitual en *El Cultural* del periódico *El Mundo* y las revistas *Dirigido por...*, *Rockdelux* e *Imágenes de Actualidad*. Fue cofundador de la revista electrónica *Miradas de Cine* (www.miradas.net), de la que fue director durante cinco años. También ha colaborado en otras publicaciones como *Cinemanía*, *Go Mag*, *Tren de sombras* (www.trendesombras.com), *Benzina* y en el suplemento *Cultura/s* de *La Vanguardia*.

Ha colaborado en los libros colectivos *Montxo Armendáriz. Itinerarios*, *Miradas para un nuevo milenio*, *Fragmentos para una historia futura del cine español* y *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia. Un cuaderno de notas*.

Alejandro G. Calvo

Palabras

Diez entrevistas en corto





CONSEJERÍA DE EMPLEO, TURISMO Y CULTURA
Comunidad de Madrid



Primera edición
Marzo, 2008

© Alejandro G. Calvo

© Fotografías: Penélope Coronado

Derechos exclusivos de esta edición:

© Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid

Coordinación edición:

ASESORÍA DE CINE, Dirección General de Promoción Cultural de la Consejería de Cultura y Turismo

Maqueta:

koldofuentes

Portada:

Tosat

Depósito Legal:

M-10108-2008

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia sin permiso previo del editor.

Palabras. Diez entrevistas en corto es una publicación pensada para la conmemoración del décimo aniversario de la Semana del Cortometraje de la Comunidad de Madrid. Y en esta celebración de diez años de apoyo a la producción del cortometraje por parte de la Comunidad de Madrid, nada mejor que dar la palabra a una representación de los directores para conocer su trayectoria, sus inquietudes, su forma de enfrentarse a la dirección, sus perspectivas y su visión del panorama del pequeño formato.

Este libro de entrevistas es, pues, muy especial para la Consejería de Cultura y Turismo: PALABRAS es parte de nuestro homenaje al mundo del cortometraje. Por eso me gustaría que esta obra difundiera la riqueza, la complejidad y las inmensas posibilidades creativas del formato corto. Que sirva para analizar pero también para estimular a futuros creadores. Porque eso es lo que pretendemos con ella.

Así que, sin más preámbulos, cedo la “palabra” a los directores.

Santiago Fisas Aixelá

*Consejero de Cultura y Turismo
de la Comunidad de Madrid*

Índice

	Pág.
Introducción	9
Entrevistas	13
Enrique Gato	15
Lucina Gil	29
Marisa Lafuente	45
Álvaro Pastor y Antonio Naharro	57
David Planell	73
Javier Rebollo	87
Martín Rosete	99
Daniel Sánchez Arévalo	115
Roberto Santiago	131
Félix Viscarret	147
Agradecimientos	160
Los cortometrajes	161

La Semana del Cortometraje de la Comunidad de Madrid celebra este año 2008 su décima edición. Diez años de esfuerzo y trabajo continuo destinados a apoyar y promocionar el, cada vez más rico y menos ignorado, mundo del cortometraje.

Diez años dan para muchas películas. Porque a mucha gente parece olvidársele que el cortometraje es cine, hecho con tanta o más pasión (y con tanta o más calidad) que un largometraje. Y es de eso de lo que se habla en este libro: de CINE, en mayúsculas, que sea corto, mediano o largo, da lo mismo.

El propósito del presente libro es dejar constancia de dicho recorrido. Y qué mejor manera que sean los propios directores los que pongan las palabras adecuadas para reflexionar sobre su trabajo. Para ser justos deberían figurar en este libro todos los directores que han dedicado buena parte de su vida a realizar cortometrajes en el periodo marcado, pero claro, dicho ejercicio es algo impensable. Así que la propuesta aquí presente ha sido la de seleccionar un grupo tan heterogéneo como ecléctico de realizadores que puedan representar el amplio espectro que en los últimos diez años han realizado cortometrajes.

Porque el campo del cortometraje es tan amplio como polimórfico. En él basculan todo tipo de géneros, formatos, propuestas y contextos. Todas las vías de representación cinematográfica existente, todos los desafíos estéticos imaginables.

Directores que optan por la vía del cine-documental, tanto en su concepto etimológico más puro, como en formato de *fake* o transgrediendo los (invisibles y cambiantes) márgenes que separan la realidad de la ficción.

Directores que trabajan la animación (o negación de lo real), lo espectacular de un mundo germinado y desarrollado en la imaginación, trabajado (o no) en base al orgánico existente.

Directores que abordan la temática social como fin ético. Películas-denuncia que dejan constancia en tiempo real de la época vivida. Films políticos, de menor a mayor grado de sutileza expresiva, que imponen la particular mirada del realizador sobre el estado de las cosas.

Directores abocados a la realización de un cine popular, cuyos mecanismos narrativos (por lo general, aquéllos con los que han sido educados) están influidos indeleblemente por el cine norteamericano *mainstream*. O no tanto, pues también hay quien realiza un cine destinado en exclusividad al entretenimiento del público siguiendo la mirada de clásicos (también norteamericanos).

Directores solipsistas, creadores de un mundo propio, surgido desde las entrañas. Donde la única ley física es la que el magma de la imaginación impone. Una zona plástica destinada a recrear películas con un marcado sello autoral.

Directores que han conseguido saltar al largo, con menor o mayor éxito (de público y/o crítica). Directores que después de hacer un largometraje, han regresado al corto.

En fin, directores de todo tipo, cuya máximo denominador común es el de una pasión irrefrenable por contar historias, sus historias, al parecer, las mejores historias.

Se impone entonces la primera persona del singular. El director tiene la voz y la palabra. Este libro es una herramienta destinada a satisfacer su curiosidad más directa, mientras pone voz a los protagonistas principales.

Éste es un libro para todos aquellos directores que, en alguna ocasión de su carrera, han realizado cortometrajes. A su pasión desorbitada,

a su fe ciega, a sus ganas de contar algo, lo que sea, porque, simplemente, sentían que tenían que hacerlo.

La selección final de los diez realizadores entrevistados responde a los siguientes parámetros:

Que fueran directores que han realizado cortometrajes en los últimos diez años.

Que fueran trabajos subvencionados por la Comunidad de Madrid y proyectados en la Muestra de Cortometrajes que anualmente se desarrolla dentro de la Semana del Cortometraje.

Que fueran representativos de un campo específico dentro del cortometraje.

Diversas cuestiones paralelas, por lo general, relacionadas con el salto al largometraje.

Los directores ponen palabras a su integridad, a su oficio. Como se podrá comprobar divergen en muchos aspectos —el estado del cine español, las influencias cinéfilas (de Amenábar a Ozu, hay para todos los gustos), los valores ontológicos de su trabajo, etc...—, pero hay un aspecto, llamativo, en el que todos están de acuerdo: les encanta lo que hacen, no lo cambiarían por nada del mundo.

Es a todos ellos a quien está dedicado este libro.

Alejandro G. Calvo

Entrevistas





Enrique Gato

La vida artística es un falso telón sobre el que se ejecuta el más corriente comportamiento humano. Nosotros trabajamos nuestras ocho horas diarias de oficina.

Desde pequeño me encantaba el dibujo, coger una hoja y sacar diseños. Lo que más se estilaba en aquella época era imitar los cómics de *Mortadelo y Filemón*. Recuerdo que veía muchísimas películas de animación, claro que entonces sólo eran “dibujos animados”. Me llamaba mucho la atención intentar comprender cómo se conseguía dotar de movimiento a las imágenes, conseguir que un dibujo cobrara vida. No sé con qué edad sería pero recuerdo muy bien forzar el VHS al ralentí, pasar la película fotograma a fotograma para intentar entender los movimientos de los personajes, comprender la base de dicha mecánica.

Desde entonces ya nunca dejé de estar, de una manera u otra, relacionado con la causa artística. Empecé a dibujar cómics propios, que entonces no eran más que mis propias historietas de *Mortadelo y Filemón*. Mis personajes empezaron a surgir en esa época, cada vez más mis trabajos iban tendiendo al mundo personal, aunque claro, distaban mucho de ser algo importante.

Mi pasión artística se encontró de frente con mi pasión por lo técnico. Desde siempre me ha encantado la informática y, de hecho, ésa fue la carrera que estudié: Ingeniería Técnica Informática. La info-

grafía apareció como el camino ideal a seguir. Ahí se juntaron mis dos pasiones: el campo artístico y el mundo técnico. Tuve suerte porque la animación ha tendido precisamente en esa dirección, ha evolucionado hasta imponer el 3D como principal vía de construcción artística no sólo en las películas de animación.

En el primer año de facultad ya me involucré en una asociación —Artek— que se dedicaba al desarrollo de gráficos para ordenador, y de ahí surgieron mis primeros cortometrajes. Gracias a esta asociación conseguí mi primer trabajo en una empresa de videojuegos: Pyro Studios. Empecé haciendo animación para personajes de videojuegos.

¿Qué tal recuerdas los AMSTRAD CPC de cassette?

Madre mía [risas]. Lo recuerdo perfectamente. Antes de empezar en la carrera me pasaba horas con este ordenador, inventando mis primeros jueguecitos. Generaba toda la estética de los videojuegos, claro que era a un nivel muy básico, eran cuatro píxel y poco más. Pero bueno, fueron mis primeros pasos, precisamente en ese ordenador.

¿En qué forma te ayudó el trabajo en los videojuegos para convertirte en la persona que eres ahora?

Me ayudó en todos los niveles incluyendo todo el lado artístico. Di con un equipo que era el de más alto nivel, por aquella época, dentro del campo de los videojuegos. Las bases de la animación, cómo hacer que ésta fuera fluida y atractiva, toda esta información la saqué de mi primer trabajo. Lo que había aprendido por mi cuenta era muy básico.

Desarrollé de manera exponencial el lado técnico. Para poder manejarte en ese mundo debes aprender unas herramientas que son diabólicas, sumamente complejas. De hecho es el software más grande que existe a nivel comercial.

En muy pocos meses evolucioné una barbaridad. Al final el proyecto se cortó y decidí cambiar de empresa, ya con un rango superior, como director de arte en Virtual Toys.

Háblame del salto al cine.

En la animación de videojuegos existe un problema: es todo muy técnico, tienes muchas limitaciones. Hay unas normas muy estrictas de diseño. Llega un momento en que eso me asfixia. El salto al cine no fue directo, primero empecé haciendo cinemáticas para videojuegos, ya sabes, esas animaciones que te introducen en el juego. Ese punto intermedio fue básico (lo hice de vuelta en Pyro Studios). El proyecto acabó, de nuevo, cancelándose, así que decidí dar el salto al campo cinematográfico. Ahí fue donde contacté con Nicolás Matji de La Fiesta P.C. que es con quien he desarrollado los cortometrajes.



El enlace fue bastante curioso. Contacté con esta productora, no porque estuviera buscando trabajo (aún estaba en Pyro Studios), porque me enteré de que estaban intentando hacer una película sobre *Súper López* y yo, bueno, estaba enamorado de ese cómic. Así que me ofrecí para los posibles servicios infográficos que necesitara la película. El proyecto no acabó cuajando como tal, así que me ofrecieron hacer un cortometraje en 35 mm sobre el personaje.

Cuando dejé Pyro Studios ya me ofrecieron hacer un proyecto más en firme: *Tadeo Jones* (2004). Me apetecía probar la animación con un personaje, así que de ahí nació Tadeo.

¿Se plantea igual un *story-board* para un videojuego que para un cortometraje?

Si nos referimos a la parte de cinemática, por supuesto. De hecho el *story-board* se plantea de igual forma en un videojuego, en una película de animación o en una de acción real. La secuenciación es exactamente igual. Quizás la diferencia es que, en el campo de la animación, en el *story* tiene que estar incluido todo, mientras que en imagen real sólo se trabaja en determinadas secuencias de mayor complejidad. Los *story* del campo de la animación son prácticamente cómics.

Tu pasión por el cine de animación surge de varias fuentes: películas, videojuegos, cómics...

Lo que he sido es fanático de todo el arte visual. El cine, en concreto, siempre me ha gustado, pero desde que era pequeño me fascina-



ban las películas de animación. A día de hoy, si hay alguna película que espero con verdadera pasión, es la que cada año nos entrega Pixar. Piensa en la última película, *Ratatouille* (2007; Brad Bird y Jan Pinkava): eso... no es normal [risas].

Las películas de ficción real cada vez son más parecidas a los videojuegos...

Quizás son los videojuegos los que se parecen más a las películas. La calidad de los videojuegos ha evolucionado tanto que cada vez se asemeja más a la estética de una película, se están convirtiendo en películas interactivas. Por eso se fusionan los dos mundos, de hecho creo que terminarán siendo lo mismo. En las consolas de nueva generación es algo espectacular, casi te cuesta creer que seas tú el que la esté manejando en tiempo real.

El mercado del videojuego ha tenido un crecimiento abismal, se lo están comiendo todo a nivel industrial. Hay mucho dinero metido en ello porque los resultados económicos no paran de incrementarse. De hecho la producción anual de videojuegos tampoco para de crecer. Los presupuestos para videojuegos empiezan a parecerse demasiado a los de las películas.

En tu obra hay cierta mitomanía *pop* ochentera...

No es tanto nostalgia cinéfila como nostalgia del cómic. Esto viene de (Francisco) Ibáñez —*Mortadelo y Filemón*, *El Botones Sacarino*, *13 Rue del Percebe*, *Pepe Gotera y Otilio*— y Jan —*Súper López*—. De Ibáñez me fascina esa recreación de la España de los años 70 y 80 y, especialmente, Jan, cuyo cuidado del detalle en el dibujo era algo deslumbrante. Cada viñeta era una obra de arte. A Jan le encantaba recrear en sus viñetas parte de la Barcelona antigua. Así que la influencia icónica está filtrada a través de la imagen del cómic tradicional español.

¿Y José Escobar?

Él nunca fue un referente visual, que es lo que a mí me interesa. Él se hizo más famoso por el perfil de historias que contaba —*Zipi y Zape*,

Carpanta—, esos retratos satíricos de la España de la posguerra. De ahí surge la familia de Pantuflo Zapatilla, incapaz de comprar unas bicicletas a sus hijos, o el pobre de Carpanta siempre pasando hambre.

El cómic español de hace veinte años no tenía que ver con el norteamericano o el manga. Nuestros héroes eran seres que rondaban lo patético, demasiado humanos, como Tadeo Jones.

Hoy en día identificas el momento. Te das cuenta de lo que has hecho. Has creado un anti-héroe que hace las cosas bien por pura suerte. Aunque cuando creé al personaje era sólo por experimentar la animación de un personaje, y que éste fuera un ente activo, que hiciera las cosas rápidas. No había pensado un fondo de personalidad, o al menos, no conscientemente.

Es cierto que empecé probando con una sátira de *En busca del arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981; Steven Spielberg), pero al final me gustó cómo funcionaba, el personaje de Tadeo nos conquistó a todos, nos dimos cuenta que nos permitía hacer lo que quisiéramos con él.

Hoy en día se ha perdido cierto carácter costumbrista en los cómics nacionales (lo que no afecta para que se esté en el mejor momento del cómic en nuestro país).

Muchos autores nacionales han adoptado estéticas foráneas, ya sean asiáticas o norteamericanas. Al final se diversifica tanto la cultura que todas las artes acaban claudicando. De todas maneras tengo que reconocer que no soy ningún experto, el cómic al que yo estaba enganchado era al de hace quince años. Puedo estar más o menos al día de lo que va surgiendo, pero mi punción emocional sólo me ha llevado a ser constante adquiriendo cada nueva aventura de *Súper López*.

Tengo una buena relación con Jan. Tuve suerte, le gustó mi adaptación de *Súper López*. Es curioso porque lo hice por puro egoísmo: me apetecía ver el cómic animado. Fue una sorpresa descubrir que mucha gente también opinaba lo mismo. Recuerdo colgar el corto-



metraje en la web y en diez días hubo una avalancha incalculable de mensajes comentándolo, enseguida empezó a aparecer en programas de televisión, bueno, una locura.

Es que estamos hablando de toda una generación enganchada a esos personajes. Recuerda el éxito de *La gran aventura de Mortadelo y Filemón* (2003; Javier Fesser), que sin embargo se realizó en imagen real.

La clave está en el realizador. No creo que exista otra persona en la tierra capaz de hacer lo que hizo Fesser. Era la persona idónea, sólo hay que ver su trabajo en el mundo del corto, con esa estética tan heredada del mundo del cómic, tan extrema, tan bien montada.

De todas maneras no hay que olvidar que la parte estética es algo accesorio si el guión no está trabajado. Las películas se rigen por lo que cuentas y por cómo lo cuentas. Claro que si te pones a analizar los cómics de *Mortadelo y Filemón* te das cuenta de que el guión no es más que una suma de gags. Hay un hilo argumental cogido por pinzas y a partir de ahí todo son tortazos.

Ése es uno de los grandes problemas del cine de animación —o de acción espectacular— que se invierte más en definición técnica que en una buena historia.

Al fin y al cabo somos equipos artísticos, nos preocupa mucho el acabado visual de la película. Pero eso mismo es lo que acabó con la factoría Disney en 2D y ha lanzado a la cúspide artística a Pixar. No es cuestión de formatos, todo es guión. De hecho lo bueno que asume Pixar desde el primer momento es que todo el aparataje técnico no es más que un complemento: no hay éxito si no hay una buena historia, unos buenos personajes.



Hay un rumor, no sé hasta qué punto es cierto, de que Pixar va a lanzarse al cine de animación en 2D. Será una patada en el estómago a Disney, cuyas últimas películas —*Zafarrancho en el rancho* (*Home on the Range*, 2004; Will Finn y John Sanford), *El planeta del tesoro* (*Treasure Planet*, 2002; Ron Clements y John Musker), *Lilo y Stitch* (*Lilo & Stitch*, 2002; Dean deBlois y Chris Sanders), *Atlantis, el misterio perdido* (*Atlantis, the Lost Empire*, 2001; Gary Trousdale y Kirk Wise), etc...— presentaban tal acumulación de falta de ideas que era algo escandaloso.

Hay quien cree que la finalidad de la animación es emular la imagen real.

Es una discusión del día a día del mundo de la animación. Los actores de imagen real suelen comentar, medio en broma, medio en serio, que la imagen digital los va a acabar suplantando. Eso es una tontería. Lo último que queremos los que nos dedicamos a la animación es que ésta suplante al mundo real. No nos apetece nada. Lo que queremos son bichos de ocho brazos que sean capaces de hacer cualquier cosa, preferiblemente nada humana.

No queremos la realidad, no la necesitamos. Nos apetece ser versátiles, inventarnos nuestro propio mundo, transgredir aquello que conocemos. Piensa en *Beowulf* (2007; Robert Zemeckis), es algo terrible. Los grupos de animación que trabajan en películas de ese estilo acaban asqueados. Lo único a lo que se dedican es a captar y a limpiar la animación obtenida a través de la interpretación física de los actores de carne y hueso y volcada a un ordenador. Desaparece toda la imaginación, toda la inventiva. Es un tipo de planteamiento que no me interesa. Y sin entrar en el aspecto económico.

Nosotros partimos de cero, nuestras herramientas de base son un papel y un lápiz.

¿Te interesa el trabajo de Richard Linklater en el campo de la animación: *Walking Life* (2001) y *A Scanner Darkly* (2006)? Él ha trabajado rotoscopiando [se filma acción real, para luego dibujar encima del negativo] la imagen.

Aunque parezca mentira eso se lleva haciendo desde *Blanca Nieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937; David Hand), que está rotoscopiada entera. La actuación que tiene el personaje de Blanca Nieves, si no hubiera sido recreado antes, sin una sola referencia, hubiera sido algo difícilísimo. Si no recuerdo mal estaba animada a 24 fotogramas por segundo, que es lo último que se suele hacer en animación 2D, casi siempre se anima a 12 fotogramas por segundo.

La rotoscopia no me interesa si sólo sirve para calcar lo real, algo que ya existe, como en *Anastasia* (1997; Don Bluth y Gary Goldman). Está claro: el acabado de las imágenes es perfecto, pero le estás quitando toda la gracia a lo que, a mi entender, se supone que es la animación. Aquí se premia la imitación por encima de la imaginación.

Los animadores no suelen disfrutar con este tipo de trabajos. Y ésta es una profesión costosa, así que los que nos dedicamos a ello es porque nos apasiona, porque disfrutamos sobremanera. Nos apetece probar cosas nuevas continuamente, nada que ver con calcar el movimiento del actor de turno.

¿Qué te viene a la cabeza primero, una imagen o una historia?

Cuando empecé a hacer cortos era un desastre. Me apetecía construir una animación basada en ciertas ideas causales, pero no tenía ni idea de cómo tenía que ser la historia. Al final montaba el corto a partir de las ideas que me interesaban. Era una manera anárquica de trabajar. Así salió *Bicho* (2001): un marciano que interactuaba con una cosa blanda y manejable. No había guión, era terrible.

Aún sigo trabajando así, sólo que ahora me preocupo de que antes de empezar a trabajar también exista una historia.

Preferencias, ¿creación o animación?

Cada parte tiene su atractivo. A mí me gusta mucho la parte técnica, trabajar delante del ordenador. En los últimos años he trabajado con guionistas profesionales y he aprendido a desarrollar más todo el aspecto argumental, que de entrada es el que más pereza da. Tú eres técnico, lo que te apetece es coger al personaje y empezar a moverlo.

La experiencia me ha acabado descubriendo el placer de la creación artística. Es ahí de donde surge todo, donde se fragua lo que acabará siendo un cortometraje. También donde empiezas a visualizar la historia.

¿Qué tal llevas lo del trabajo en equipo?

Perfectamente. Para *Tadeo Jones y el sótano maldito* (2007) ha sido una experiencia fantástica y he contado con el equipo más grande con

el que he trabajado. El hecho de que hasta ahora me haya encargado de prácticamente la totalidad del trabajo ha sido algo circunstancial. No ha sido por gusto.

Contar con gente es mucho mejor. Claro que para ello tienes que aprender a saber transmitir tus ideas correctamente, a saber comunicarte apropiadamente. Como en cualquier trabajo.



Superado ese bache todo crece exponencialmente. Ahora no eres sólo tú dándole vueltas y vueltas a la historia, ahora son un montón de cabezas trabajando para sacar adelante el desarrollo. Cada granito de arena es básico, el proyecto se enriquece enormemente. De hecho, me gustaría poder trabajar, cada vez, con equipos más grandes.

Conceptualmente te veo más cerca de John Lasseter que de Bill Plympton.

La idea es arrancar un largometraje con Tadeo como protagonista. La cuestión es: ¿intento montar una superproducción para acabar resultando impecable a nivel técnico? ¿Empiezo con algo pequeño que me permita experimentar y aprender cosas nuevas? La respuesta la obtienes por la limitación básica: el dinero.

Si todo va bien iremos a un modelo de producción parecido al que practica Filmax. Visto lo visto, si lo consigo, me doy con un canto en los dientes. Es una especie de mezcla: sirve de primera aproximación al largometraje donde existe cierto margen de experimentación. El único miedo que tengo al respecto es el vértigo que me produce oír hablar de cifras.

No olvides que cuanto más dinero hay en juego más problemas surgen, más presiones aparecen. Y si te puede la presión entonces dejarás de hacer lo que te gusta para dedicarte a cumplir órdenes. Aunque por lo general la confusión es personal: ¿hago lo que realmente me apetece hacer o estoy haciéndolo para los demás?

Prefiero algo más discreto. No me obsesiona llegar al nivel de calidad de Pixar. Es accesorio que el acabado visual sea extremo. Me apetece más pensar, ¿qué contamos?, ¿qué puede interesar a la gente?, ¿hacia dónde llevamos la historia? Luego ya veremos qué tal se desarrolla todo a nivel visual.

¿Cómo ves el cine de animación en España?

Artísticamente hablando: se ha demostrado que aquí sobra calidad. El mayor problema que existe es que todo este talento se escapa al extranjero dada la escasa industria (y tradición) que existe en nuestro país. Ahora empieza a notarse algún cambio. Seguramente porque el mundo del 3D se ha revelado cómo algo más que un juguete audiovisual, ha demostrado que puede hacer mover a mucha gente hacia una sala de cine.

Puede que las temáticas abordadas por Filmax no sean muy atractivas —en su mayoría temas clásicos como *El Cid* (*El Cid: La leyenda*, 2003; José Pozo) o *El Quijote* (*Donkey Xote*, 2007; José Pozo)—, pero es indudable el riesgo y la profesionalidad con las que están concebidas. Son productos más que notables, aunando riesgo y un buen acabado técnico.

Cada vez es más común que actores o personajes televisivos populares pongan voz a animaciones, ya sean de producciones nacionales o mediante el doblaje de películas extranjeras.

Puede que me tenga que tragar lo que voy a decir, pero he de ser sincero: me parece terrible. En los casos que está hecho con mal gusto, no lo soporto. Pixar, de nuevo —perdona que me repita—, trabaja mucho todo ese aspecto. Prefiere una buena voz a una voz popular y, en el caso de que opte por la segunda opción, cuidan bastante el hecho de que el doblaje sea el más idóneo. Con Dreamworks ocurre justo lo contrario: no hay ningún tipo de rigor a la hora de escoger (y cuidar) las voces.

En *Tadeo Jones y el sótano maldito* el personaje habla...

Habla poco, pero sí que lo hace. En el largometraje *Tadeo* va a tener diálogos, así que fue un poco una experimentación. Me apetecía escuchar cómo hablaría el personaje, pero no ha sido más que una prueba, un puente entre el primer corto y la futura película.

ENRIQUE GATO

Nace en 1977. Empieza en el mundo del videojuego, trabajando casi siempre como responsable de animación y de escenas cinematográficas de los mismos. Ha trabajado para compañías de videojuegos tan conocidas como *Pyro Studios* (2001-2003), responsable de la exitosa saga de videojuegos *Comandos o Praetorians*, y en *Virtual Toys* (2000), responsable del videojuego basado en la película *Torrente*.

En el año 2006, recibe el Goya al Mejor Cortometraje de Animación por su primer corto en 35mm *Tadeo Jones*. Un cortometraje de 9 minutos de duración que contó con un presupuesto de 43.000€ y que se alzó con 65 premios nacionales e internacionales.

En el año 2008, vuelve a ser galardonado con el premio Goya al Mejor Cortometraje de Animación por *Tadeo Jones y el sótano maldito*, un cortometraje de animación de 18 minutos de duración.

Previamente había realizado una serie de cortometrajes que solo mostraba por Internet. *Bicho, lo último en marcianos* (2001), de seis minutos, exhibido en diferentes festivales de animación e Internet; *Starship trappers* (1997), *Pepe Pescador* (1999) y *Superlópez* (2003).



Lucina Gil

Creo que empecé a dirigir cuando estaba actuando en una telenovela de Canal Sur, en ella hacía de una señora empresaria, muy rica. Los guiones no estaban escritos con propiedad, de hecho, ni siquiera había tiempo para que te dirigieran correctamente. Así que siempre llevaba una propuesta de acción, de movimiento, incluso a veces, de puesta en escena. Eso me reconfortaba, me hacía llegar a casa más contenta. Claro que eso dependía del director que te tocara, pues había de todo; pero yo me daba cuenta de que era mejor para el grupo de actores ir, ya no con el papel sabido, sino con la escena correctamente estudiada. Tener estudiado no sólo mi conflicto, sino el de todo el reparto. Siempre me ha gustado leer y creo que leer siempre incita a escribir. Una amiga me habló de un curso de guiones —para mí escribir un guión era algo que veía muy cuesta arriba— donde había un profesor excelente: Pedro Loeb. Él me despertó una vocación que yo desconocía. Escribir guiones me llevó a dirigirlos, no sé cómo, ni porqué, supongo que me daba pena que algo que yo hubiera escrito cayera en malas manos. Me animé, armé un equipo técnico, otro artístico, obtuvimos una subvención y de ahí salió mi primer cortometraje: *Cóctel* (2003), un plano secuencia de doce minutos que a mí me sirvió como un ejercicio, casi como un juego malabar.

Lo que me llevó a estudiar cine documental fue el resultado de toda una experiencia: un amigo me llevó a ver *Ser y tener (Etre et avoir, 2002)* de Nicolas Philibert. La película me subyugó, me descubrió un modelo de cine documental con el que rápidamente me identifiqué. Entonces empecé a estudiar realización y guión documental con Carlos Muguiro (también estaban Javier Corcuera y Sergio Oksman). Para mí la labor de los profesores en nuestro oficio es clave y he tenido la suerte de estar con los mejores. Creo que he tenido más suerte que vocación y, finalmente, esa suerte me descubrió mi vocación.

Entonces, ¿ves el corto como un ejercicio ensayístico?

Sí. Lo veo como una posibilidad para ensayar, para entrenar, para adquirir oficio. Pero también lo veo como un género, más que como un formato. El que escribe cuentos no creo que lo haga para entrenarse como escritor, porque ¡menudo género complicado es el cuento! Él lo ha elegido, ha querido hacer del cuento su vida, como Jorge Luis Borges. El mundo del cortometraje es cierto que sirve de escuela, pero sobre todo es un lugar elegido.

¿Se podría decir que la finalidad del cortometraje acaba en sí mismo?

No del todo. También es la posibilidad de acceder a otros cortos e, incluso, al largo. Es la posibilidad de seguir haciendo cine, da igual la duración, es como una tarjeta de visita.

Existe el tópico de que cuando un actor decide dar el salto a la dirección éste resulta mucho más humano, más amable con el resto del equipo...

Bueno, siempre he cuidado mucho el trato con mis compañeros de trabajo, también cuando actuaba (si tenía un papel lo suficientemente relevante). De hecho he llegado a pedirles a los técnicos que me

ayudaran a crear a mi personaje. Una vez, dirigiendo, aposté por seguir haciéndolo, es obvio, se trabaja mejor y se termina antes. No es broma, ésta es una profesión muy cara, aunque ya estemos en la era digital. Se trabaja de una forma mucho más placentera y, el corto, tiene mucho que ver con el placer. Está claro que, como he aprendido la técnica de la actuación, eso me ayuda a la hora de dirigir a actores. Se trata de conocer los entresijos.

Habiendo hecho televisión, teatro, cine... ¿en qué medio/profesión te sientes (a) más cómoda (b) más feliz?

Más cómoda, sin duda, actuando. No porque lo haya hecho más, sino porque me temo que actuar no es tan complicado como dirigir. Esto me lo explicaba un productor, José Sámano, decía: “La profesión más difícil que hay es saber dirigir. Sobre todo en España”. Y es que aquí la cosa está complicada, no más que en un país sudafricano, pero sí más que en cualquiera de los estados de Estados Unidos. ¿Más feliz? Sinceramente, depende del proyecto. Si éste es bueno, me haría feliz hasta dirigir el catering.



¿La vocación llega con la educación o con el instinto?

Bueno, en mi caso fue genética [risas]. De chica no me recuerdo jugando, me recuerdo actuando. Ése era mi juego: actuar. Cogía a los chicos de mi clase y a cada uno les daba un papel, montaba Festivales de Eurovisión en los que sólo cantaba yo, por supuesto [risas]. Así que la vocación nació con servidora. En mi casa siempre se respiraba una sensibilidad artística, en la familia de mi madre había escultores, pintores... aunque tengo un recuerdo muy claro de un momento clave de mi niñez, cuando mis padres me llevaron a ver *El sur* (1983) de Víctor Erice. Salí del cine totalmente conmovida.



Después de esa película yo había decidido que quería ser actriz y trabajar con Víctor Erice. Fíjate cómo fue que ese verano fui de vacaciones a la Alpujarra con mis padres porque sabíamos que, en uno de los pueblos, veraneaba Erice. Así que fuimos de pueblo en pueblo buscándolo. Yo llevaba conmigo una cartita —llena de faltas de ortografía— que había escrito con una foto que me había hecho para dársela [risas]. Pero no le encontramos por ninguna parte. A los diez años

me vine a Madrid, le volví a escribir otra carta —ya sin faltas—, me hice una foto de 18x24 en condiciones y la mandé a una productora donde creía que estaba y... tampoco hubo respuesta. Diez años más tarde me apunté a un curso que daba con Abbas Kiarostami en La Casa Encendida, sólo por verlo. De nuevo volví a escribirle y, bueno, así seguiré haciéndolo...

Más o menos durante la última década han sido muchas las directoras que han surgido dentro del cine español —algunas de ellas, actrices—, ¿te sientes parte de dicho fenómeno?

No me siento parte de un grupo femenino o masculino, me siento parte del grupo de directores de cortometrajes. No me he sentido, por el hecho de ser mujer, en ningún caso apartada o ninguneada.

Una pregunta tonta: ¿Te gusta el cine español? (a nivel artístico, no industrial)

Bueno, yo veo una muy buena materia prima. Chavales que ahora están empezando, por lo general con el corto, y hacen cosas muy interesantes. Compiten en festivales internacionales con sus trabajos con mucha más repercusión que directores que hacen largometrajes. También hay directores noveles que están haciendo cosas sorprendentes, pienso por ejemplo en la segunda película de Jaime Rosales: *La soledad* (2007)... eso ha sido un regalo para todos.

Cuando oigo a la gente quejarse de que el cine español es malo o aburrido, yo me quedo con ganas de preguntarles cuántas películas españolas han visto ese año. Nadie hace caso a los directores noveles, existe una preferencia por la cantidad, no por la calidad.

Quizás el problema es que desde el seno de la industria sólo se apoya a determinados títulos, unos diez o quince al año, cuando la producción nacional supera los cien estrenos anuales.

Esto también pasa en el campo de la actuación. Yo estudié arte

dramático con gente magnífica, compañeros de promoción que des-puntaban por lo brutal de su trabajo, y ahora me pregunto, ¿dónde están?, ¿qué ha pasado con aquellos talentos?, ¿por qué se promocionan más otros actores? La realidad es que la promoción, en este oficio, no depende del talento o de la profesionalidad, sino de cosas colaterales como la *nocturnidad*, las relaciones públicas, la diosa fortuna... en mi modesta y agnóstica opinión.

Así que hay una serie de factores no lógicos dentro de esta profesión que me impiden dar una respuesta lógica a tu pregunta.

¿Qué carrera resulta más compleja de superar: la de actor o la de director?

Sin duda la de actor: no hay cama para tanta gente. Estamos en un país que todavía no tiene una industria cinematográfica potente, incluso cuestionaría la existencia de dicha industria. Así que ser actor en España es como ser ingeniero de telecomunicaciones en Guinea Conakry. Es muy loable su vocación, su intención de ser creativo, pero hay que ser realistas. Actuar es generar trabajo. Actuar es inventarse historias. Actuar es dirigir esas historias. Actuar es actuar sin que haga falta estar delante de una cámara.

Centrándonos en tu película, el falso documental *El hombre feliz* (2007), ¿dónde acaba la realidad y empieza la ficción?

La historia es verídica. Cuando hablamos de falso documental, habría que matizar. Lo único que es falso es la parte de los antropólogos de Wisconsin [risas], el resto es totalmente cierto.

Y ¿cómo llegas a querer desarrollar esta historia?

Llevaba un tiempo investigando cómo decir verdades riendo. Llegar a axiomas sin tener la necesidad de hablar como si sentarás cátedra. Contar una historia seria con palabras medio en broma, potenciando la forma de la ironía. Algo que a mí me fascina.



Por lo general los *fakes* tienden a usar la ironía para poner en evidencia un estado de las cosas que, bajo el prisma del director, resulta anómalo. O, en su lado más pueril, buscan simplemente un giro argumental final que lleve al espectador a una respuesta chocante. Sin embargo *El hombre feliz* se escapa de dichos parámetros, es una narrativa fluida, sin destino aparente, es más una apología de la humanidad.

Sí, no sólo de la humanidad, también de la sencillez y de la austeridad. De esa frase que tanto oímos: “Para ser feliz no hace falta tanto”. A mí me interesa más la forma que el tema, pues siempre hablamos de lo mismo: del amor y de la muerte. Me interesa partir de la forma documental —la vida real de este hombre feliz que vive en Alcorcón— y llevarlo a la ficción —la investigación de su condición como ser en extinción—. No se trata de una mentira que se cuenta como verdad, esto es verídico. Me interesa que la gente salga de ver la película cuestionándose la misma, ¿existe este hombre?, ¿será feliz de verdad? Ése es el tema interesante: cuánta verdad hay en una mentira.

Tu corto presenta la felicidad como si fuera algo contagioso. ¿Te esperabas esa respuesta de los improvisados actores?

En absoluto. Ése es uno de los pánicos del documental, a ver qué historia te encuentras. Aún tengo muchas dudas. Por más que el guión estuviera trabajado de antemano, evidentemente todo varía con el trabajo diario (y aún así estaba aterrada). En la ficción cuentas con los imprevistos, pero el documental son todo imprevistos.

Te liberas de esa presión mientras trabajas. En realidad todos los nervios y los miedos te llegan mucho antes (o mucho después) de hacer la película. La semana de rodaje de *El hombre feliz* estaba muy tranquila, sin duda, una de las mejores semanas de mi vida.

Dices que todo es real, ¿también el nombre del protagonista?

Me has pillado [risas]. Es el nombre de un comercial de una agencia de viajes. Me dio su tarjeta y ahí estaba: Pepe Perea Perdigonos. No me lo podía creer. Así que le dije que usaría su nombre en una película.



Existe cierto énfasis en el tipismo costumbrista, en ese folklore castizo más añejo que anacrónico.

Pues la verdad es que el uso del material fotográfico o el propio “chotis” surgieron del casting. En principio Pepe Perea Perdigonos iba a hacerlo mi vecino del 2ºB, ése fue el hombre que a mí me inspiró. Necesitaba a alguien mayor, que tuviera una vida larga que pudiera contar. Mi vecino se negó en rotundo, así que tuvimos que hacer un casting. Buscamos a través de familiares, de amigos, anuncios en periódicos, en centros de la tercera edad, en el club de amigos del ajedrez de El Retiro, una agencia de figuración, llegué incluso a seguir hombres por la calle... A falta de una semana y media aún no teníamos al protagonista. Fue una amiga la que me dijo que dejara de buscar, que imaginara cómo era ese “hombre feliz” y dónde lo podía encontrar. Enseguida pensé que a este hombre le gustaría bailar y, claro, que ese baile sería el chotis: me apunté a una academia “Los amigos del Chotis”, en la calle Toledo. Así que conjugué mi pasión por el baile agarrado —que ya no se baila en ninguna parte— con mi necesidad de encontrar a Pepe Perea Perdigonos. Así, si no lo encontraba, por lo menos aprendía a bailar [risas]. Y ahí los encontré, a los dos, a él y a su mujer.

Quise retratarle tal cual. En algunos asuntos soy muy conservadora, por ejemplo en la preservación de nuestra tradición, tanto cultural como ritual. Me gusta cuidarlo y enseñarlo.

¿Sabrías definir la felicidad?

Es complicado. Te podría definir lo que a mí me hace feliz: una vida compartida, con amor del bueno, no del de todo a cien, ése que hace que las penas sean más livianas y que las alegrías sean más plenas. Compartir es mejor. Es lo que he vivido en mi casa, lo que veo en mis amigos. No significa que sea una vida perfecta, pero siempre ha habido un apoyo a las duras y a las maduras. Que alguien se anticipe a lo que necesitas.

Existe una contradicción al retratar al “hombre feliz”. Al reflejarnos en él siempre salimos perdiendo, constatamos nuestra infelicidad ante alguien verdaderamente feliz.

Es verdad. El corto tiene varias lecturas y cada uno se relaciona con una de ellas. A mí hay gente que me ha dicho en festivales “después de ver este corto soy un poquito más feliz”. No es una tabla de salvación, no es una panacea, no sirve a todo el mundo por igual. Pero creo que poner un espejo a alguien que tiene lo que a nosotros nos falta puede llegar a despertarnos.

Por lo general en el cine, y en especial en el cine español, se suele caer en lo melodramático a la hora de tratar los sentimientos. Sin embargo tú huyes de sentimentalismos.

¿De verdad? Es algo que a mí me preocupaba mucho. Algo que imaginé para el personaje fue su ternura. No era suficiente con que fuera feliz, debía ser tierno. Hay muy poca gente así. Era cuestión de encontrar a la persona adecuada y saber montar la historia a través de ella. Por supuesto hay que saber retratarla, aplicar una mirada lo más correcta y limpia posible. Saber elegir los momentos adecuados. Tuvimos mucha suerte, en el fondo encontramos a un niño y con un niño es difícil caer en el sentimentalismo. Aplicamos la mirada del documentalista sin manipular, pero teniendo la paciencia para saber esperar el gesto adecuado.

Creo que la película además es una crítica hacia cierto modelo televisivo: el publinreportaje sobre famosos de medio pelo que pueblan la prensa amarilla.

Totalmente. Hay que tener mala leche de vez en cuando. Fíjate que en el corto aparece el periodista Gustavo González, que aceptó participar y cuando vio el corto se sintió retratado. Se trata de no faltar al respeto a nadie, aunque intentamos denunciar esa especie de falso negocio que nos venden y que todos compramos.

Tenemos la televisión que nos merecemos...

Absolutamente cierto.

Siendo escépticos con la imagen, hay ocasiones en las que se podría cuestionar cierta improvisación en los diálogos.

Todo estaba urdido para que surgieran un determinado tipo de ideas, pero el mérito es de los entrevistados, todos personas absolutamente reales. Nosotros lo que hicimos fue saber escuchar. En el fondo son frases que surgen en el día a día y que nosotros nunca nos detenemos para analizar.



La preparación fue muy importante a nivel visual. Me encanta la preproducción, dedicarte durante meses a algo que finalmente puedes ver en imágenes: ¡eso es Magia Borrás! Antes decía que fue una de las semanas más felices de mi vida, y eso es porque tuve la misma impresión que cuando abría el Magia Borrás que me regalaron los Reyes Magos. Hacías trucos y ¡salían!

Al final los investigadores de Wisconsin se quedan sin financiación y deben concluir precipitadamente el trabajo ¿hay un mensaje en el subtexto?

Me interesaba la denuncia de la falta de financiación para la elaboración de proyectos de determinados contenidos. ¿Por qué vemos lo que vemos y no otras cosas? ¿Por qué siempre salen las mismas noticias y otras nunca aparecen? ¿Por qué aceptamos como noticias meras reseñas repetitivas?

Háblame de las inquietantes vistas aéreas de Madrid que abren y cierran la película.

Madrid es mi ciudad, aunque sea de Sevilla. Es una ciudad elegida, no porque aquí esté la profesión, pues ni siquiera es verdad. Es la ciudad en la que me siento más en mi casa. No sé si es un homenaje o un agradecimiento, igual simplemente es una manera de situar la acción, pero es algo parsimonioso. Invertimos el término por la panorámica. Me apetecía retratar el sitio donde vivo y dónde algún día también seré feliz.

¿Te cambia la vida hacer una película?

Yo me siento como una niña chica, que es como mejor me siento. Es como si estuviera jugando de nuevo. Es una parte vital que yo escondo mucho, no conviene dejarla ver. Ya sabes: hay que ser productivos, razonables, coherentes, ir con coraza para protegerte de las agresiones externas... Yo no soy sólo eso, aún está dentro de mí la niña que fui. Eso no lo quiero perder, me daría mucha tristeza. El trabajo creativo me permite sentirme como si hubiera regresado al mundo de los juegos.

¿Cómo se sobrelleva el vaivén interpretativo? Ir de un rodaje a otro, de un medio a otro... Charles Bukowski decía que todos los actores estaban locos.

No sé si la cordura es tan necesaria. Todos somos lógicos y razonables, de acuerdo. Pero todo en la vida es una cuestión de dosis y

sobredosis. Y una buena dosis de locura es tan bienvenida como una de cordura. La fama de los actores de locos es cierta a medias, es una mera etiqueta. Yo conozco a muchos informáticos que están como un cencerro [risas]. Así como actores de vidas normales, casi aburridas.

Y, ¿a partir de ahora?

Tengo el problema de tener bastantes vocaciones. Digo bastantes porque la vida es, aunque ancha, bastante corta. A mí me gustan muchas cosas: la enseñanza —que es otra forma de actuar—, la literatura —yo estudié filología—, dirigir, actuar, cocinar, el punto de cruz... Sólo le pido al futuro que me ayude a discernir.

LUCINA GIL

Nace en Sevilla en 1967. Es Diplomada en Arte Dramático por el Instituto de Teatro de esta ciudad; en guión y dirección de cine por el NIC (Núcleo de Investigaciones Cinematográficas), en Madrid, y licenciada en Filología Hispánica por la UNED.

Desde 1987, trabaja como actriz en cine, teatro y televisión con Basilio Martín Patino, Carlos Gandolfo, Peter Yates, Fernando Méndez-Leite, Manolo Matji, Imanol Uribe y Manuel Gómez Pereira, entre otros.

Desde 2003, alterna sus trabajos actorales con la dirección de cortometrajes y documentales. *Cóctel* (2003) fue premio al mejor corto de ficción en el Festival de Cine de La Laguna, Tenerife, y premio al mejor proyecto en cine de la Diputación de Málaga. *Entre voces* (2004), mediodocumental, fue premio al segundo mejor documental en el Maratón SGAE 2005. *Las Veredas* (2007) es un proyecto largo documental en fase de distribución. Y *El hombre feliz* (2007) ha sido ganador en festivales nacionales e internacionales y recientemente ha recibido el Goya 2008 al mejor cortometraje documental.



Marisa Lafuente

Estudié periodismo —y he trabajado como periodista— aunque siempre he sabido que debía darme una oportunidad para, primero, intentar ser guionista cinematográfico y, segundo, poder llegar a dirigir algún día. Siempre me ha gustado mucho el cine, es algo que me viene de pequeña: experimentaba una felicidad absoluta cuando iba a ver películas. Era una ecuación doble: cuando estaba triste me iba al cine a alegrarme y cuando estaba feliz me iba al cine a celebrarlo. En pocas palabras: me producía muy buen rollo todo lo que tenía que ver con estar encerrada en una sala de exhibición cinematográfica.

Mi relación con el cine entonces era muy ingenua, muy infantil. Fue un choque cuando descubrí que detrás de lo que yo veía existía gente que había trabajado en ello. Me fascinó realmente ese mundo, ese grupo de gente, entonces anónima, que se dedicaba a hacer películas. Era algo mágico, vivía una sensación pareja a la de mi padre; él me decía “vamos a ver esta película de John Wayne, ya verás que bien pega”, ambos nos creíamos que el actor era realmente el personaje [risas].

A la hora de ponerme a estudiar reconozco que estaba bastante perdida. ¿Ciencias de la información? ¿imagen y sonido? Al final lo que primó fueron mis ganas de escribir, algo también heredado desde la infancia. Entendí que la mejor manera de canalizar esa pasión

era estudiar Periodismo, aunque lo que fue realmente relevante fue un curso de Guión que realicé a mediados de carrera.

Al acabar de estudiar tuve que dejar aparcado todo lo que tenía que ver con el cine y me puse a trabajar como periodista. Fue una época extraña, al cabo de los años me sentí realmente desilusionada, no me interesaban nada los contenidos que producía. Al cumplir treinta años me planteé realmente qué quería hacer con mi vida y la decisión fue tajante: dejé el trabajo y me dediqué a intentar levantar aquellas historias que realmente me apetecía contar.

No podía ser que siempre considerara el cine como una segunda opción, porque ésa era realmente mi pasión. Aproveché que tenía dinero ahorrado para dedicarme en exclusiva a escribir, producir y dirigir *Platicando* (2004), mi primer cortometraje documental.

Era una historia que me venía de hacía tres años, me resultaba muy atractivo poder contar una historia sobre y con inmigrantes, que se desarrollara en locutorios. Seguramente mi primer trabajo fue documental porque me sentía muy temerosa frente a otro tipo de realización. Me aproveché de mi experiencia en el campo del reportaje periodístico aunque, evidentemente, con una mirada exclusivamente cinematográfica.

En *Platicando* la mayor parte de la acción se desarrolla en una peluquería-locutorio.

Antes vivía en plaza de Olavide, iba mucho por Cuatro Caminos y también conocía el barrio de Lavapiés. El primer locutorio que me dejó atónita fue en Cuatro Caminos, precisamente esa peluquería; era algo impactante, tenía las paredes rosas, preciosos secadores de pelo de los años sesenta... entré, investigué y acabé conociendo a personas increíbles, la mayoría con historias muy dramáticas. Un ejemplo perfecto de lo que sucede con la inmigración. A medida que crecía la investigación fue creciendo mi emoción al respecto hasta que al final entendí que ahí había una historia estupenda que contar. Y como toda historia interesante, a medida que vas tirando del hilo, surgen más y

más historias. Tardé sólo tres meses en ponerme a rodar, simplemente no pude parar.

¿Tu trato con el mundo de la inmigración vino del periodismo?

No del todo. Sí que es verdad que al trabajar de periodista estás muy en contacto con la gente de la calle, pero la verdad es que siempre me ha interesado mucho el tema de la inmigración, o mejor dicho, simplemente la vida que llevan los inmigrantes en Madrid. Es algo tan sencillo como dejar constancia de cuál es la época que me ha tocado vivir y dónde la estoy viviendo.



El margen emocional de las historias es bastante amplio. Las hay muy dolorosas, las hay esperanzadoras, otras superan cualquier atisbo de realidad. Es algo que me interesa, que me atrae. De momento no me motiva contar, por ejemplo, una historia de amor de una pareja, no lo encuentro atractivo; creo que hay muchas historias mucho más interesantes flotando en el exterior.

No puedo negar que tengo cierta atracción por las personas que vienen de otros países. ¿Cómo han llegado hasta aquí? ¿Cuál es la vida que llevan? ¿A quién han dejado atrás? Cuando te familiarizas con ellos, con su modo de vida, me da la sensación de que estás ayudando a normalizar su penosa situación. Creo que no cuesta tanto simplemente saludar a un senegalés que vive en tu barrio.

Dado que ahora vives en Alemania, ¿te sientes como una inmigrante?

Sí, pero no se puede comparar: soy una inmigrante del primer mundo en el primer mundo. Mis problemas son tan triviales como el no poder expresarme con claridad dada la complejidad de la lengua. Lo más interesante de la experiencia es cómo se reeduca tu capacidad para observar. Se te multiplican los sentidos. Me gusta estar rodeada de cosas que se alejen de lo cotidiano.

Lo que te lleva a hacer cine es un imperativo moral, pura cuestión humana.



Es puro egoísmo, lo hago porque así soy feliz. No puedo negar cierto infantilismo, mucha gente que se dedica a esto lo reconoce: estás perpetuando el mundo mágico de la infancia. También hay mucho de egocentrismo: creer que tu mundo es lo suficientemente interesante como, no sólo para ponerte a contarlo, sino que además tengas la esperanza de que puedas conectar con otra gente. Éste es un trabajo que te deja muy expuesto, dependes mucho de la opinión de los demás, ya sea el mismo equipo de trabajo como el público que ve por primera vez tu película. Tu trabajo es vulnerable de ser criticado o alabado, así que si me sigo empeñando en seguir es porque me gusta, como te he dicho, es puro egoísmo.

¿Elegiste el camino del documental porque te preocupaba alterar esa realidad que tanto te fascina?

Creo que sí. Ahora estoy aprendiendo que no tienes que tener una premisa previa para meterte en un proyecto que te exija un género, una duración, etcétera. Contar la historia de los locutorios, tal y cómo yo quería, era un poco inmoral intentar hacerlo de otra manera. Bastaba con ser una espectadora algo alejada de lo que estaba ocurriendo, el material era lo suficientemente atractivo como para funcionar de esa manera. ¿Por qué ficcionar algo que poseía todo su atractivo en su estricta realidad? No hubiera sido ético.

La opción del documental era una opción honesta. No podía ser de otra manera. Mi única interferencia en el relato fue a la hora de seleccionar las historias y de saber mantener la distancia justa a la hora de narrarlo. Dejar el resto para el espectador, que sea él el que empatee o no con lo filmado.

Por eso luego en *Rémoras* (2007) opté por la ficción. Me apetecía experimentar un campo dónde la manipulación es mucho más tangible. Probar la dirección de actores, ver que tal sonaban los diálogos que escribía, demostrarme a mi misma que cada historia necesita de su lenguaje más apropiado.

Es curioso porque *Platicando* es tan agresiva que, por momentos, parece que esté guionizada.

Es interesante, algo parecido se dijo de *En construcción* (2001; José Luis Guerín), que es una película que admiro con devoción, toda una referencia. Sin embargo todo lo filmado es pura realidad, simplemente me limité a poner la cámara y grabar. Al elegir los personajes sí te creas un guión base muy parecido al de una ficción, pero luego eso no sabes hacia dónde te va a llevar.

No sólo buscaba una historia que fuera interesante por sí misma, sino que también buscaba algo que tuviera cierta estructura, cierto sentido dramático, algo parecido a una línea argumental. El documental es complejo porque no terminas de contar las historias que retratas, sólo captas unos instantes de las mismas. Es como un cuadro impresionista: tienes que alejarte para poder dar un valor global a la belleza de los detalles.

El espectador debe completar cada una de las historias. Mi obligación es crear un trabajo que no esté deslavazado, que tenga sentido, que no se pierda el rigor.

¿Fue complejo convencer a los inmigrantes para que colaboraran en la película?

El casting duró mes y medio. Empecé viendo diferentes locutorios, hablando con gente, preguntando si le importara que le grabara... hubo de todo, algunos se quedaron por el camino y otros sí colaboraron. El equipo al completo éramos sólo seis personas y en el rodaje únicamente tres o cuatro. Creamos un ambiente muy íntimo, rodábamos con cámaras miniDv, intentábamos en lo máximo de lo posible no hacernos notar, interferir lo mínimo en la vida del locutorio. Lo único que pactábamos era el día que se iban a producir las llamadas.

El caso de Vladimir fue el más dramático. Él no le había contado nunca a su madre que su nieto había muerto e intentó contárselo el día que grabamos. Fue un día terrible, no sabíamos lo que iba a pasar.



Aguantamos filmando durante la media hora que duró la llamada, pero al final le fue imposible decírselo, era una situación realmente dolorosa.

Hubo muchas llamadas que eran muy buenas pero no se pudieron incluir porque hubo problemas de sonido, otras porque la historia no acababa de funcionar y, también al revés, algunas magníficas que surgieron por azar, porque justo ese día estábamos rodando y la persona en cuestión aceptó ser filmada. La suerte fue un papel básico durante la filmación.

Sin embargo existe una tergiversación, casi de *fake*, y es que todo ocurre en un día, el de las elecciones generales del 14-M.

Cierto, totalmente cierto. Alteramos el sentido del tiempo. La realidad es que lo tenía todo montado para rodar el día de las elecciones, pero los atentados del 11-M hicieron que todo cambiara. La idea era rodar todo el día mostrando justamente a aquellas personas que no podían votar. Quería darle esa pátina de carácter histórico.

La sensación de exclusión la consigues, la votación se muestra como algo totalmente ajeno a ellos. De hecho no aparece ningún ciudadano español en la película y, si lo hace, es a través de fotos o de la televisión. Casi unos fantasmas.

No ha sido intencionado, seguramente sea algo que se encuentre entre capas. Hace poco estaba leyendo el periódico y me encuentro con una campaña que incita a los inmigrantes a donar órganos para trasplantes. Somos unos vampiros [risas]. Actuamos como una raza superior, los inmigrantes tienen que venir aquí, ya no sólo a pagarnos las pensiones, sino que además nos tienen que dar sus órganos vitales. “Papeles por riñones”, no tenemos vergüenza.

Lo siento, todos somos ciudadanos del mundo, todos somos iguales. Me parece muy injusto que tu vida la condicione el lugar donde naces. Es algo que me exaspera.



¿Consideras que tu obra es política?

Pues, sinceramente, nunca lo había pensado. Supongo que sí tiene algo de denuncia, aunque nunca me lo he planteado. No creo en los

mensajes, ni los panfletos. Yo retrato una realidad, la gente, que es muy inteligente, deberá sacar su propia lectura. Si existe un dogma en mis películas es mi confianza en la palabra, en el diálogo. Es a través de la palabra dónde pueden nacer las oportunidades, en el fondo, es un acto de generosidad. Hablar y escuchar. No vale escuchar sólo aquello que nos conviene.

El cine español, cuando trata un problema como la inmigración, tiende a ser maniqueísta. ¿Consideras tu mirada como naturalista?

Totalmente. Me superan las miradas paternalistas, dejan que el miedo se apodere de la narración. Odio términos como “integración”, ¿qué significa integrarse? Suena a matemáticas... Mi película está basada en la necesidad, en el trato a iguales. No todo tiene que basarse en el utilitarismo, en el uso ignorante de las cifras.

¿Tenías claro el planteamiento estético que querías para la película?

Sí. Quería planos muy cortos, casi retratos. Quería crear cierta intimidad con el espectador. Hay un cariño tremendo detrás de todo el planteamiento. Quería esa proximidad, que la iluminación captara las texturas de su piel. La verdad es que todos salen realmente bellos. Cada proyecto te pide un planteamiento estético diferente, con *Rémoras* la manera de trabajar fue totalmente diferente; todo muy cerrado, la historia es totalmente nocturna.

No quería hacer el típico documental de plástica sucia, de estética feísta. Me apetecía conjugar los tamaños de los planos, que cada una de las imágenes tuviera riqueza. No me interesaba forzar el realismo. ¿O es que no tenemos la misma luz nosotros que los inmigrantes?

La opción de rodar en digital, ¿fue económica o estética?

Económica. Creo que la historia pedía que fuera en digital por una mera cuestión de espacio. Era importante que las cámaras fueran

minúsculas, muy manejables. Pero la realidad es que hacer cine es extremadamente caro. Por más que el cortó esté subvencionado por ayudas oficiales o privadas.

De todas maneras el principal problema a la hora de hacer la película fue superar todos mis miedos. Era mi primer cortometraje, llevaba años luchando por hacerlo, y una vez vi cómo el proyecto estaba tomando forma... eso te da un poco de vértigo. Nadie mejor que tú conoce tus defectos y limitaciones. Tienes que aceptar que tú eres como eres, que tu circunstancia es la que te ha tocado vivir y que el talento que tienes es el que te ha tocado. Es necesario ser honesta con una misma, sino la debacle es irreversible. Hay que luchar por todo aquello en lo que crees.

En *Platicando la música es una composición original.*

Tuve mucha suerte. Como todo en el trabajo, fue algo mágico. El músico que hizo el montaje fue Pedro Barbadillo, el compositor de *Malas temporadas* (2005; Manuel Martín Cuenca); simplemente le expliqué la historia, a él le gusto y me dijo que quería participar. Me enseñó música que ya tenía compuesta y de ahí escogimos un par de temas, el resto fue un trabajo que hizo exclusivo para la película. Pedro acabó llevándose el premio a la Mejor Banda Sonora Original en el Festival de Alcalá de Henares.

Pregunta tónica: ¿Consideras el cortometraje un fin o un medio?

Sí, es la pregunta que me harían mis padres [risas]. Al cortometraje no hay que exigirle nada. Cada historia necesita su tiempo y su estética. La ventaja que tienen, claro, es que son perfectos para aprender el oficio. Si luego acabas llegando a dirigir largometrajes esa experiencia es vital. A mí, al menos, me encantaría seguir haciendo cortos, sobre todo, como he dicho, si la historia lo requiere.

Algunos directores de cortometrajes se han quejado del trato recibido en los múltiples festivales que existen en España.



Todas las experiencias que he tenido han sido estupendas, no me puedo quejar. Llevo poco tiempo, así que quizás soy muy entusiasta. Hay gente que trabaja mucho para que los festivales funcionen de la mejor manera posible y a mí, al menos, me han tratado con mucho cariño. No veo mucho problema en que existan tantos festivales, al menos para los cortometrajistas, eso hace que tu trabajo circule, que lo vea gente, además de que así puedes conseguir más dinero para poder financiar un próximo trabajo.

El cine español por lo general no se cuida mucho, hay poca sensibilización, así que los festivales también ayudan a aportar importancia a nuestro trabajo. Si ya los largometrajes están poco cuidados por la industria, distribuidores y exhibidores, imagínate los cortometrajes. Considero que debería haber más campañas de sensibilización para el apoyo del cine español. Creo que ahora directores jóvenes están haciendo trabajos muy interesantes y, la mayoría, reciben un mayor reconocimiento en los festivales extranjeros que aquí.

Siempre me ha gustado mucho el cine que hacemos aquí. No entiendo por qué nos vendemos tan mal, por qué estamos cuidando de forma tan precaria nuestro cine.



¿Algún nombre?

Hay muchos directores que hacen cosas estupendas. Pienso ahora en *La noche de los girasoles* (2006; Jorge Sánchez-Cabezudo) que es una película maravillosa. Si esa película la firmaran los hermanos Coen todo el mundo hablaría de ella. Fíjate en la obra de Isaki Lacuesta, por favor... ¡yo de mayor quiero ser Isaki Lacuesta! [risas]

Me gustaría resaltar que los pocos productores que hay en España son muy conservadores. Debemos estar agradecidos a directores que se han lanzado a producir gente joven —por ejemplo: Fernando Trueba con Félix Viscarret, Almodóvar con Lucrecia Martel, Alejandro Amenábar con Óskar Santos Gómez—, gracias a su coraje están sacando adelante películas muy interesantes. Es un tipo de riesgo que no percibo en los productores españoles.

¿Te ves siendo directora en el futuro?

Me gustaría tanto que prefiero no pensarlo para no frustrarme. No quiero desengañarme. Siendo realista: me gustaría seguir escribiendo.

Si además tengo la fortuna de levantar el proyecto, adelante. Si lo hace otra persona, tampoco me voy a deprimir. Hay que luchar mucho por aquello en lo que crees.

Es curioso, *Platicando* me ha dado incontables alegrías, pero aún así me da mucho pudor que la gente vea mi obra o que me lean en entrevistas. Mi relación con el cine es tan íntima que me cuesta mucho verbalizarla. Quizás algún día llegaré a tener un vínculo profesional con ello, pero de momento es todo emocional. Puro esfuerzo personal.

MARISA LAFUENTE

Nace en 1971. Se licenció en Periodismo por la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Trabaja como guionista y directora para los canales de televisión Antena 3, El Mundo TV y Cuatro. Es directora del documental *Platicando*, estrenado en la sección Tiempo de Historia de la SEMINCI de Valladolid (2004), y que recibió la Mención Especial del Jurado del Festival de Cine Documental Punto de Vista y del Festival de Cine de Alcalá de Henares (Alcine 34), además de obtener diversos premios en festivales nacionales. En 2006 dirige el corto de ficción *Rémoras*, estrenado en el festival de cine de Málaga. Actualmente vive y trabaja en Alemania.



Álvaro Pastor y Antonio Naharro

AN*- Mi colaboración con Álvaro empezó como actor, luego seguimos escribiendo juntos cortometrajes. En 2001 fue la primera vez que dirigimos juntos, a partir de aquí los proyectos se han convertido en algo en común, a veces ha dirigido él sólo cuando yo he actuado, pero los guiones y la creación de la historia siempre ha sido a dos manos. La verdad es que nos conocimos hace un montón de años en la universidad y conseguimos, a parte de ser amigos, trabajar juntos.

AP*- En la universidad estudiábamos cosas que no tenían nada que ver con el cine, así que como es lógico nos conocimos en la cafetería. Luego dejamos nuestras carreras, él empezó interpretación y yo me puse con guión en el TAI-Escuela Superior de Artes y Espectáculos (entonces no había otras escuelas). Fue gracioso porque aprobé el examen pero me suspendieron la entrevista.

AN- Mi formación fue en arte dramático. Estudié interpretación con Juan Carlos Corazza durante cinco años. También tengo formación como psicoterapeuta, lo que es muy útil para seguir estando cuerdo.

AP- El primer trabajo fue una práctica para la escuela y ya entonces llamé a Antonio para colaborar con él. A partir de ahí nos reunimos para hacer el siguiente corto, en formato vídeo, teníamos sólo unas

*AN- Antonio Naharro

*AP- Álvaro Pastor

cincuenta mil pesetas. Escribimos el guión, Antonio lo interpretó y yo lo dirigí. Teníamos ganas de hacer algo, compartíamos muchos puntos de vista y nos apetecía divertirnos. Cierto es que lo que haces entonces deja entonces de ser cine, o buen cine, por lo menos [risas].

AN- Hacíamos ejercicios mentales: con tan poco dinero, ¿qué podemos hacer en quince minutos que a la gente le interese? Ese empeño en poder entretener y divertir ha sido lo que nos ha llevado a meternos en este tipo de guiones, sencillos, pero muy laboriosos, intentando captar la atención del espectador. Que el ritmo sea dinámico, no ser frívolo, pero tampoco aburrido. Saber hablar de algo serio sin cansar. Realmente lo que nos unía era el punto de vista que ambos teníamos de cómo debía desarrollarse una película.

AP- Hay que decir que también uno se forja el punto de vista, hace falta tiempo y trabajo.

AN- De hecho hemos discutido poquísimos para todo lo que hemos trabajado juntos.

Vuestros trabajos tienen bastante de didáctico.

AP- Yo creo que el cine en sí no es didáctico. Sí que es cierto que existen historias que luego pueden servir a la gente. De hecho *Uno más, uno menos* (2002) se ha pasado en un montón de escuelas y centros ocupacionales. Pero creo que la didáctica es más para los libros de texto. Tú puedes ver y vivir, y de ahí sacar una experiencia positiva. Hemos abordado temas muy diferentes pero, que de una u otra manera, nos han afectado directamente. También creo que aunque las historias sean diferentes hay temas que se repiten. Nunca hemos perdido de vista que todo lo que hacemos está destinado para que alguien lo vea. Así que si tienes a alguien bebiéndose un zumo de tomate, eso has de hacerlo interesante. Detesto los cortometrajes en los que al minuto cinco parece que lleve ya veinte.

AN- No estamos descubriendo nada nuevo, es algo muy viejo: el espectáculo es así. Tienes que ser capaz de crear algo con un actor en



un escenario vacío. No sirve con un plano de alguien bebiéndose una cerveza si eso no lleva a nada, por ahí no va la cosa.

¿Qué opináis de la utilidad de las escuelas cinematográficas?

AP- Más que escuelas o carreras lo que resulta útil es ir encontrándose maestros durante la vida. No se trata de escuelas, se trata de personas. El TAI no funcionaba bien académicamente pero existía mucha motivación al convivir con gente con intereses comunes. Fue allí donde conocí a Miguel Picazo que es un verdadero maestro. También el trabajo con Corazza fue espectacular.

AN- Depende de la persona. Será útil para ti si estás con la mente abierta, dispuesto a coger lo que necesites a tu favor. Hay que tener intuición, saber en quién fijarse. No hay que olvidar que la interpretación es una materia que se enseña fatal (sobre todo en España). Es un tema muy complejo. En general, hablar del estado del audiovisual es muy complejo, a mi parecer, está bastante intoxicado. Sólo hace falta fijarse en las prisas y en el poco respeto que se tiene hacia los actores, por

ejemplo, en el mundo de la televisión. El instrumento del actor es uno mismo, así que nos usan como si fuéramos meras herramientas. No quieren una interpretación personal, quieren maniqués que reciten el guión. Así no vamos a funcionar nunca, vamos a acabar interpretando un cliché detrás de otro y eso va a acabar cansando a la gente.



AP- Todo tiene que ver con resultar interesante. El espectador no es tonto y sabe cuándo le están volviendo a enseñar la misma historia, los mismos personajes. Se piensa que la investigación sólo es una cuestión técnica y eso es falso.

AN- Por eso no existe el *star system* en España: todos son modelos repetidos. La gente no consigue enamorarse del actor porque no lo conoce en absoluto. No existe encanto en la mentira, lo existe en las personas, en las individualidades. Por eso me apasiona la actuación.

Vuestros trabajos, principalmente *Uno más, uno menos* e *Invulnerable* (2005) demuestran un gran conocimiento del tema abordado, poseen una mirada de semblante biográfico.

AP- En el caso de *Uno más, uno menos* la protagonista era la hermana de Antonio, Lourdes. Así que más directamente era imposible que nos afectara. Con el tema del VIH en *Invulnerable* pasa algo parecido, he tenido muchos amigos que han muerto por la enfermedad. ¿A quién no le ha tocado vivir, en su círculo de conocidos, una situación parecida en los últimos treinta años?

AN- Existe un abanico infinito de temas que poder abordar. Si elegimos éstos, por más que hayan sido muy tratados con anterioridad, era para poder transmitir una vivencia que nos tocaba muy de cerca. Simplemente poder soñar con las posibilidades que nos ofrecía mi hermana —que Álvaro conoce muy bien— nos llevó a trabajar en ese guión. Poder retratar nuestra incapacidad mostrando la suya. Ella es una magnífica actriz, una de mis maestras. Se trabaja tan fácil con ella...

AP- Nosotros trabajamos mucho la investigación de cada proyecto que emprendemos. Es una labor casi de documental, con el largo que estamos preparando pasa lo mismo.

Vuestros trabajos, pese a estar dentro de la ficción, tienen una apariencia documental...

AP- Nos gusta mezclar a personas reales con actores, ponemos imágenes de otros documentales... todo para dar más veracidad a la propuesta. Es la manera más correcta de poder construir sobre la realidad.

AN- Exacto, nos interesa mucho lograr hacer creer. No contar una historia porque se nos antoja. Es, sin duda, un estilo. Pero hoy por hoy no nos interesa. Si te quedas en el argumento te quedas vacío. El guión debe ser orgánico para que el intérprete resulte creíble. Bastante miedo tienen los actores a los directores de por sí para que encima el guión resulte disperso.

AP- Es todo cuestión de hacer creíble lo que cuentas. Si el espectador no se lo cree estás perdido. No hay que confundir al intelecto, no hay que resultar cabezones o pedantes. Disfruto mucho cuando el espectador se pierde, si no puede distinguir qué partes son reales y

que partes son ficticias. De hecho *Uno más, uno menos* lo han querido seleccionar en festivales de documentales, cosa a lo que nos hemos negado.



AN- En mi opinión un documental está construido para informar, para que te llegue de una manera más intelectual. Cuando existe una manipulación que altere el contenido emocional, entonces es ficción. En el documental la emoción es directa, no está construida. Nuestras ficciones están construidas como tales.

AP- En *Invulnerable* corrimos el riesgo de juntar grupos de terapia con actores y personas reales. Hubo un trabajo de campo bastante largo hasta que conseguimos interesar a algunas personas para que participaran en el proyecto. Aún así era algo peligroso. Los actores iban a interactuar con los contagiados con el VIH, por lo que el resultado era algo imprevisible. Al final fue perfecto: los actores crearon una intimidad muy especial y acabaron ocurriendo cosas que en un año de trabajo del grupo aún no habían surgido. Para ellos fue importante hacerlo.

AN- También para los actores.

¿Os molesta el término “cortometrajista”? ¿Cómo si se le negara valor artístico al aplicar un formato/género distinto?

AP- El corto es una obra en sí misma, somos directores. Es evidente que antes de hacer largometrajes tienes que recorrer un camino previo, bien con cortometrajes, bien en televisión, etcétera. Un cortometraje es cine, igual de valioso que un largometraje.

AN- Eso no quita que no queramos hacer un largometraje [risas].

AP- Y desde luego hay largometrajes que no son nada artísticos. Al menos nosotros hemos hecho cortometrajes que no lo son [risas].

En vuestra obra, ¿perseguís el fin moral o el fin estético?

AP- Es que son indisolubles el uno del otro. No se puede prescindir de la escritura moral. Lo que éticamente nos arrastra a trabajar va ligado siempre al correcto acabado de la obra. Para mí eso es entretener: tener la voluntad de intentar hacer algo nuevo.

AN- La idea es que el guión sea válido para todo el mundo por igual. La base del guión es el entretenimiento, así hasta el espectador más anecdótico se lo pasará bien. Es cuestión de sumar capas, intentar llegar a todos los niveles, de menor a mayor nivel intelectual y personal. Lo interesante es que el director se deje la piel, lo entregue todo a la hora de construir el entramado artístico. Hay que alejarse del cliché, hay que renunciar al concepto lastimoso de la temática dramática.

AP- Es importante que te motive. Lo que te lleva a arrastrar tu culo durante cuatro años sin llegar a ningún lado es, simplemente, la necesidad de contar una historia que tú crees importante. Algo que te sale del corazón.

AN- La verdad es que es algo inexplicable.

AP- Piensa en la obra de Joaquim Jordà: es algo espectacular. Pero estoy convencido de que él no trabajaba con la esperanza de que sus películas las vieran dos gatos, él quería llegar al máximo espectro de gente posible. Tampoco creo que José Luis Guerin haga películas

sólo para que la disfruten los críticos. Otra cosa es que luego el aparataje industrial —distribución, exhibición— la condicione para que llegue a poco público.

La temática que abordáis en vuestra obra no está ligada a un territorio concreto, podría suceder en cualquier parte del planeta. Además tratáis temas reconocibles para cualquiera, como la marginación o el sufrimiento.

AP- Suena ambicioso, pero la esperanza es que nuestro público sea todo el mundo.

AN- Aunque seguramente llegamos a poca gente, por el momento. Me gustaría pensar que hablamos tanto a adolescentes como a personas mayores, a gente más y menos culta. No hacemos películas sólo para llegar a un espectador determinado, eso no tiene sentido. Y mi profesión me exige fijarme.

AP- Exacto, es una exigencia profesional.

AN- No me gusta abusar del tiempo de la gente.

AP- Nosotros nos reímos de los debates que se crean, sobre si interesa o no interesa una temática concreta.

AN- Los criterios de los productores españoles de porqué la gente no va al cine son una verdadera tontería; además teniendo en cuenta que ésta es la industria que ellos han creado.

Asumís que vuestro discurso es más emocional que intelectual.

AP- Lo ideal es una mezcla, pero tienes toda la razón.

AN- Aunque creo que vamos tendiendo más a lo intelectual. Hay que recordar que el cine también es ambiente y es ahí donde se encuentra la mayor carga emocional.

AP- Siempre existe algo de discurso intelectual al hacer las películas con un determinado recorrido emocional. Aunque creo que somos

netamente emocionales, es algo que nos pierde. No hay que confundir lo intelectual con lo sesudo. Lo intelectual está para contener lo emocional; si eso falla te acaba quedando un culebrón.

¿Sois conscientes de que vuestros trabajos emocionan a la vez que incomodan? (por la temática tratada)

AP- Abordamos temáticas que nos interesan, pueden ser más o menos duras, pero siempre intentamos aplicar una mirada que tiene más de optimista que de fatalista.

AN- Es que somos optimistas. Nos gusta poner la cosa difícil, obligar a la gente a ver. La gente tiende a dar la espalda a aquello que le da miedo, pero hay ciertos aspectos de la vida de los que no te puedes olvidar. Si incomodamos al espectador siempre es para obtener una respuesta positiva de él, aunque es algo que un productor raramente entiende [risas].



Trabajáis bastante las bandas sonoras de vuestros trabajos, existe un cierto poso de estética cercana al audiovisual televisivo-publicitario.

AP- Al margen de que haya trabajado en publicidad, mi preocupación por el uso de la música viene de mis propios estudios universitarios. Trabajamos mucho el uso del sonido en nuestras películas, tiene todo un proceso de preproducción propio. El sonido es el mejor vehículo para la emoción, más que la imagen.



La educación recibida del trabajo publicitario y corporativo, principalmente, radica en enseñarte a trabajar bajo presión. Por ejemplo: tienes que tirar un montón de planos cuando sólo tienes tiempo para uno. Como todo entrenamiento, al final, acabas adquiriendo mucha práctica. Pero vaya, yo detesto las películas que parecen videoclips o videojuegos. No soporto que se use el lenguaje publicitario sin venir a cuento. Hay que saber adecuar fondo y forma, no hay que premiar a la imagen por sí misma, tiene que tener sentido estético.

¿Os interesa el campo de la producción?

AP- Hacer películas cuesta mucho dinero, pero se pueden hacer muchos tipos de películas. El que nos hayamos producido todos nuestros trabajos nos da cierta libertad a la hora de hablar con productores de cara a otras financiaciones. Ellos ven que entendemos perfectamente cuánto cuesta cada detalle. También hemos aprendido sobre la marcha, seguramente ahora realizaríamos los mismos proyectos de manera más económica. El conocimiento es un arma que te ha dado la experiencia.

Da la sensación de que trabajéis en un ambiente muy familiar.

AP- Es muy importante que el equipo entero, actores y técnicos, estén embarcados en tu mismo viaje. Apenas se pierde tiempo en crear una energía que haga avanzar tu proyecto hacia su final correcto. Nosotros no pensamos así. Hemos intentado crear un grupo humano y profesional con el que sentirnos cómodos, de manera que el trabajo fluya sin problemas. Aunque aún tenemos que seguir trabajando en ello.

AN- Nosotros todavía estamos luchando por lo que queremos hacer, aún no lo hemos conseguido. Estamos enfrentándonos diariamente con la dinámica de cómo se hace cine en España. Y ahora con el largometraje, aún más.

AP- Hay que conseguir llevarte todo a tu terreno, cómo John Cassavetes. Que todo el grupo funcione como partes de un mismo engranaje.

¿Cuáles son las ventajas y las desventajas de trabajar de manera bicéfala?

AN- Pues estamos trabajando para conseguir que todo sean ventajas. Lo hacemos todo en común, no hacemos nada por separado. No nos separamos en ningún momento de la historia que estamos contando.

Luego, durante el rodaje, quizás sí tengo más relación en el equipo artístico y Álvaro se relaciona más con el equipo técnico.

AP- Nos complementamos mucho con el carácter, él es más emocional, yo soy más intelectual. Es una combinación muy provechosa. Él trabaja mejor las sutilezas de una escena, yo coordino más el aspecto global. La confianza es primordial.

¿Os sentís parte de la industria cinematográfica española?

AP- Nosotros siempre hemos funcionado al margen. No es que nos haya ido mal, pero no nos reconocemos demasiado con lo que vemos. Una cosa es que hayamos hecho cortometrajes y eso nos haya hecho movernos por determinados círculos, pero eso no significa formar parte de ellos.

AN- Yo directamente no me siento parte de la industria cinematográfica. Aunque sólo fuera en términos tan básicos como son los económicos. La única necesidad que yo tengo de querer sentirme dentro de la industria es para poder llevar una vida más normalizada económicamente. Inviertes demasiado en una película, en todos los sentidos, para luego encontrarte desamparado. Es muy difícil levantar proyectos, que las televisiones se animen a comprar tus propuestas, que la gente se vea animada a ir al cine a ver tu película.

AP- Por una razón o por otra la gente de nuestra generación sí parecen haberse desenvuelto mejor, independientemente del tipo de propuesta que han planteado, de mayor a menor riesgo. Quizás el problema sea nuestra voluntad ambivalente, un poco a lo Bertrand Tavernier, que ha sido capaz de trabajar dentro y fuera de la industria siempre alcanzando unas cotas de calidad magistrales. Prefiero ser como Agustí Villaronga, preocuparme de la calidad de mis trabajos, apostar por proyectos interesantes, sin que la industria tenga peso en mis decisiones.

También hay que tener en cuenta lo poco que importan los cortometrajes a la industria cinematográfica española. Sin ir más lejos, la



polémica que ha habido este año cuando la Academia decidió no incluir los cortos en la ceremonia de entrega de los Premios Goya [finalmente sí fueron incluidos]. Es una vergüenza. Te niegan incluso su único privilegio: la del escaparate.

AN- Lo realmente curioso es que pese a permanecer al margen de la industria yo me siento muy exitoso. Porque para mí el éxito radica en poder dedicarte a algo que te hace feliz. Lo único importante es la satisfacción personal que tienes cuando la gente ve tu trabajo y ves que disfruta, e incluso, te felicita por ello. Aunque esto haya ocurrido en Bélgica [risas]. La generosidad de la gente es básica, porque una película es un acto de generosidad.

Vuestros trabajos han tenido un recorrido internacional por Festivales bastante extenso.

AN- Eso nos proporciona una satisfacción sin límites. Cada festival, por pequeño que sea, nos hace sentir como si estuviéramos en el Festival Internacional de Cine de Cannes.

AP- Se extreman las sensibilidades. Descubrir que tu trabajo consigue emocionar a gente tan distinta, de lugares tan diferentes, es algo realmente precioso. Es ahí donde funciona el verdadero reconocimiento.

AN- Curiosamente también te sientes que eres capaz de crear una industria. Porque al margen de las quejas que podamos tener, nos gustaría que fuéramos capaces de levantar una industria cinematográfica española que tenga relevancia en el resto del mundo. La verdad es que creemos en las posibilidades del cine español.

AP- Aunque estemos planteándonos irnos fuera a hacer películas [risas]. Es una cuestión de falta de paciencia, no puede ser que tardemos cinco años en levantar un proyecto. La energía que se emplea en levantar un proyecto es mucho mayor que en lo estrictamente artístico.

ÁLVARO PASTOR

Nace en Madrid en 1972. Es guionista, director y productor de cortometrajes. Ha trabajado como ayudante de dirección y profesor de guión y actualmente trabaja como realizador publicitario. Se formó en dirección con Miguel Picazo, interpretación con Juan Carlos Corazza y Catalina Lladó y guión con Fernando Castets, entre otros. Es director, productor y guionista de los cortometrajes: *Buitres* (1993), *Ave María purísima* (1994), *Los dardos del amor* (1998), *Uno más, uno menos* (2002), nominado al Goya al Mejor Cortometraje de Ficción (2003) y premiado en Alcalá de Henares y en festivales internacionales de Alemania, Austria y Francia e *Invulnerable* (2005), Mejor Cortometraje Festival de Cine Español de Málaga y Premio del Público en los Festivales de Toronto y Cracovia.

ANTONIO NAHARRO

Nace en Albacete en 1968. Es actor, guionista y director. Ha trabajado en televisión y teatro. En cine ha trabajado como protagonista en *Madrid forever* (2000-01), de Hakim Alsadi y como actor de reparto en *Morirás en Chafarinas* (1995), de Pedro Olea. Destaca su trayectoria como actor de cortometrajes: *Cóctel* (2003), de Lucina Gil, además de sus interpretaciones en los cortometrajes que codirige y coguioniza con Álvaro Pastor: *Buitres* (1993), *Ave María purísima* (1994), *Los dardos del amor* (1998), *Uno más, uno menos* (2002) e *Invulnerable* (2005). Por estos trabajos ha obtenido premios en festivales como el de Alcalá de Henares, Stuttgart y Bruselas.



David Planell

Como muchos chicos de dieciocho años cinéfilos, yo quería ser director de cine. Así que como la mayoría de ellos acabé estudiando Imagen y Sonido. Pronto me di cuenta de que mover los proyectos era muy difícil. Que eso de ser director era realmente complicado. Te hablo de la época en que surgieron las cadenas privadas. Un compañero me recomendó trabajar en ellas, por lo visto necesitaban guionistas para series y programas y, según se decía, era un sitio para trabajar realmente agradable.

Me creí firmemente que era un buen camino para llegar a ser director. Empecé con los guiones, descubrí que era algo que me gustaba y acabé escribiendo para series prácticamente quince años seguidos.

A medida que pasaban los años encontré varios aspectos del trabajo que fueron mermando mi interés hacia el guión y me volvieron a resurgir las ganas de dirigir. En la televisión, hasta el guionista mejor considerado, en realidad es una persona al servicio del director, mucho más que en el cine. Uno se puede llegar a sentir, en cierta manera, ninguneado.

El guionista televisivo es un ser anónimo, de nulo prestigio. Es cierto que se gana dinero, pero la repercusión personal es mínima. Si alguien quiere alimentar su vanidad, el camino del guión es un aburrimiento.

Retomé la pasión que había dejado aparcada en mi adolescencia.

Me autofinancié mi primer corto, *Carisma* (2003). Lo rodé rápido, en dos jornadas, gracias a la ayuda de muchos amigos que se involucraron sin cobrar un duro. Fue algo realmente sencillo y muy agradable. Yo me lo guisé y yo me lo comí.



Has guionizado series tan diferentes como *Hospital Central* (2000-2004), *Lobos* (2005) o *El comisario* (1999-2007). ¿Cómo te adaptas a temáticas tan distintas?

El perfil de un guionista profesional se define por su capacidad de adaptarse al proyecto. Sea cual sea éste. Tienes que ser capaz de sintonizar con el proyecto que te encargan. Yo era guionista de encargo —y posiblemente me toque volver a serlo—, tenía que ser capaz de adaptarme a todo tipo de géneros y estilos. Desde una comedia como *Todos los hombres sois iguales* (1997-1998) a un drama como *El comisario*. Tenía que hacer mío el material, sea cual fuera. No es algo fácil, en algunos proyectos me he sentido realmente desubicado.

Me he esforzado mucho por intentar entender qué quería de mí cada proyecto. Entender a la perfección el peculiar estilo genérico que aborda la serie, así como los matices a los que se prestaba.

En esa época anteponía el servicio a los demás por encima de mis inquietudes personales.

En las series de televisión se tiende a una estandarización que acaba por borrar al guionista.

Se lleva bastante mal. Sobre todo por algunas productoras que te condicionan mucho el trabajo. Ellos fijan el tema y el tratamiento, se podría decir que te toca hacer sólo los diálogos. En general he tenido bastante suerte; a mí rara vez me han ofrecido dialogar con una escalera prefijada, pero conozco a muchos guionistas que sólo han trabajado así. Hay quien lo prefiere porque es una manera muy fácil de trabajar.

A mí no me convence, técnicamente no estás creando prácticamente nada. El trabajo se convierte en algo monótono y servil.

Yo he tenido suerte, en muchas ocasiones me han dejado expresarme a mis anchas. Sentirme un poquito autor, si se prefiere.

Una serie cualquiera puede llegar a contar con cinco o seis directores y con más de diez guionistas, sin embargo, eso no altera en ningún caso el acabado final.

Eso es gracias a la presencia de dos figuras básicas: el productor ejecutivo de la serie y el coordinador de guiones.

El productor ejecutivo suele ser la mano derecha, el que condiciona el *look* de la serie. Aunque hablar de estilos visuales en las series españolas es bastante peregrino. El coordinador de guiones es la mano izquierda, el que garantiza la continuidad argumental de los episodios. Es el que controla que los guionistas se pasen el testigo de la forma más correcta posible. Se podría decir que es el guardián de las esencias de la serie.

Ser coordinador es posiblemente el trabajo más duro. Porque aunque no sea de tu responsabilidad, al final acabas guionizando todo aquello que cojea o que ha quedado incompleto.

El aspecto estético de la serie suele ser algo prefijado antes de que ésta se empiece a rodar. Luego, cada temporada, se somete a revisión. Se elimina todo aquello que no funciona y se buscan recambios. En España no se puede decir que seamos muy originales. Hay mucha tendencia a fusilar todo aquello que nos gusta del cine norteamericano.

Los actores de televisión suelen quejarse de lo duro que resulta el trabajo. ¿No se preparan los guiones con tiempo? Escuchándoles uno podría hacerse a la idea de que es más duro que estar en una oficina ocho horas al día.

Se trabajan muchas horas. Pero yo he estado diez y doce horas en un plató de televisión al día y no lo cambiaría por ocho de oficina ni loco.

Luego dentro de la industria te encuentras de todo. Hay productores famosos por llamar a los actores a las tres de la mañana para notificarles cambios de guión. En España es lo más extremo que yo he podido ver. Pero lo normal es trabajar con gente más sensata. Se trabaja con plazos amplios y suele existir mucha formalidad. Hay tiempo incluso para la experimentación, pero no es lo habitual.

Hay un determinado margen de creación cuando gestas una serie. Es ahí cuando puedes tomar las decisiones que sean realmente innovadoras, dentro de unos límites. No estoy hablando de filigranas, me refiero más a una serie como *Aída* (2005) cuyo personaje principal se sitúa dentro de cierta marginalidad. Te puedes hacer una idea de cómo está el patio.

Una vez está fijado el libro de estilo, eso ya es inamovible. Conozco más de un caso en el que un director con mucho talento se ha sentido totalmente frustrado al trabajar en televisión. Por la

sencilla razón de que cualquier idea que a él se le ocurriera siempre acababa en dique seco.

Para sobrevivir tienes que hacer tuyas las convenciones y trabajar a partir de ellas. Hacerte a la idea de que es ridículo realizar saltos mortales a mediados de temporada. Sobre todo si la serie tiene éxito. Tú estás trabajando al servicio de una empresa, no lo haces para tu ambición artística personal.



¿Te gustan las series que se hacen España?

No quiero parecer arrogante. He vivido mucho de la televisión y me parece ridículo tirar piedras sobre mi tejado. Además, seguro que tendré que volver a ella, tarde o temprano.

Mi primera experiencia profesional ha sido estar al servicio de los demás. Hay que ser feliz incluso cuando eres un mercenario. Yo he sido feliz muchos años, no me puedo quejar. Ahora que he empezado a hacer películas, lo cierto es que es muy agradable poder desarrollar

tu expresión personal. Es interesante probar, tantear un poco lo que a ti más te apetece. Incluso equivocarte.

No es que no me gusten las series españolas, es que ahora mismo, dada mi situación personal, no las disfruto. Ahora estoy viendo el mundo a través de mis ojos, aplicando mi punto de vista. Algo que no puede hacerse si no lo has educado correctamente antes. Cada uno tiene su sensibilidad y debe saber alimentarla para que crezca correctamente.



Más que no gustarme las series, lo que no me apetece nada es tener que volver a trabajar en ellas.

En España las series de televisión están tan estandarizadas que cuesta distinguir unas de otras.

Es muy desalentador. Conozco a los jefes de contenidos de las cadenas y hay que reconocer que son muy asustadizos, demasiado atenzables. Da la sensación de que si se equivocan pueden peligrar sus puestos de trabajo.

Eso hace que la televisión también esté atenazada, que sus contenidos no respiren. No existe la posibilidad de ser un poco creativo porque no hay oxígeno posible para respirar. Está todo muy marcado. Se miran las series que han tenido éxito y se intenta chupar de ellas, las mezclas con el costumbrismo español y ya tienes una nueva.

Todo se reduce a unas fórmulas verdaderamente desmoralizantes.

Sin embargo la respuesta de público es sorprendente. Eso potencia que el modelo televisivo se exporte al cinematográfico.

La tele tiene algo que el cine no tiene: público. Así que se copia el modelo. En mi opinión eso está condenado al fracaso.

Por otro lado hay que considerar algo básico. La vanguardia, dentro del campo de la ficción, se encuentra ahora mismo en la televisión norteamericana. La polaridad parece haberse invertido. Claro que ellos nos llevan diez años de ventaja.

El público aquí apoya mucho la televisión. Eso nos tendría que hacer pensar, porque si algo significa es que hay ganas de ficción española. Ganas de sentirse identificado con lo que se ve, de sentir su propio lenguaje, de empatizar con sus referentes culturales.

El público tampoco se traga cualquier cosa.

Las audiencias ahora mismo están más fragmentadas. Ahora un 18% es un índice válido para poder seguir adelante, nada que ver con los tiempos en que toda España veía *Farmacia de guardia* (1991-1995) o *Médico de familia* (1995-1999). Ahora conviven cuatro series el mismo día y si se reparten bien la audiencia se considera que nadie gana ni nadie pierde. Se mantienen porque son estables. La tendencia a la fragmentación me parece lamentable.

España tiene un mercado muy reducido. Nada que ver con EE.UU., allí con un 5% la serie es un éxito, aquí más vale dejarlo estar.

Adoro las series norteamericanas: *El ala oeste de la Casa Blanca* (*The West Wing* 1999-2006), *Los Soprano* (*The Sopranos*, 1999-2007), *A dos metros bajo tierra* (*Six Feet Under*, 2001-2005)...

Aún así reconozco que no puedo ver mucha televisión. Tengo un hijo de cuatro años y no puedo permitirme no estar a su lado. Hay que vivir, por encima de todo.

En tu obra cinematográfica tiendes mucho a confrontar imagen y palabra. Tu planteamiento estético prima la metáfora paradójica.

Uno no siente su carácter como autor hasta que varias personas diferentes se lo dicen. No he sido educado en una tradición de expresión personal.

Cuando te empiezan a decir que tienes algo parecido a un estilo, no sabes a qué se refieren. Cuando hice *Carisma* yo no sabía que tenía un punto de vista personal.

Pero me han empezado a decir que sí, que tengo algo. Una especie de aportación singular.

Supongo que esa aportación surge de mi cinefilia precoz. De niño me hartaba de ver películas. Era una cinefagia voraz, me daba igual si era comercial o de autor, si era clásico o moderno, lo veía todo. Ésa ha sido mi verdadera educación, todos los cientos de películas que vi de joven. A eso hay que sumar otra filia: siempre he sido un lector compulsivo.

Considero que el cine debe tener un elemento de conexión con el espectador. No me interesa un modelo de cine onanista en la que sólo cuenta mi visión.

En el mundo del cortometraje siempre he tenido una doble ambición: contar mis historias y lograr interesar al espectador.

Mi amor por lo paradójico viene de la literatura. Está en Shakespeare, en Mamet, en Azcona... autores que me emocionan y a los que regreso siempre. Son escritores que me iluminan la vida y, por extensión, mi obra.

La paradoja, claro, está en la propia vida. Cuando me preguntan cuáles son las principales influencias para llegar a ser un buen guionista siempre digo: "Shakespeare y la vida".

El estereotipo nunca llegará a tener más de una cara. Los personajes necesitan humanidad para resultar creíbles. Eso es lo que me interesa para mi trabajo. Aunque lo cierto es que es bastante difícil encontrar cierta humanidad en la vida hoy en día.



En tus cortometrajes vemos a yonquis obsesionadas con los servicios de información y a gente acomodada que habla con liviandad de desgracias humanas.

Yo lo siento un poco así. *Carisma* nace de un momento en mi vida muy delicado, de cierta inestabilidad emocional. Fue una época en que me hinchaba a leer periódicos, me ayudaba a distanciarme de mis problemas reales. En cierta manera, me liberaba.

Me ayudaba el poder percibir que en el mundo existía una cierta rutina, que en el mundo existía cierto orden. Todo ello lograba ordenar lo desestructurada que estaba mi vida. Si lo piensas es algo patético, pero es totalmente cierto.

Nunca he vivido, evidentemente, en esas condiciones de marginalidad. Pero reconozco que a mi manera sí me he sentido un poco como mis protagonistas.

Existe cierta agresividad proyectada hacia el espectador.

Eso puede venir de mi origen teatral. El llevar la acción a través de la palabra. Usar el lenguaje verbal no como un simple vehículo narrativo, sino como un disfraz de lo que es realmente importante. Usas el lenguaje como tapadera para lo que en verdad quieres decir.

Contrapones lo que dices con lo que realmente piensas.

**Tus diálogos tienden a ser hiperrealistas...**

Después de tantos años de televisión acabé dándome cuenta de que el posibilismo que se trabaja en el medio es algo pernicioso. Alteras la verosimilitud de la realidad. Pero de una manera muy mezquina, muy prosaica.

Cuando empiezas a trabajar tu mirada, debes huir de ello. Debes admitir que pueden existir cosas que no tienen nada que ver con lo previsible. Entonces es cuando las metáforas empiezan a coger valor.

Piensa en *Ponys* (2005): ¡Es imposible que salgan tantos “ponys” en una sola reunión! Eso sería algo atroz... sin embargo acaba funcionando, ¿por qué? Bueno, es una mezcla: el entrar de una manera

un poco cómica, luego lo desmontas un poco con un par de brutalidades, luego descubres la sátira... Se trata de llevar al espectador un poco más lejos de lo que *a priori* estaría dispuesto a llegar.

Es básica la labor de las intérpretes. Tengo que explicarles muy bien porque me interesa explotar su lado lacónico, que anulen toda expresividad. Si tengo una poética personal ésta tiene que surgir de las pausas, de las miradas, con abordar las cosas de forma oblicua.

Considero que creerse que tienes un estilo es algo peligroso. En un principio puede estar bien, pero si te acomodas en ello eso te impedirá crecer en nuevas direcciones, no podrás regenerarte. Y a mí me apetece probar muchas cosas diferentes, no quedarme estancado.

Tu último trabajo *Subir y bajar* (2007) se aleja de esa tendencia.

Ése fue un trabajo diferente. Lo conceptualicé casi en clave teatral, me apetecía confrontar los antagonismos.

Seguramente la gente tiene ya muy presente en su cabeza qué representa el maltrato. Por desgracia es algo muy común y lo podemos leer en prensa o ver en televisión continuamente. Yo nunca había tratado dicho material, salvo anecdóticamente en alguna serie, así que le di muchas vueltas para intentar que me quedara algo interesante.

El corto nace de una actriz, Irene Anula, sin trabajo, que necesitaba algo para poder mostrar. Lo hablábamos un poco en broma y al final me decidí por la historia de la mujer maltratada. Todo fue muy rápido: escritura y rodaje. Me apetecía rodar algo de cierta sobriedad: un solo personaje en un mismo escenario en un espacio de tiempo muy corto. Quería probar la experiencia de rodarlo en un solo plano, poder exprimir la dureza de ese plano sin cortes.

En tus colaboraciones con Gracia Querejeta sí te mueves dentro de un realismo más costumbrista.

Si ser guionista televisivo significa ser un mercenario, el trabajo como guionista para directores de cine entra en la categoría de “mercenario de lujo”. A mí Gracia me mima mucho, trabajar con ella es

bastante relajado. Sólo hace falta pensar que podemos preparar un guión durante un año, nada que ver con el trabajo televisivo.

Con ella he trabajado en *Héctor* (2004) y en *Siete mesas de billar francés* (2007) y siempre he tenido claro que la escritura del guión tenía que estar a su servicio, pues ella era la directora. Pero eso pasa con Gracia, con Iciar Bollain y con Alex de la Iglesia. Es algo normal.

En el primer proyecto quizás dedicamos demasiado tiempo en conocernos, pero una vez nos entendimos, la comunicación siempre ha sido de lo más fluida. Nunca había sido tan feliz como mercenario [risas].

¿En qué momento sientes que has obtenido un verdadero reconocimiento?

Desde luego el reconocimiento nunca llega por la taquilla. En este país es realmente complicado que una película española haga dinero, salvo contadas excepciones.

El reconocimiento es algo tan simple como lograr acabar tal y como quieres un proyecto en el que has estado trabajando durante mucho tiempo. Que te sientas arropado dentro de tu modesta producción. Trabaja para quien trabajes necesitas que se respire pasión por la creación.

Vivimos en un país obsesionado con la prisa y eso lleva a hacer muchas chapuzas. En el mundo del cine hay gente involucrada por razones muy distintas y no todas tienen que ver con el placer de contar historias. Por eso cuando consigues encontrar a alguien bueno con quien trabajar, la sensación es perfecta.

DAVID PLANELL SERRANO

Nace en 1967 en Madrid. Como guionista ha trabajado en largometrajes como *Los hombres siempre mienten* (1994, Antonio del Real, co-escrito con Fernando León de Aranoa), *La guerrilla de la memoria* (2002, Javier Corcuera), *Héctor* (2004, Gracia Querejeta) y *Siete mesas (de billar francés)* (2004, Gracia Querejeta).

En Televisión ha participado en ficciones nacionales como: *A las once en casa* (TVE), *La casa de los lios* (Antena 3), *Todos los hombres sois iguales* (Tele 5), *El comisario* (Tele 5), *Hospital central* (Tele 5), *Lobos* (Tele 5) y *7 días al desnudo* (Cuatro). En teatro, su obra *Bazar* ganó el Premio Hogar Sur de Teatro en 1996.

Como director ha rodado tres cortometrajes: *Carisma* (2003), Nominado a Mejor Cortometraje Ficción en los Premios Goya 2004; *Ponys* (2005) con más de 40 premios en festivales de cine y finalmente, *Banal* (2006) con más de 15 premios en festivales de cine.

Actualmente prepara el que será su primer largometraje *La vergüenza*.



Javier Rebollo

No creo que exista diferencia entre hacer un corto o un largo. Si hay una palabra que odio es la de cortometrajista. Hay otra que odio más: documental de creación.

Para mí ser cineasta no es rodar. No es algo que te sea dado decidirlo, lo eres o no lo eres. Yo me sentía cineasta antes de ponerme detrás de la cámara y decir acción. Aunque yo nunca digo acción, lo encuentro ridículo, parece que los personajes tengan que salir corriendo.

Primero piensas que quieres escribir imitando los libros que te rodean. Luego piensas que quieres ser pintor porque eso es lo que hacía tu padre. Como no se te daba bien ni escribir, ni pintar, dices: voy a intentar hacer películas. En principio parece lo más fácil, aunque luego te das cuenta de que es la opción más difícil.

Si al final optas por hacer películas es por una sencilla razón: para estar más cerca del cine. Una idea llena de romanticismo, pero en el fondo, fallida. Si quieres estar cerca del cine lo mejor es que no hagas cine. Estás mucho más cerca de las películas como espectador que como director.

Creo que sólo se puede filmar desde el escepticismo y sólo ser espectador desde el entusiasmo. Me considero cineasta aunque no filme y soy muy entusiasta ante los otros.

No me reconozco en mi obra. Pero tampoco me reconozco en el espejo por las mañanas. Veo un desfase enorme entre lo que pienso y lo que hago.

Reconozco una parte de mi biografía. Reconozco el corto con un periodo de mi vida muy concreto. Las películas que he ido haciendo están incrustadas en mi biografía. Para mí es muy importante querer a la gente con la que trabajo. Tengo una familia con la que trabajo hace quince años. Yo hago cine para estar cerca de la gente que quiero. Aparte de para conocerme, claro.

Me gusta hacer lo que hago pero no me gusta el resultado. Siempre es muy frustrante.

¿Cómo es el proceso íntimo de contemplar algo que has escrito ya acabado en imágenes?

Es una pregunta muy complicada porque la escritura no es nada. Michelangelo Antonioni lo decía: “un guión es letra muerta”. Desconfío de los guiones. Para mí las palabras son engañosas, un guión no es nada. Es algo que necesitan los inversores, no los cineastas.

Los guiones que escribo, siempre con Lola Mayo, esconden a los personajes detrás de las palabras. El cine que a mí me gusta es un cine atmosférico. Un cine de mucha densidad visual y dramática. Eso es imposible de escribir en un papel. No existen acotaciones suficientes.

Cuando empiezo a ver la película es cuando llega la hora del montaje. Es cuando siento que he traicionado al guión. Entendiendo la traición como una iluminación. La puesta en escena es lo que me da aquello de lo que el guión es incapaz.

Si yo hiciera una película tal y como está escrita, mejor entonces publicar una novela con ella.

En tu obra llevas un control muy estricto de las imágenes.

Yo tengo imágenes fundacionales: una mujer andando con bolsas en mitad de la noche, un bar de carretera en mitad de La Mancha, una

maleta tirada en la basura... esas imágenes van gestando nuevas imágenes, hasta que la suma de todas ellas da lugar al guión.

Siempre ruedo con las mismas ópticas, sin mover la cámara, dando importancia a la densidad del sonido, con unos actores muy modulados, odio que las secuencias tengan más de dos o tres planos, no sé encuadrar a más de dos actores... todo ello da un resultado muy despojado que desemboca en una pureza formal que se relaciona con lo calculado. Pero yo mantengo una relación muy sensual con las imágenes.



No creo que sea un director calculador, aunque algunos de mis directores favoritos lo son: Fritz Lang, Alfred Hitchcock... Me relaciono mucho con Dreyer: él lo tenía todo muy pensado, muy calculado, se sabía la película de arriba abajo. Por eso cuando llegaba al plató, la abandonaba. Sólo si tienes todo muy preparado puedes improvisar, o mejor dicho, puedes estar disponible para que sucedan cosas.

A la hora de crear, ¿cómo eres capaz de distanciarte de toda la herencia, literaria y cinematográfica, adquirida?

Con completa higiene. Las influencias cinéfilas son muy peligrosas, tanto para quien ve películas como para quien las hace.

El cine que surge de la cinefilia está alejado de la realidad. Un cine que se alimenta de cine, es un cine casi muerto. Estamos muy bien en el paraíso de la modernidad pero detesto el fango de la pos-modernidad.



Es bueno tener padrinos, o como decía Serge Daney: “Es bueno tener filiaciones”. Y es bueno dialogar con ellos. Creo que los mismos no se notan, lo que sucede es que al ver una película las gafas equivocadas se las pone quien ve esas referencias.

Yo no pienso en cine cuando hago cine. Jamás pienso en una película cuando hago una película. Y cuando he citado ha sido copiando deliberadamente: como el baile de Lola Dueñas en *Lo que sé de Lola* (2006) [del baile de Ana Karina de *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*, 1962; Jean-Luc Godard)]. La copia es tan clara que debe revelar lo que implica. Claro que dicho movimiento debe ser funcional y el baile de Lola Dueñas lo es. Entra muy bien en su decadencia.

Sin embargo cuando rodé *Lo que sé de Lola* no pensaba en Godard, pensaba en Marcel Hanoun.

Cuando me enfrente a películas que adoro y que conozco perfectamente como *Los 400 golpes* (*Les Quatre Cents Coups*, 1959; François Truffaut) o *Pickpocket* (1959; Robert Bresson), en ocasiones me digo “esta vez voy a mirar cómo está hecha”. Sin embargo como soy muy emocional —soy una *chacha*— acabó olvidándome a los diez minutos, me decanto por la aventura del visionado. En eso soy muy limpio.

Abordas tu obra desde el solipsismo.

Eso es importante. El estilo es algo básico, cuando veo una película de Welles quiero reconocer a Welles. Me encanta reconocer al director de una película sólo con ver dos planos de ella. Pasa lo mismo cuando escuchas, y hablo del oído, una película de Hitchcock o de Bresson. El estilo es algo básico, pero éste no puede ser impostado, ni siquiera redactado. El estilo tiene que ser como la nieve en la montaña.

Todo lo que no es técnica es estilo. A mí me gusta que mis películas se reconozcan entre ellas, que quede constancia de quién está detrás de ellas.

Tengo mis obsesiones, cosas a las que siempre vuelvo, tengo un mundo muy reducido. Hace poco me di cuenta de que todo lo que he escrito trata de dos cuerpos tratando de aproximarse.

A mí me parece que tu obra trata, en gran medida, sobre el dolor.

Claro que sí. Sobre el dolor, sobre la soledad, sobre la imposibilidad de la felicidad.

Tus personajes se cuestionan continuamente si son felices o no.

Todo el rato. Como yo.

Yo creo que la felicidad no existe. Creo que es algo a lo que tendemos por inercia pero que nunca alcanzamos. Mis personajes se levantan por la mañana y se preguntan: “¿Me gusta lo que veo?”.

Hay un sentimiento de anomalía que otorga un fondo macabro al mundo exterior. Como si existiera cierto miedo en tu mirada.

Creo que hay algo enfermo en todos los personajes que he creado. Que hay algo contrahecho. Que nadie puede soportar lo que ve al mirarse al espejo. No sé a qué responde eso. Puede que es porque soy un tipo triste, aunque no le guste a Lola escuchar esto.

Intento no preguntarme el porqué, me asusta la respuesta.

Tus localizaciones suelen resumir a tus personajes; incluso atendiendo a su versatilidad, desde Tembleque a la estación de autobuses de Valladolid.

Las localizaciones son algo básico. Les dedico mucho tiempo de preparación. Disfrutamos dibujándolas y fotografiándolas. Cambiando el guión en base a ellas. También me encanta construir decorados. Los construyes y luego los vas cambiando y cambiando. *Lo que sé de Lola* son prácticamente todo decorados, que es algo que hoy en día está mal visto. Hoy lo que gusta es la realidad en bruto, cuando la realidad es una habitación llena de puertas.

Normalmente en el cine español los encuadres y las localizaciones parecen contener a los personajes. Me parece horrible.

El decorado debe ser un lugar vivo, cargado de sentido. Como en las películas de Yasujiro Ozu.

Construyes un decorado para filmarlo de la forma más realista posible.

Por supuesto, cuando construyes decorados lo haces como si fueran naturales. Y los lugares naturales lo ruedas como si fueran decorados contruidos. Me gusta que el tono global tenga un aire de ensueño.

No debe parecerse a la realidad para que en última instancia se pueda recurrir a ella. No intento reproducir la realidad, intento interpretarla.

También doy mucha importancia a los objetos. Todos ellos, por más banales que sean, están cargados de sentido. Una taza, una foto, una maleta. Me lo paso en grande buscando los objetos.



Dentro de los rasgos que hay en tu obra, hay uno que me llama la atención: la manera en que se mueven los personajes, también muy marcada. De hecho, creo que dejas muy pocas cosas al azar.

Claro, ¡yo dirijo! Lo hago todo el tiempo. Lo divertido es encontrar la decisión más adecuada para lo que quieres transmitir. Esa decisión va cambiando constantemente. Es una de las maravillas del cine. Tú empiezas la película de una manera y la realidad luego la afecta hasta convertirla en otra cosa.

Tienes que ir tomando decisiones continuamente, es algo fascinante. Tengo mucha imaginación, me siento preparado, no para improvisar, sino para estar disponible para ir cambiando las cosas sobre la marcha.

Por eso te parece que no hay nada sujeto al azar, porque hay alguien que ha tomado decisiones.

¿Cuál era la otra pregunta?

El movimiento de los actores.

Es que en la vida real la gente se mueve fatal, mientras que están muy bien quietos. Si tú observas a la gente en el metro, estática, cómo adopta posturas... lo hacen de manera perfecta. Pero la gente camina fatal. Yo también.



Me gusta encontrar cómo el personaje que he escrito se pone el disfraz de un cuerpo ajeno. Para cada personaje es diferente, por eso Lola Dueñas se mueve igual en todos mis trabajos. Una cosa fundamental son los brazos, no deben moverlos. A los actores les modelo el cuerpo.

Me fijo mucho en cómo andan los actores en otras películas. ¿Te has fijado que bien andan en las películas de los Dardenne?

Una pregunta doble: ¿Crees que la obra de un cineasta es tanto un relato biográfico como una crónica de su tiempo?

Una película siempre es un documental de sí mismo. Es una idea *rivettiana*: las películas siempre reflejan la gente que la ha hecho. Siempre es así.

No me gusta que el personaje se despoje del todo del actor. *Lo que sé de Lola* es un documental de mi relación con Lola Dueñas.

Cuando tenemos una disputa al principio de una película todo deviene en forma al final.

Y una película siempre es un documental de su época. Las películas de Neville son las mejores para reconocer el Madrid de los años treinta y cuarenta. Incluso las películas de Ozores, como dice Trueba, serán un retrato de la España del primer socialismo.

En mi caso eso no es verdad y creo que es malo. Y es que a mí me gusta la modernidad, pero no el mundo moderno. No me gustan las corbatas, los coches, los móviles. Creo que el plástico es feo, que el diseño es utilitario pero todo se rompe. Me gustan las cosas viejas.

Tarkovski decía que hay dos tipos de cineastas: los que reproducen su propio mundo y los que reproducen el mundo donde viven. Durante mucho tiempo, quince años, yo quería reproducir mi mundo. Como Tarkovski, como Tati, como Buster Keaton.

Pero ahora ya no. Ahora quiero las dos cosas. Ser capaz de fabricar mi mundo criticando el mundo en el que vivo, como Iosseliani, como Antonioni, como Tsai Ming-liang. Hasta ahora mis películas están desconectadas del tiempo. Querían estar cerca de la eternidad y lejos de la actualidad. Más cerca del cinematógrafo y más lejos del cine.

Creo que la próxima película que haga la voy a incrustar en la historia. Llevo demasiado tiempo desconectado.

El artista ha de tener la facultad de saber captar lo eterno de lo contingente, lo bello de lo feo.

Reflexionas mucho sobre tu obra, una característica rara de ver en los directores españoles.

Completamente. Por desgracia ése es un oficio para los escritores cinematográficos y algunos espectadores. Al cine español le falta muchísima reflexión y muchísima paciencia. Y yo creo en lo inmediato, creo en llegar y tomar. Pero nada más lejos de la realidad que concebir el filmar como poner la cámara y ya está.

Los directores que más han improvisado en el mundo del cine, John Ford y Jean-Luc Godard, han sido gente que ha reflexionado mucho sobre su obra. Godard decía que iba noventa y nueve veces sin cámara a localizar. La cien iba con la cámara y la ciento uno rodaba.

Los directores españoles hacen cine como los funcionarios van a la oficina y hacen plantillas. Se dedican a imitar modelos: el francés o el americano.

Muchas veces me pregunto dónde están los Francisco Regueiro, José Luis Borau, Antonio Drove, Joaquim Jordà... son a ellos a quienes considero mi generación.

Tu cine no se parece en nada al cine español... aunque esté plagado de referencias localistas y, por lo tanto, identificables con cierta estética española heredada de la realidad no cinematográfica.

Mi cine es español porque es *velazqueño*, porque tiene algo negro, muy nuestro. Es español porque creo que es una buena digestión del realismo.

El realismo es malo cuando te empachas con él y surge el vodevil y la zarzuela.

Me gusta que me digas que mi cine es algo costumbrista, es algo que intento.

Me encantan las personas, aunque desconfío de ellas. Estoy siempre en la calle, en bares, en autobuses. Mis mejores diálogos surgen de conversaciones que escucho, en el fondo, se los estás robando a la gente.

¿Crees en la convivencia entre críticos y cineastas?

La crítica me parece algo fundamental, importantísima. Parte del triunfo que existe ahora mismo en el cine español coincide con un momento de esplendor de la crítica, ejemplificada por la aparición de

una nueva generación de críticos y de una nueva revista como es *Cahiers-España*.

Creo que el crítico es el alter-ego del cineasta. Es fundamental que directores y críticos hablen. Al menos yo, cuando estoy con ellos, no paro de hacerlo.

El crítico cuando escribe está dialogando con el director, estaría bien que éste le devolviera la llamada. Eso es reflexión.

Yo creo que la vida de un crítico debe ser rica, no sólo en cultura, sino en la propia existencia. Algo que no creo necesario en los creadores artísticos, que pueden llegar a realizar obras maestras estando mellados anímica o culturalmente.

Hay dos teorías. Está la de quien necesita vivir para escribir, como Hemingway o Mark Twain; o la de Pío Baroja: bastan los libros y unas zapatillas para escribir obras maestras.

Yo podría hacer cine sin salir de mi celda, encerrado en mi cuarto.

REBOLLO, JAVIER

Nace en Madrid en 1969. Se licencia en Ciencias de la Información, rama de imagen. Fue ayudante personal de Antonio Drove durante muchos años, colaborando con él en varios guiones de cine y televisión. Trabajó como profesor en la Escuela de Cine de La Comunidad de Madrid (ECAM), impartiendo la asignatura de análisis fílmico. Ha dirigido y escrito los cortometrajes *En medio de ninguna parte* (1997), *¡Hola, desconocido!* (1998), *El equipaje abierto* (1999) y *En camas separadas* (2003), con los que consiguió dos nominaciones a los premios Goya, además de ser finalista al Premio Europa al Mejor Cortometraje Europeo. Ha realizado documentales para los programas *Documentos TV* de Televisión Española y *Treinta minutos* de Telemadrid. Su debut en el largometraje lo realizó en 2006 con *Lo que sé de Lola*, una película rodada a caballo entre Francia y España, interpretada por Lola Dueñas, la actriz fetiche del cineasta.



Martín Rosete

Si he de ser sincero, aunque siempre me ha gustado el cine, tampoco se puede decir que de pequeño se me pasara la idea de llegar a ser director. Ni siquiera me planteaba el cómo pudiera ser eso de “hacer películas”. Simplemente las veía.

Luego, siempre pensé en ser periodista, pero de los de acción, tal vez de guerra, y de ahí al cine hay sólo un paso. Quiero decir que si te atrae ese tipo de vida de riesgo, qué mejor que hacer cine... Luego, una vez que ya había visto la Facultad de Ciencias de la Información, vi la película *Tesis* (1996), de Alejandro Amenábar, y entonces me alucinó tanto que dije: “yo también quiero hacer eso”.

Por eso me decidí a estudiar Comunicación Audiovisual, y aunque la carrera no fue lo que yo soñaba, es cierto que me permitió un acercamiento a lo que soñaba con hacer.

Pronto me di cuenta de que la facultad no iba a formarme como director, así que después de algunos intentos fallidos de cortos, encontré el relato de *Revolución*, de Slawomir Mrozek. Me enamoré de la historia y no paré hasta que conseguí sacarlo adelante.

Tardé casi 2 años desde que leí la historia hasta que definitivamente la vi en la pantalla grande. Dos años de trabajo diario. Dos años en los que disfruté y aprendí mucho, pero en los que también a veces me desesperaba viendo lo lento que eran todos los pasos en

cine. Ahora ya me he acostumbrado y en lugar de sufrirlo, lo disfruto. Pero lo cierto es que a veces se hace duro.

Cuando me decidí a rodar *Revolución* (2002) en condiciones, realmente no sabía dónde me estaba metiendo. No sabía que iba a invertir casi seis meses de mi vida en conseguir los derechos del relato. No sabía que tendría que abrir mi propia empresa cuando no contaba más que con los 20 euros de paga semanal. No sabía que necesitaría reunir un equipo de cuarenta personas y convencerles de que dieran lo mejor de sí mismos sin cobrar. Tampoco podía imaginar que finalmente el presupuesto iba a rondar los 30.000 euros.

Bendita ignorancia. Si hubiera sabido todo eso a priori ni se me habría pasado por la cabeza intentarlo. Fui paso a paso descubriendo cada proceso y fue el mejor aprendizaje que he tenido. Además por el camino conocí a gente genial que me brindó todo su apoyo a pesar de mi desconocimiento. Personas como Koldo Zuazua o Alberto Esteban, que me enseñaron a hacer las cosas bien.

Revolución me dio mucho más de lo que imaginaba. Me pasé dos años viajando por todo el mundo de festival en festival recibiendo premios y buenas críticas. Fue increíble.

¿Me darías una definición para “cortometraje”?

Un cortometraje es una idea. Utópicamente sería una historia que pasa en un solo escenario y, a ser posible, en el tiempo real que dura el corto. Algo fresco, una gran posibilidad para innovar, arriesgar y aprender...

¿En tu hogar paterno se potenciaba la educación artística?

Lo cierto es que nací en el seno de una familia humilde de clase trabajadora. Mis padres siempre se esforzaron todo lo posible por darme la mejor educación que pudieron, y estoy realmente agradecido y orgulloso de todo lo que han hecho por mí.

Pero realmente, ahora que vivo en Nueva York y estoy conviviendo con muchos becarios que estudian másters y doctorados, me

doy cuenta que no tengo su misma curiosidad cultural: ópera, teatros, museos,... No lo digo con orgullo, pero tampoco tengo ningún tipo de complejo por ello.

Sé que mis referentes han sido otros: el cine, la literatura y sobre todo la vida de barrio en mi Carabanchel. Y estoy muy orgulloso de ello.



Háblame del trabajo publicitario. ¿Te sirvió como medio de aprendizaje?

Rodar publicidad ha sido de las mejores cosas que me han pasado. No sólo porque paguen bien, sino sobre todo porque me divierto mucho en los rodajes.

Sé que hay directores que lo sufren y que se sienten “sucios” solo de pensar en la idea de rodar publicidad, pero yo reconozco que me lo paso como un enano. Primero por el factor tiempo. En cine, incluso para preparar un corto, si lo quieres hacer a conciencia, te puedes pasar muchos meses, incluso años, hasta que ves tu idea en pantalla.

La publicidad es inmediata. Te llaman y tienes una semana para preparar todo, y tal vez en otra semana más ya se puede estar emitiendo... En publicidad sueles tener todos los medios y tiempo necesario para cuidar cada plano como tenías en la cabeza.



Eso te afectaría, para mal o para bien, en tu trabajo como cortometrajista.

Lo primero, es que le perdí el miedo al medio. Con mis dos primeros cortos invertí muchos meses hasta que los vi en pantalla. Muchísimo tiempo. Y creí que así debía ser siempre si quieres tener un buen acabado.

Hace dos años habría tenido pesadillas sólo con pensar en la idea de rodar algo en cine con menos de seis meses de preparación. La publicidad me ha ayudado a perder esos miedos.

Creo que es algo que pasa de forma generalizada. La publicidad te hace ver que puedes conseguir un acabado increíble con pocos días de planificación. Me enseñó a trabajar mucho más rápido y de alguna forma a relajarme y disfrutar de los rodajes.

En tu trabajo para publicidad se aprecia un gusto por la estilización, por las formas visuales más fluidas...

Lo cierto es que no sé muy bien de dónde me viene, pero sí es cierto que visualizo lo que quiero muy rápido. A veces me vienen las imágenes mucho antes que ponerlo por escrito.

Soy consciente de mi gusto por la composición estética de los planos. A veces de forma casi obsesiva intento que el plano final sea un calco de lo que tengo en la cabeza. Y le enseñé *storyboards* y fotos al resto del equipo para que vean lo que quiero. Pero es cierto que a veces, cuando trabajas con gente realmente buena, como ha sido mi caso, es mejor escuchar sus propuestas y luego decidir.

¿Qué tal está resultando tu aprendizaje en la New York Film Academy? ¿Por qué no elegiste Madrid o Barcelona?

La verdad es que fue una decisión difícil la de dejar todo en España y venir aquí. Hace un tiempo monté con mi hermano José (que es un excelente DP y cámara) una productora de cine y publicidad: Kamel Films.

El caso es que todo empezaba a ir muy bien, con un montón de proyectos interesantes, rodajes de publicidad todos los meses... Y entonces llegó la noticia: La Caixa me concede una beca para estudios de postgrado en Estados Unidos.

En ese momento fue realmente difícil elegir, pero ahora creo que la decisión de venir a estudiar a Nueva York ha sido acertada, y estoy sacándole mucho partido.

Yo pensaba que la New York Film Academy iba a ser la panacea. Que iba a salir de ahí sabiendo todo —casi lo mismo que pensé cuando iba a empezar la carrera en la Complutense—, pero lo cierto es que no deja de ser una escuela. Tenemos muchos medios y algunos profesores que son realmente buenos, pero cuando ya estás trabajando profesionalmente, muchas cosas de la escuela te pueden parecer un tanto académicas y no muy cercanas a la realidad del negocio.

No me arrepiento de haber dejado Kamel, temporalmente, para venirme a los Estados Unidos. La experiencia de vivir en esta ciudad es increíble y los contactos que estoy haciendo son realmente valiosos e inspiradores. Vine pensando en estar sólo un año, pero ahora estoy convencido que aprovecharé los dos años que nos paga la beca.

¿Crees en las escuelas de realización?

Hace poco leí una entrevista a Daniel Sánchez Arévalo en la que decía que, cuando estudió cine en Columbia, se dio cuenta que por muy buenos profesores que tengas, al final te pueden dar solo alguna pista, pero lo realmente importante lo tienes que aprender tú.

Las escuelas de cine existen para reunir a gente con las mismas inquietudes. Son una fuente muy buena de contactos y relaciones, pero si quieres jugar a esto de forma profesional, el tema está fuera. Por eso estoy tan contento aquí. La escuela no es demasiado exigente y he conseguido una productora que, después de ver mis trabajos, ha confiado plenamente en mí como director. Al final voy a creer lo que siempre me decía Koldo Zuazua sobre lo afortunado que soy.

Lo cierto es que nunca he creído demasiado en eso de aprender cine en una escuela. Por ejemplo, cuando estaba en la Complutense, casi nunca toqué un equipo, pero fui capaz de montar mi productora y producir mis cortos en 35 mm sin que me pusieran ellos equipo. Lo que sí estoy agradecido es a la formación que me dio. Eso creo que sí fue importante.

También he estudiado en la ECAM, en la Escuela de Cine de Cuba y ahora en la New York Film Academy. Cada una tiene sus puntos fuertes y flojos, y en todas he aprendido, pero lo que tengo claro es que si quieres hacer una película tienes que ser tú el que des un paso al frente y te lances al vacío... sin miedo, sin ningún miedo.

En la creación artística, ¿cuánto hay de instinto y cuánto de trabajo previo?

Ambas me parecen tan importantes... Cada persona entiende la vida a su manera y eso, como creador, también te hace expresarla de una forma única.

Pero está claro que el instinto ayuda mucho. Quiero pensar que este proceso también tiene su aprendizaje y que cuanto más lo haces, mejor va saliendo.

Igualmente, soy de los que tratan de llevar siempre los deberes hechos a rodaje. Casi siempre tengo cada plano pensado desde hace meses, y me lo imagino y lo sueño. Luego a lo mejor llegas al set y por algún motivo hay que solucionarlo de otra forma. No me ha pasado muchas veces, pero estoy convencido que en esos casos el tener todo muy pensado también te ayuda a ser más versátil.



¿Cómo son tus apetitos artísticos? ¿Cine, literatura, pintura, otras?

Cine y literatura son mis referentes. También la televisión. Ahora no tanto, pero sí cuando era pequeño. Pero lo cierto es que soy muy buen

espectador. Me lo creo todo, me emociono, río, lloro... Trato de centrarme en la historia, y si una película me atrae especialmente por su forma, trato de centrarme en ella en un segundo visionado, pero el primero es para disfrutarla como un espectador virgen que no hubiera visto una cámara en su vida.

La literatura también me encanta. Leo de todo, desde los clásicos hasta libros de cocina.



La música me gusta, pero reconozco que no soy un melómano. Cuando hablo con compositores es cuando más perdido me siento para transmitirles lo que tengo en mente. Nunca he estudiado música y sólo aprendí a tocar *El cóndor pasa* con la flauta en el colegio. La gente con la que trabajo siempre comprende esto y me ayuda mucho, porque saben que a pesar de mi desconocimiento valoro mucho su trabajo y sé que es fundamental para el proyecto.

Pero vamos, que nadie espere que componga la banda sonora de mis películas como *Amenábar*, a no ser que trate sobre indígenas en los Andes [risas].

Desde la lejanía, ¿cómo ves el cine español?

Lo cierto es que ando un poco desconectado en este momento. Estoy tratando de sumergirme en la realidad americana, intentar comprender cómo lo hacen para llegar a tener una industria tan potente mezclando obras maestras con medianías.

En los Estados Unidos no entienden la política de subvenciones que existe en Europa. Lo ven poco menos que una censura y piensan que es mucho más sano producir con inversores privados.

Será porque yo las he recibido, pero a mí me parecen perfectas, y nunca he sentido (a pesar de los temas tratados) que ni un gobierno ni otro haya censurado nada de lo que he hecho con el tema de las subvenciones. Al contrario, siento que te dan una mucha libertad, ellos tienen que estar pensando todo el tiempo si será comercial, si le interesará al estudio. Ésa es para ellos la primera pregunta, incluso antes de ver si la historia es buena o si les interesa contarla.

¿Ves el largometraje como algo lejano?

Puede que alguien me llame iluso, pero lo veo al alcance de la mano, y más viviendo en Estados Unidos. Soy consciente que tengo experiencia y una buena bobina que mostrar. Además siento que voy alcanzando un grado de madurez que me hace sentir muy seguro de lo que quiero.

Una productora vio mi bobina y me fichó para rodar cuatro cortos en 35mm con un presupuesto que nunca antes había podido soñar. La idea es que si los inversores quedan conformes con el resultado, iremos a por el largo.

Desde Europa parece broma lo del sueño americano, pero estando aquí, siento que es todo mucho más sencillo. Soy consciente que luego tal vez tarde diez años en rodar mi primera película, pero a priori no lo veo lejos. Trataré de seguir aprendiendo y disfrutando.

¿Qué te interesó más del texto de Slawomir Mrozek a la hora de decidirte por *Revolución* para tu salto al corto?

La verdad es que con *Revolución* tuve un flechazo. Fue amor a primera vista. Recuerdo que nos lo pasaron en la facultad en una clase de Crítica Literaria y cuando lo leí supe que esa historia era perfecta. Lo que siempre había buscado. Tenía un humor muy inteligente, muy ácido. Es una historia redonda y universal.

También me atrajo la idea de la simplicidad. Sentía que era una historia que con mis conocimientos estaba capacitado para rodar. Además, iluso de mí, pensaba que la podría hacer con presupuesto cero. Después ya te metes en la producción y te dejas llevar. Aún así considero que fue muy positivo tardar casi dos años en rodarlo; crecí y madure en todo ese proceso. Aprendí a tener paciencia.

Háblame un poco de tu experiencia durante el rodaje

Cuando rodé *Revolución* tenía veintiún años y llevaba casi dos años preparando el proyecto. Nunca había visto una cámara de cine ni había trabajado a nivel profesional, por eso mi obsesión era contar con los mejores. Tenía la convicción de que si estaba rodeado de grandes profesionales aportando lo mejor de sí mismos, eso ayudaría a mitigar mi falta de experiencia. Y así fue. Todos confiaron en mí y a la vez hicieron grandes aportaciones al proyecto.

En este sentido, me gustaría destacar las aportaciones del actor Miguel Rellán y del productor Koldo Zuazua. Miguel se sumó al proyecto con mucha ilusión. Reconozco que al principio estaba temeroso de cómo sería dirigir a un actor de su experiencia. Pensaba que si me ponía las cosas difíciles no iba a saber cómo reaccionar, pero todos los miedos se evaporaron bien pronto. Me ayudó y aprendí mucho con él. El corto, gracias a Miguel, lo rodamos en el plató de *Compañeros* (1998-2002).

Koldo Zuazua entró en el proyecto a pocos meses de rodar; fue determinante para que *Revolución* llegara a buen fin. Con él aprendí paso a paso cómo hacer las cosas.

El rodaje fue fluido. Tenía cada plano medido y pensado desde hacía meses. Quería llegar con los deberes hechos porque era cons-

ciente que mi inexperiencia no me iba a permitir improvisar en el set. Así que gracias a eso, disfruté mucho.

El corto tuvo un recorrido internacional (y de premios) bastante espectacular.

La historia era buena y habíamos hecho un buen trabajo, pero sinceramente lo que consiguió superó con creces todas nuestras expectativas: *Revolución* estuvo en la sección oficial de casi 200 festivales en los 5 continentes y finalmente ganó 54 premios. Sobre todo premios del público, y eso me hizo aún más ilusión. El corto gustaba a la gente de todo el mundo. Ganamos premios en Estados Unidos, Cuba, Brasil, Francia, Alemania, Grecia, Filipinas, Italia... y por supuesto en España.

Además televisiones de más de setenta países nos compraron los derechos y aún hoy seguimos teniendo tres distribuidoras que lo siguen vendiendo. Una es de Los Ángeles, otra de Francia y la tercera de Japón.



Mi sueño antes de rodar el corto era que lo viera mucha gente, pero ni podía imaginar hasta dónde mi sueño se iba a cumplir. Por poner un ejemplo, cuatro años después de estrenarlo en el festival de Valladolid, fui invitado al festival de Calcuta. Llegué destrozado del viaje al hotel, me tumbo en la cama, enciendo la tele y ¡estaban poniendo *Revolución*!



¿Consideras *A falta de pan* (2005) una sátira? ¿O simplemente una comedia?

Me encantaba esa historia, pero hicimos muchas versiones hasta que dimos con el tono que queríamos. Trabajé el guión con Pablo Fernández, que es un genio creativo. Tiene mil ideas por segundo y, la mayoría, buenas.

Siempre lo vimos como una sátira, una crítica al cristianismo mal entendido, que puede ser tan peligroso como cualquier otra religión o forma de pensar extrema. Y partiendo de ahí creamos una comedia loca. Pero loca, loca.

Aprendí mucho y pude experimentar un montón de cosas que un proyecto como *Revolución*, simplemente no permitía. Guardo un grato recuerdo del rodaje y de todo el proceso de festivales. Me dio muchas alegrías y trajo nuevas experiencias a mi vida.

¿Qué tal llevas la presión?

Presión cero. Nada en absoluto. Disfruto de cada segundo de mi vida y de la creación cinematográfica, es parte de mi vida. Si en algún momento deja de divertirme y empiezo a agobiarme creo que habrá llegado el momento de abrir una frutería.

No niego que cada vez tenga más y más trabajo, aquí y en España con la productora. Has de hacer las cosas una a una, sin agobios, sin exigirme más y sin juzgar si están bien o mal. Soy consciente que trato de hacer siempre lo mejor y eso es lo importante. Ahora estoy preparando un corto en 35 mm donde trato de mostrarlo como un estilo de vida.

Es obvio que a medida que creces como persona lo haces también como director. Siento que soy una persona muy diferente al chico de veintiún años que rodó *Revolución*, y me gusto mucho más. Tengo menos miedos y menos inseguridades. No me considero mejor ni peor que nadie.

¿Te produce vértigo la incertidumbre por haber elegido una profesión tan compleja y selectiva como es la de director de cine?

No, la verdad es que no lo siento en absoluto. Sé que es una profesión complicada, pero soy de los que piensan que un camino fácil no te lleva a ningún sitio que merezca la pena.

Antes sí que sufría más la incertidumbre, pero lo cierto es que he aprendido a tener fe en el caos. Lo más difícil para mí fue llegar a creerme que esto era un trabajo con el que podía ganarme la vida y no solo un hobby.

¿Tienes como referencia el cine norteamericano?

Como dije antes, soy muy buen espectador. Mis referentes son Kubrick y Spielberg, pero también me vuelve loco el cine europeo (y el español). Me apasionan Berlanga, Amenábar o Fernando León y, lejos de nuestras fronteras, admiro a directores como Jean-Pierre Jeunet, Andrei Zvyagintsev o Alejandro González Iñárritu.

Tengo la impresión de que los americanos ruedan muy bien, pero muchas veces sus historias están vacías. Tal vez historias europeas contadas a la americana serían muy buena combinación.

En cualquier caso me gustan las buenas historias vengan de donde vengan.

¿Te reconoces en tus trabajos?

Es divertido ver cómo vas madurando y te vas alejando de tus trabajos. Sabes que son parte de ti, de algo que fuiste, pero ahora ya eres diferente. La gente te sigue hablando sobre ellos y hacen las mismas preguntas y está bien, pero es cierto que después de trabajar muchos meses en una historia y luego verla cientos de veces en festivales y otros lugares uno, de forma natural, se distancia. No es que pierda valor, es simplemente que no la puedes ver con la frescura que lo hacen ellos. A veces me dan envidia y pienso que me gustaría tener la oportunidad de ver *Revolución* como espectador virgen, y redescubrir la historia otra vez.

¿Crees que el cine es algo lúdico? ¿Qué su función está más cerca del entretenimiento?

El cine puede ser cualquier cosa y cualquier historia puede ser interesante si se cuenta bien. Con muchos directores de culto me aburro solemnemente. Por muy interesante que sea lo que cuenten, por muy importante que sea el director, no soporto aburrirme.

El cine nació como entretenimiento y así debe seguir.

¿Qué le pedirías al futuro?

Seguir sintiéndome tan bien, tan lleno de vida y con tanta confianza en lo que soy y en lo que hago. El resto vendrá con el trabajo diario...

MARTÍN ROSETE

Nace en Madrid en 1980. Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense, completa su formación en la ECAM y en la Escuela de Cine y TV de Cuba. Con 21 años rueda su primer corto en cine, *Revolución* (2002) (premiado en más de 50 festivales nacionales e internacionales). Después, aún en la universidad, rueda *A falta de pan* (2005), también con varios galardones internacionales. Luego abre su propia productora, Kamel Films, con la que produce cine, publicidad y documentales. Ahora disfruta la beca de "La Caixa" de estudios de posgrado en Estados Unidos, realizando un Máster en Dirección Cinematográfica en la NYFA.

NOTA: Esta entrevista fue la única de las que incluye este libro que se realizó por correo electrónico, por encontrarse Juan Pablo Martín Rosete estudiando en Nueva York.



Daniel Sánchez Arévalo

Una vez licenciado en Empresariales me pasé el verano de post-graduación buscando trabajo, yendo de banco en banco. En mi tiempo libre, casi para matar el rato, me puse a escribir. Era algo que tenía escondido, que nunca había desarrollado. Para mí, que soy de ciencias, resultaba muy terapéutico escribir, sacar lo que uno lleva dentro y exponerlo.

Le enseñaba mis textos a la gente que me rodeaba y resultó que les gustaban. Mi hermano, que trabajaba entonces en televisión —en Antena 3—, fue quien me incitó a escribir profesionalmente, él me dijo: “¿Por qué no haces algo con lo que puedas ganar dinero?”. La única serie que conocía era *Farmacia de guardia* (1991-1995), pero yo no tenía ni idea de cómo se escribía un guión para televisión. Se lo comenté a mi hermano y él se coló en un plató del rodaje consiguiéndome uno que me sirviera de modelo para saber cómo tenía que construir la historia.

Tenía la libertad propia del ignorante. Fue un poco un juego, sin ningún tipo de presión, de hecho lo escribí bastante rápido, en dos semanas lo tenía terminado.

Mi hermano lo llevó a Antena 3 y consiguió que el ayudante del ayudante del ayudante de Mercero, vaya, el chófer, se lo leyera. El guión fue cambiando de manos hasta llegar a Carmen Utrilla, la

directora de casting y mano derecha de Antonio Mercero. A ella le gustó y acabó pasándoselo al propio Mercero.

El guión nunca llegó a rodarse, pero Mercero se portó realmente bien; me animó a que escribiera más sinopsis, a que siguiera trabajando en ello. Al final una de las sinopsis les gustó mucho y me encontré, de la noche a la mañana, escribiendo guiones para la serie.

En mi vida me había imaginado que algo así me pudiera pasar.

Lo difícil fue empezar, pero una vez estuve dentro me surgieron más ofertas para guionizar otras series. Como, por aquel entonces, se pagaba bastante bien, decidí que ése iba a ser mi camino. Por lo que renuncié definitivamente a mi carrera de futuro empresario.

Escribía por pura intuición, notaba que me faltaba mucha formación. Fue una sensación que se acrecentó con el tiempo, me di cuenta que sólo con la intuición y las ganas me podía quedar estancado.

La televisión fue una escuela excelente, pero también tiene sus limitaciones. Pronto me di cuenta de que lo quería en realidad era ser guionista cinematográfico, que debía intentar evolucionar por ese camino.

Conseguí una Beca Fullbright para estudiar en la Universidad de Columbia. Mi propósito era aprender el oficio como guionista para películas. Había talleres de todas las especialidades: dirección, producción, montaje, dirección de actores... Allí me di cuenta de que la Universidad no me iba a enseñar nada, que lo realmente interesante de las escuelas es convivir con gente que tiene tus mismas necesidades, con la que compartes inquietudes similares.

Fue en Columbia donde descubrí el poder de la cámara. Me pareció maravilloso poder controlar todo el proceso, entendí entonces que sólo como guionista mi trabajo estaba limitado. Que sólo era un parte del camino.

Cuando ves tus guiones rodados por otra gente, por buenos que sean, siempre te queda una sensación de frustración, de que contigo podía haber sido algo diferente. Me apetecía poder controlar todo el proceso creativo, desde la idea de base hasta el resultado final.

Fui el que más cortometrajes hizo de toda mi promoción. Mientras el resto de alumnos planteaba sus ejercicios con la cámara como una copia de secuencias de películas que les gustaban, yo me escribía mis propios guiones, hacía mis pequeños cortometrajes.

No bastaba con saber escribir o saber dirigir. Todo trata de la necesidad que tienes de contar historias y, para eso, necesitas tener el control total del trabajo. ¿De qué me sirve aprender la puesta en escena o la dirección de actores si no puedo contar una historia? ¿Y si he de contar una historia, por qué no una mía?



Siempre he ido muy poquito a poco. Eso me ha dado tiempo a madurar, a reflexionar sobre mi trabajo. Nunca he tenido prisa. No he sentido la necesidad de hacer un largometraje desde el primer momento, considero que hay que planteárselo mucho antes de dar ese paso.

Tu principal pasión es la literaria...

Me convertí en director por culpa de los demás. Mi única obsesión, lo que yo soñaba, incluso cuando volví de Estados Unidos, era que

Fernando León de Aranoa filmara un guión mío. O David Trueba. O Acheró Mañas.

Digo gente joven porque era con quien yo me identificaba en aquel momento. Notaba que las historias que me apetecía contar tenían cosas en común con las suyas, una sensibilidad similar.

También descubrí la cruda realidad de que todos los directores que yo admiraba estaban muy empeñados en dirigir sus propias historias. En su caso, claro, lo hacen muy bien, se trata de grandes escritores. Pero creo que en general hay demasiada obsesión con el querer ser el autor total de la película: guionista y director.

A mí me encanta escribir para otros directores y, reconozco, que me sigo sintiendo el autor de esa obra. Tampoco tengo ningún problema si llega a mis manos un guión que me interesa rodar, siempre y cuando pueda hacerlo mío.

¿Cómo concibes la escritura de un guión?

Mi obsesión es ser creíble. Crear un universo donde pase lo que pase el espectador se lo crea. No tiene nada que ver con la realidad, pues



ésta, como se suele decir, puede ser más cruda que la propia ficción. Siempre he admirado a directores como Fernando León o Pedro Almodóvar que son capaces de crear su propio universo. Una vez creadas sus reglas, todo lo que sucede en su interior es creíble.

Tú ves *Barrio* (1998; Fernando León de Aranoa) y lo último que se te ocurre pensar es que se trata de una película realista. El director ha impuesto sus reglas y tú has entrado de cabeza a creértelas, de ahí que sea tan fácil disfrutar con ella.

A la hora de escribir un guión, ¿tienes en cuenta al público?

No hago el cine de espaldas al público. No creo que eso sea venderse, no siento que traicione nada o a nadie. Cuento lo que a mí me apetece, pero creo que es absurdo el no ser consciente de que alguien va a ver ese trabajo. Y tú quieres que esa persona se divierta o se emocione, está claro.

Me parece muy frívolo el pensar: “Voy a hacer lo que a mí me gusta y me da igual el resto del mundo”. Cuando hay un presupuesto que alguien ha pagado para que hagas tu película, más te vale ser respetuoso.

Tampoco puedes desdeñar el tiempo de la gente. Hay gente que invierte su tiempo para dedicárselo a tu película, me parecería muy irresponsable olvidarme de ellos.

¿Te apetecería ser un director solipsista?

Creo que voy a tener una carrera muy ecléctica. No tengo un estilo formado, sólo mirando mis cortos ya te puedes dar cuenta de que me gusta probar cosas diferentes. Siempre hay una base parecida, las mismas obsesiones, pero éstos se encuentran en entornos muy diferentes.

Me gusta mucho la comedia, me encanta el drama, tengo la intención de hacer, alguna vez, algún *thriller*. No tengo la intención de que mi cine sea algo reconocible desde el primer plano. Creo que no sabría hacerlo.

Me gusta verlo en las películas de los demás. Pero creo que eso está al alcance de muy pocos.

Todo esto está muy relacionado con esa nada modesta ambición de poder llegar a la gente. Tu microcosmos, aunque filtrado, está siempre presente. Tiene que ver con tu familia, tus amigos, tu chica... con tu entorno más cercano.

Yo empecé a escribir sobre eso porque es lo que más me llegaba. Si hubiera actuado de otra manera no habría funcionado, habría caído en el tópico, o en lo típico, o en el tópico típico. El entorno puede variar, pero al final de lo que hablo es de los sentimientos.

Las historias están todas contadas, así que más vale que potencies los valores de tus personajes.

Da la sensación de que las relaciones familiares te han marcado mucho.

Mi padre es pintor, mi madre es actriz, mi hermano trabaja en televisión y mi hermana es bailarina. Todos ellos están relacionados, de una manera u otra, con el arte. Desde que tengo uso de razón mi madre me llevaba a ver programas triples a la filmoteca.

Tuvimos uno de los primeros vídeos que llegaron a España, se lo traje Enrique Cerezo a mi padre directamente de París. Era un armatoste gigante, madre mía. Hablamos de principios de los ochenta. Recuerdo grabar películas y verlas infinidad de veces.

Tú cine ofrece una mirada sobre el mundo bastante ligada a la realidad contemporánea.

La clave para que eso suceda está en mis quince años de psicoanálisis.

Empecé con la terapia muy joven, a los quince años. Por aquel entonces tenía crisis de ansiedad. Era una época en la que no me gustaba lo que ocurría a mi alrededor.

En esas sesiones trataba de ordenar todo el caos que tenía dentro, de alguna manera, estaba narrando mi vida.



Tantos años de reflexión me han llevado a tener un profundo conocimiento de mí mismo. Claro que conocerte mucho no significa que seas capaz de solucionar tus problemas. De alguna manera cuando te conoces mucho a ti mismo, y no tienes miedo o pudor de contarlo, te hace ser muy comprensible con la gente que te rodea. Entiendes las reacciones, positivas o negativas, de la gente.

Si a la hora de construir un personaje le añades esas partes de ti que conoces tan bien, eso lo convierte en alguien reconocible para cualquiera. Al fin y al cabo nuestros miedos son bastante comunes. Reconozco que todos esos años de psicoanálisis han sido fundamentales. Debería seguir yendo [risas].

Da la sensación de que eres bastante tímido. ¿Cómo te lo haces para gobernar con corrección un rodaje?

Me siento absolutamente incapaz. Por eso lo de ir muy poco a poco. Cualquiera que vea mis cortos se puede dar cuenta. Fueron procesos de menos a más.

Recuerdo que cuando rodábamos *Profilaxis* (2003) llegaba al rodaje y me asustaba. Me preguntaba “¿qué hace toda esa gente aquí?”. Quería que se fueran. Lo mismo ocurría al ver un camión cargado hasta arriba de material de rodaje. Pensar que todo ese equipo estaba ahí por mí me creaba mucha ansiedad.



¿Cómo se puede afrontar un proyecto en el que hay dos millones de euros en juego? Aunque sea un presupuesto medianamente bajo para una película, a mí me costaba horrores hacerme a la idea.

En cada nuevo proyecto me imponía nuevos desafíos. Cada paso me llevaba al siguiente. No sé cómo será para el resto de la gente, yo necesitaba de ese aprendizaje. Necesitaba sentirme preparado para poder rodar el largometraje. Aunque claro, cuando llegó el momento de rodar *Azuloscurocasinegro* (2006) estaba total y plenamente asustado.

El mayor miedo era pasarlo mal. Porque si lo pasaba mal no quería volver a hacerlo. Y, claro, yo no quería hacer una película y olvidarme. Quería hacer muchas más.

Siempre te rodeas de un mismo grupo de colaboradores.

Desde el primer día José Antonio Félez, mi productor, me dijo que era muy importante que me sintiera arropado. Me lo dijo mucho antes de rodar. Él era consciente de que si surgía cualquier mal rollo eso me iba a afectar sobremedida.

Seguramente yo me siento más tranquilo así. Cuando confías en un equipo técnico o en unos actores determinado, siento que no tengo que estar fingiendo con ellos. Que si me siento inseguro o agobiado se lo puedo contar sin problemas.

Puede que cuando tenga más experiencia me sienta más capacitado para variar, para probar gente nueva, no pasa nada. Sé que en algún momento voy a tener la necesidad de cambiar. Pero la realidad es que disfruto mucho. El trabajo se me hace mucho más fácil.

Sin embargo elegiste a Quim Gutiérrez como protagonista para *Azuloscurocasinegro* cuando nunca habías trabajado con él.

Surgió como un proceso natural de casting. Simplemente fue el mejor. El que más entendió tanto el personaje como la historia. Era cuestión de rendirse a la evidencia.

Siempre quiero trabajar con la gente que quiero, pero también tienes que buscar lo mejor para tú película. Hay que buscar un equilibrio.

Ahora mismo considero que tanto Quim como Raúl Arévalo ya forman parte de mi universo. Son gente con la que quiero volver a trabajar.

Tu figura central siempre suele ser masculina.

Esto está relacionado con lo que contaba antes sobre hablar de lo que te resulta cercano. Evidentemente yo entiendo mucho mejor el universo masculino. Soy capaz de procesar mejor los problemas, las angustias y los miedos por los que pasamos los hombres. Ésos fueron los caminos que exploré primero.

Curiosamente en mi siguiente largometraje, *Gordos*, hay más personajes femeninos que masculinos. Pensándolo bien, se podría decir que ha sido algo intencionado.

También creo que es muy necesario el cine dirigido por mujeres. No entendido como algo militante. Es cuestión de sensibilidades.

Por otro lado me gusta más trabajar con mujeres que con hombres. Sobre todo en el equipo técnico. Son mucho más organizadas y trabajadoras. Y también más responsables.

¿Cómo se pone diálogo a una mujer?

Ésta es una pregunta interesante. Creo que es por intuición. Quiero decir que no vivimos en un mundo de machos aislado del resto. Tú hablas con tu madre, con tu pareja, con tus amigas. Igual que cojo mucho de todas mis experiencias, también me nutro mucho del mundo femenino.

Entramos de nuevo en el campo del pudor. Creo que no hay que tener miedo a indagar en lo sensible, de tratar abiertamente los sentimientos. Tienes que ser capaz de meterte en la piel de otra persona.

Contrasto mis guiones, necesito que lo lean mujeres y que me digan si esos personajes femeninos están bien contruidos, si son fieles a la realidad.

No noto un peso cinéfilo en tu obra.

Tengo muy mala memoria y se me olvidan las películas. No me gusta hablar mucho de cine. Después de ver una película el debate acaba en mí mismo.

Cuando estoy en medio de una conversación de cinéfilos me siento realmente abrumado, algo idiota. No sé ponerme a ese nivel, por más cine que haya visto.

En ese sentido me siento ignorante. Claro que eso me da mucha libertad. No puede haber algo peor en el mundo como que se te ocurra un plano y resulte que lo has copiado de una película. De hecho,

todos los planos ya han sido inventados, claro que como a mí se me olvida, creo que se me ha ocurrido a mí [risas].

La ignorancia acaba dándome mucha libertad. Me guió por lo que me sale más de las tripas.

¿Te afectan mucho los comentarios ajenos?

Me afecta mucho. Está bien escuchar y no está del todo mal que te afecte. Tanto en lo negativo como en lo positivo.

Un profesor de guión de la Universidad de Columbia me dijo que cuando tres personas coinciden en algo merece la pena escucharles. Esa es una norma que cumplo a rajatabla.

Nunca me he cerrado a las ideas. Creo que es importante saber escuchar.

A medida que tu obra ha ido evolucionando ha ido primando cada vez más la puesta en escena.

No tiendo a improvisar. Por más presupuesto que tengas dispones de muy poco tiempo para trabajar. Hago un trabajo previo muy





exhaustivo, visualizo la película antes de rodarla, la tengo montada en mi cabeza.

No suelo cubrir la secuencia desde todos los ángulos posibles dejando para el final el decidir cómo quedarán. Creo que no sería beneficioso para la película y, como he dicho, no tengo tiempo ni dinero para hacerlo.

Muchas veces lo que has imaginado es imposible de hacerse o surge cualquier tipo de problema que entorpece la secuencia, por eso es importante estar abierto a las ideas de los que te rodean, de la gente que está directamente implicada.

Previamente ensayo mucho con los actores. Es ahí donde se cuece la verdadera planificación de la película.

Cuando una secuencia está muy planificada puede alcanzar altas cotas de belleza, pero también puede poner en peligro la fluidez de la narración.

Yo estoy a favor de la fluidez. En el cortometraje es algo básico,

poder contar las cosas en el menor tiempo posible. Uno de los hallazgos de *Azuloscurocasinegro* es que, te podía gustar más o menos, pero es una película muy dinámica, va a mil por hora.

No me gusta nada regodearme en la situación. Otra cosa es que me guste verlo en otras películas. Pero tengo mucho miedo a que el plano quede vacío de sentimiento. Si ruedo una secuencia es para que pase algo, si no, no la hago.

No entiendo ese tipo de planos cenitales que se utilizan para ver cómo alguien rompe un plato. Yo necesito ver la cara de esa persona. Mi tendencia es al despojamiento del adorno.

Tu mirada cinematográfica está cercana a la tragicomedia. Sueles aplicar una mirada cómica sobre procesos trágicos.

Es mi visión de la vida. Ojalá tuviera el sentido del humor que incluyo en las secuencias de carácter trágico. Soy mucho más dramático.

Lo que más admiro como espectador es en aquellas películas en que compruebo cómo el director ha sido capaz de aunar drama y comedia en una misma secuencia. Que me emocionen y me hagan reír. Es mi mayor reto como director. Tanto *Azuloscurocasinegro* como *Traumalogía* (2007) van en esa dirección.

Todas mis historias contadas tal cual son tragedias. Pero mi mirada sobre ellas las convierte en algo más cómico. Y estoy tendiendo a eso, cada vez la comedia es más comedia y el drama es más drama. Creo que es necesario ir aumentando la dosis de riesgo que asumes. Si no, siento que no avanzo.

Sueles ser un defensor a ultranza del cine español.

Bueno, eso no es del todo cierto. Yo creo que se hace mucha mierda, pero no sólo en España. Pero me da mucha pena que la gente penalice tanto. Cuando alguien ve una película española mala se indigna, dice que no va a volver a hacerlo. Y sin embargo eso no pasa con el cine norteamericano.

Creo que el ochenta por ciento de las películas que se hacen en España no se deberían hacer. No entiendo por qué alguien necesita contar un determinado tipo de historias.

Sí creo que hay un nivel muy alto y muy respetable en muchas de las propuestas que se realizan. Fuera de España tienen mucho respeto por el cine español. ¿Por qué? Porque les llega lo bueno del cine español. Igual que a nosotros nos llega lo bueno del cine europeo.

Tendemos a premiar lo ajeno y a criticar lo nuestro. Creo que hay saber buscar entre la paja, encontrar aquellas películas que valgan la pena.

La única manera de mejorar la situación es mediante el trabajo honesto, con pleno respeto por el cine.

Más que defender el cine español, creo que hemos de aprender a respetarlo. Hay mucha gente que no lo hace y eso es muy dañino para la industria.

Por culpa de esos prejuicios contra el cine español, por ejemplo, una película como *Vete de mí* (2006; Víctor García León) ha pasado totalmente desapercibida. Y es una pena porque es una película maravillosa. Y como esa, muchas otras.

Debido al éxito de *Azuloscurocasinegro* la industria te ha recibido con las manos abiertas, ¿cómo se defiende uno de eso?

Que la industria te arroje creo que es magnífico. A mí me ha tratado siempre con mucho cariño.

Pero yo tengo muy claro lo que quiero, en ese aspecto, no dejo que me influya. Cuando acabé *Azuloscurocasinegro* ya sabía que quería hacer *Gordos*. Eso te ayuda a rechazar los cantos de sirena que te llegan de la industria, incluso de otros países. Tener muy claro el camino que quieres seguir te mantiene muy protegido. También, por supuesto, en el mundo del cortometraje.

Después de un largo, *Azuloscurocasinegro*, hiciste un corto, *Traumalogía*.

Mis mejores amigos han surgido del cortometraje. Si me sintiera diferente porque ahora me codeo con Amenábar sería una estupidez. No me siento que he cruzado ninguna barrera, que ya estoy *al otro lado*. Para mí no hay mucha diferencia. Seguramente me siento más feliz en el Festival de Cine de Alcalá de Henares que en el Festival de Cine de Estocolmo.

Me gusta ser parte del mundo del cortometraje. Me gusta seguir compitiendo. Y tampoco creo que juegue con ventaja. Al final lo que importa es la historia, da igual que sea corta, larga, hecha en vídeo o en 35mm.

Creo que es fundamental normalizar el paso del cortometraje al largometraje. Hay un embudo que deja a muchos directores estancados. Espero que los que hacemos el camino un poco a la inversa ensanchemos un poco ese embudo. También es clave que en los últimos años se haya empezado a hacer un poco más de caso al mundo del cortometraje.

Creo que todos los directores de mi generación siguen teniendo la misma ambición de contar historias, más largas o más cortas.

DANIEL SÁNCHEZ ARÉVALO

Nace en Madrid en 1970. Se licencia en Ciencias Empresariales. Es guionista profesional desde 1993. Ha trabajado en series como: *Farmacia de guardia* (1991-1995), *Querido maestro* (1997-1998), *Ellas son así* (1999) y *Hospital Central* (2000-2007). Tras recibir una Beca Fullbright, cursa un Máster de Cine en la Universidad de Columbia (Nueva York), donde comenzó su carrera como director. Escribe y dirige una docena de cortometrajes, entre ellos *Profilaxis* (2003), *Exprés* (2003), *Física II* (2004), *Traumología* (2007) y *Pene* (2007). Dirige su primer largometraje, *Azuloscurocasinegro*, en 2006. Protagonizado por Quim Gutiérrez y Marta Etura, el film obtuvo tres Premios Goya, entre ellos al mejor Director Novel.



Roberto Santiago

Que yo recuerde, lo que he hecho desde siempre ha sido escribir. Historias, relatos, redacciones para el colegio. Tenía muy claro que lo que quería era escribir, ya fueran novelas, guiones para cine, teatro, etcétera. Era mi pasión principal y, se podría decir, que aún sigue siéndolo.

Supongo que por azar acabé escribiendo guiones para televisión española junto a Fernando León de Aranoa y Fernando Eiras. Con Fernando León siempre discutíamos, él tendía más a la dirección, yo insistía en que el verdadero autor era el que escribía la historia. Después de trabajar mucho en televisión me encontré con una historia. Digo que la encontré porque lo que llegó a mis manos fue una foto de un grupo de amas de casa manifestándose en la calle. Pensé, ¿qué les pasa a estas mujeres?, y empecé a darle vueltas a qué historia existía detrás de esa imagen. De ahí nació *Ruleta* (1999). Fue la primera vez que además de apetecerme escribir la historia, me apetecía dirigirla. Fue algo imperativo, no se trataba de querer saltar a la dirección, simplemente quería dirigir esa historia en concreto.

Tuve la suerte de encontrarme con Jesús Olmo, un estupendo guionista, autor de otro magnífico corto como es *Esposados* (1996; Juan Carlos Fresnadillo). Tenía claro que como no tenía prisa en con-

vertirme en director, sólo haría ese corto en las condiciones que yo quería. Fueron casi tres años de aventura: conseguir a las actrices, al equipo, imponer mi mirada sobre la historia. Así que seguramente se puede decir que mi salto a la dirección fue fortuito.

Reconozco que después de *Ruleta* me entró la curiosidad. Me empecé a interesar más y más por todo lo que significaba dirigir. De ahí que definitivamente me atreviera a rodar largometrajes y vivir profesionalmente de la dirección cinematográfica.

Fernando León de Aranoa es un realizador para el que el uso de la palabra es algo básico, algo que también, aunque de otra manera, se nota en tu obra.

De una manera muy diferenciada, pero estoy totalmente de acuerdo. Creo que tiene que ver con el tipo de cine que más te ha emocionado como espectador. Si tuviera que hablar de referentes, no de mi cine, sino de mí como espectador, no hablaría de grandes directores como Alfred Hitchcock o Stanley Kubrick, sino que tendería más a citar a Luis García Berlanga o a Billy Wilder. Cineastas donde el uso de la palabra es esencial, y el diálogo es un elemento primordial dentro de la construcción artística de sus películas.

Lo que no significa que no sea consciente, cada vez más, que hacer cine significa contar una historia a través de las imágenes. Aunque sigo creyendo que soy más un creador de historias que un creador de imágenes. Sigo primando el uso de la palabra.

¿Se podría decir que tu educación sentimental fue más a través de los libros que de las películas?

A la par. Estudié Imagen y Sonido en la Facultad de Ciencias de la Información, pero también estudié en la Escuela de Letras. A diferencia de otros directores de cine, compañeros de generación, que han sido más influidos por el cómic, para mí siempre ha sido la literatura mi verdadera compañera de viaje. A la hora tanto de formarme como profesional y como persona.

Pero el cine siempre ha estado ahí. De pequeño recuerdo que todas las semanas íbamos a ver tres películas o más al cine. Eso me marcó muchísimo.



Me llama la atención que tus novelas sean cuentos para niños.

Dice Juan José Millás que todo lo que ocurre en la vida es puro azar. Lo suscribo totalmente. No te sabría explicar por qué cuando me puse a escribir novelas me salieron cuentos infantiles. Escribí una primera historia que se llamaba *El ladrón de mentiras* que, como suele pasar en toda primera hora, plagias a los grandes escritores que te han influido. En ese caso le tocó a Salinger y su *El guardián entre el centeno*. Cuando la escribí no era consciente de que estuviera haciendo algo infantil o juvenil, simplemente tenía un protagonista adolescente que narraba en primera persona sus aventuras. Fue mi editor, Constantino Bertolo, el que me dijo que desde el punto de vista comercial entraría muy bien dentro de ese, llamémoslo, género.

A partir de ahí seguí escribiendo novelas con protagonistas adolescentes y me he sentido muy cómodo. Ya llevo publicadas diez

novelas de las que me siento muy orgulloso y que me han traído muchas alegrías. A nivel de escritura aún no tengo muy clara la diferenciación por edades, pero sí, obvio, a nivel editorial. Cuando escribo no pienso que eso es una novela para niños, simplemente cuento historias que me apetece contar.

También has hecho incursiones en el teatro —con bastante éxito comercial—, ¿cuánto hay de voluntad de experimentación en ello?

No es tanto experimentar, esa voluntad nunca la he tenido, es más la necesidad de contar historias y de que estas se adecuen al formato más adecuado. Es el único instinto válido, el único motor que vale: la necesidad de contar algo que sea interesante.



A lo largo de estos años me he ido encontrando historias que, de una manera natural e instintiva, me apetece contar. Pero no tiene nada que ver la voluntad de experimentar o de probar distintos formatos y tampoco con la necesidad de poseer una carrera amplia y versátil, es mucho más sencillo que todo eso.

Hay que recalcar que el principal afortunado he sido yo, porque he tenido la suerte de contar con productores y editores que me han apoyado mucho en los diferentes proyectos. En esta mini industria en que nos movemos la tendencia es a que te encasillen muy rápido, así que es una alegría poder contar con gente que crea en tu trabajo, hagas lo que hagas.

Aún considero que el teatro es mi asignatura pendiente. He escrito cuatro obras, dos de las cuales son adaptaciones, pero siento que me queda aún un largo camino por recorrer. Como autor me interesa especialmente ese contacto directo con la gente que ningún otro medio te permite. Tengo muchas ganas de seguir trabajando en esa dirección.

¿Cuál dirías que fue tu experiencia como cortometrajista?

Bueno, yo sólo he dirigido un corto en mi vida, aunque le dediqué tres años de mi vida. Si ahora mismo tuviera que dedicar tanto tiempo para rodar otro cortometraje, si la historia me interesa, no dudaría en hacerlo. Aunque claro, intentaría que alguien me pagara ese esfuerzo [risas]. Ojalá existiera un canal de distribución que permitiera a la gente que hace cortometrajes vivir de ello. O productores que te pagaran por hacerlos.

Hacer cortometrajes es una buena manera para probarte como director. Es una manera de demostrar que después puedes hacer un largometraje.

Es una cuestión de mercado. Un corto será un género, un formato, bla, bla, bla... realmente para lo que sirve es para aprender. No se puede vivir de ello, así que hay que buscar el salto al largo o a otra disciplina que te motive y que no sea tan costosa o difícil de llegar.

Más allá de eso: me encanta ver cortometrajes.

Hablas de que existe tendencia al encasillamiento. ¿Eso significa que sólo te llaman para proponerte comedias protagonizadas por Fernando Tejero?

No culpo a nadie por encasillarme. La verdad es que en cine sólo he hecho comedias, así que si alguien tiene la culpa soy yo mismo. Me cuesta tanto tomarme en serio cuando escribo una historia que ésta siempre queda teñida de humor, no puedo evitar reírme de mí mismo al contarlas.

¿Por qué siempre me salen comedias? Cuando escribía *El club de los suicidas* (2007), por ejemplo, pensaba que iba a ser algo más cercano al drama o, incluso, al *thriller*. Pero no me sale, de forma natural tiendo a la comedia. Mi productor fue el primer sorprendido, cuando le conté la historia incidí mucho en toda la carga dramática y cuando le llevé la primera versión del guión éste ya era pura comedia. Supongo que no puedo evitarlo. Es inútil pelear contra ello.

La comedia tiene aspectos positivos y negativos. Dentro de lo bueno habría que apuntar la buena recepción por parte del público, que es muy amplio; dentro de lo malo, la escasa repercusión que tiene a nivel de crítica y de premios. Pero qué más da si lo que importa no es ni el público, ni los premios, ni la crítica, lo que importa es que estás haciendo lo que más te gusta, aquello que te hace ser feliz. Tengo la sensación de que voy a seguir bastante tiempo haciendo comedia.

Los temas que abordas parten de un conflicto dramático.

La única manera de contar una historia es partiendo desde algo que te importe. Si parto de materiales como el relato de Osvaldo Soriano, que dio pie a *El penalti más largo del mundo* (2005), es porque hay algo que me interesa contar. En otras manos el relato podría haberse convertido en una película dramática, atendiendo a su valor como retrato social y ético. En mis manos se ha convertido en una comedia, claro [risas].

***Ruleta* es un cortometraje donde la comedia tiende al surrealismo, sin embargo en el resto de tu obra tiende más a la comedia surgida dentro de un realismo cotidiano.**



Me cuesta mucho hacer una vista de pájaro sobre toda mi obra, por pequeña que ésta sea. Aún así creo que sí he tendido más a la concreción, a ser más localista. Cada vez siento más, y no te sabría explicar porqué, la necesidad de tender a lo concreto. Necesito recrear aquello que conozco, por lo que he de trabajar más el espacio físico donde se desarrolla la acción. Lo mismo ocurre con los personajes, cada vez tiendo mejor a definirlos, a pensar qué existe detrás de ellos. Supongo que por eso mi cine tiende cada vez a ser, más que realista, cercano.

Tus trabajos en el campo del largometraje transcurren en sitios, también, fácilmente reconocibles.

Me fascina el costumbrismo, no sólo el español, también el japonés. Como espectador me gusta ver historias donde queda captada la realidad idiosincrática donde se ha rodado. Mi realidad más inmediata, claro, es la ciudad donde vivo, por eso queda muy claro en mis películas dónde se desarrolla la acción. Que el paisaje, con su fisicidad, sea un correlato de lo que les está sucediendo a los personajes.

Ésa es una de las razones por las que me encanta *Pequeña Miss Sunshine* (*Little Miss Sunshine*, 2006; Jonathan Dayton y Valerie Faris), es una película que me la creo porque me hace palpable, hasta reconocible, los lugares donde transcurre la comedia. Me gusta ese localismo un poco *friki*.

Creo que cuánto más locales sean las historias, más universales se hacen.

¿Cómo es tu relación con la crítica cinematográfica?

Mi relación tanto con los críticos como con la crítica es inexistente. Me cuesta mucho distanciarme de las opiniones. Que no se te suba a la cabeza una buena crítica, o que no te hunda una negativa.

Hablo de este país, no globalizo el tema de la crítica. Me interesa muy poco. *Hombres felices* tuvo una respuesta crítica medianamente positiva y, sin embargo, ha sido la película, dentro de mi obra, que peor ha funcionado en taquilla. *El penalti más largo del mundo* los críticos la destrozaron, aprovecharon el éxito popular de Fernando Tejero para atacarla sin piedad. Sin embargo fue un éxito



de taquilla. Fue entonces cuando decidí no volver a leer ninguna crítica. Ni de mis películas ni de ninguna otra. Me mantengo al margen.

¿Cómo valoras el éxito de público de *El penalti más largo del mundo*?

Hombres felices hizo más taquilla en Francia que en España. Tuve que armarme de valor para poder levantar una segunda película. Me encantaba el relato de Osvaldo Soriano, así que empecé a buscar en seguida un protagonista.

Conocí a Fernando Tejero en el rodaje de *Los lunes al sol* (2002; Fernando León de Aranoa), cuando todavía nadie le conocía. Le ofrecí el papel y él aceptó. El verano antes del rodaje de *El penalti...* se estrenó la serie de televisión *Aquí no hay quien viva* (2003-2006) y convierte a Fernando en uno de las personas más populares del país.

Cuando se estrenó la película las crónicas señalaban: “Película hecha a la medida de Fernando Tejero”... era para echarse a reír. Al final todo ese *boom* mediático le fue magnífico a la película, la fue a ver un montón de gente.

El penalti... me ha dado todas las alegrías de las que es capaz de dar una película. No sólo la fue a ver mucha gente en España, sino que me he recorrido el mundo entero presentándola. Por poner un dato: Universal Studios nos ha comprado los derechos para hacer un *remake*. Nunca sospeché que iba a suceder algo parecido, cuando la hice sólo tenía en mente que la gente la viera y le gustara.

El éxito comercial no significa que la película sea mejor o peor, es simplemente un reflejo de que has conseguido llegar a un mayor número de gente. Así que el éxito lo he disfrutado una barbaridad.

Sergi López y Fernando Tejero son dos actores muy diferentes. El primero es rico en su versatilidad, mientras que el segundo impone siempre su referencia icónica.

Sergi López es un gran actor, un animal de la interpretación. Tiene la interpretación en la sangre, duerme con ella. Fernando Tejero, con-

trariamente a lo que parece, es un actor muy trabajador, muy cercano a lo que se conoce como actor “de método”: trabaja mucho los personajes, dedica más horas que nadie en los ensayos, potencia todo el nivel emocional, mezcla sus propias experiencias íntimas con los rasgos del personaje... es un explorador de la interpretación.

Desgraciadamente a Fernando siguen encasillándole y mira que ha trabajado en todo tipo de papeles: fue un retrasado en *Los lunes al sol*, un padre violento en *Volando voy* (2006; Miguel Albadalejo), en la propia *El club de los suicidas* interpreta a un ser amargado... sin embargo la gente no quiere ver eso. Lo que les gusta es el portero de *Aquí no hay quien viva*.

Yo como director me olvido de todo eso. Trabajo los personajes en sí mismos, me da igual el resto. Me siento tan cómodo rodando con él que no me preocupa nada más, me dedico a disfrutar del trabajo con él. Fernando me parece un actor sensacional.

A la hora de crear un gag, ¿qué te preocupa más el diálogo o la imagen?

Suelo dibujarme las películas enteras, plano por plano. Para la secuencia final —no el epílogo— de *El club de los suicidas* dediqué un montón de tiempo a preparar su puesta en escena. Me preocupa la invisibilidad de la cámara y eso pasa por un trabajo previo muy riguroso.

La risa entendida como una emoción es más profunda cuando funciona el aspecto visual. Pasa lo mismo con los otros géneros cinematográficos.

Intento tener autocontrol. Me da miedo llevar la comedia a un humor muy físico. Pienso mucho en Woody Allen, que para mí, es un director de referencia. Aunque también me motiva mucho el ejercicio visual, construir la comedia como un vodevil: plagado de choques, caídas, carreras, esconder al amante en el armario...

¿Te censuras como escritor? ¿Te preocupa caer en el humor de trazo grueso?

Este tema lo he hablado mucho con Fernando Tejero y siempre llegamos a la misma conclusión: hay que confiar en el instinto. Hay que intentar no preocuparse de si la secuencia es demasiado sutil o demasiado gruesa y confiar más en lo que te pide el cuerpo.

La inseguridad del escritor siempre le lleva a prestar su trabajo para que le ofrezcan valoraciones. En ese aspecto todos somos iguales. Intento ser muy receptivo con las personas que me son cercanas.



Mis primeras versiones de los guiones suelen ser muy largas, si las rodara me saldrían películas de cinco horas. Así que existe siempre un trabajo de pulido muy importante. Cuando quitas el 90% de lo que has escrito, por lo general, la película mejora. Es por una sencilla razón: el espectador disfruta más porque se siente que va por delante de la película. Mi método es exactamente ese: ir deconstruyendo hasta quedarme sólo con la puntita del iceberg.

Lo peor que puedes hacer es cuestionarte si esto va a gustar a un determinado tipo de público. Da igual cuál: *freaks*, críticos o gran masa de público. Si te preocupa tener que agradar estás perdido. El proyecto está condenado al fracaso, a quedar en tierra de nadie.



¿Haces muchas lecturas de guión?

El guión lo reescribo siempre con los actores de la película. Una vez el guión está escrito ensayo mucho con los actores. Los ensayos los entiendo como algo bastante más importante que una lectura de diálogos, es ahí donde se gesta lo que será la futura película.

Siempre lo digo: los actores de mis películas son coautores de la misma.

¿Te gusta la Nueva Comedia Americana?

Tengo una relación de amor-odio. Depende de la hora del día. Según me coja me divierto mucho, las encuentro tremendamente hilarantes. En otros pienso que son películas huecas, que si escarbas un poco no encuentras nada.

Reconozco que hay películas como *Zoolander* (2001; Ben Stiller) que suelo ver cada poco tiempo, siempre con amigos, y me muero de risa con ella.

¿Piensas que la comedia cinematográfica española está demasiado influida por el humor televisivo?

En absoluto. Me parece una estupidez. Está muy claro lo que es cine, lo que es televisión y lo que es teatro; son mundos distintos.

Creo que estamos inventándonos constantemente los géneros, los formatos y las historias. Que alguien me acuse de ser televisivo me importa bien poco. Es una manera tan fácil de criticar que no le doy ninguna importancia.

Hay que abrir más los ojos y tratar de mirar un poquito más lejos. Que se analice de forma tan banal el trabajo de tanta gente me acaba sublevando.

Sinceramente, no sé a qué se refieren. ¿Qué es más cinematográfico y qué es más televisivo? No lo entiendo...

En España se hace mucho cine y muy diferente. No se puede entrar a catalogar de una manera tan pueril.

¿Alguna preferencia?

Me gusta mucho el cine que hace Daniel Sánchez Arévalo, tanto sus cortos como su largometraje. Julio Médem, que tan pronto hace un disparate, como una obra maestra.

Son muchas las películas que me gustan ver. Hablo como espectador, no como director.

Creo que ahora mismo se hace un cine muy rico, muy ecléctico. Tan pronto se hace un cine comercial que funciona sobradamente, como la última película de Álex de la Iglesia, *Los crímenes de Oxford* (*The Oxford Murders*, 2007); como surge una película como *La soledad* (2007; Jaime Rosales), que es un cine de autor realmente interesante.

¿Crees que esto es debido a una nueva generación de directores o a un desarrollo industrial más apropiado?

No estoy seguro. Creo que es más una cuestión de diversos talentos

que han coincidido en el tiempo. Al margen de edades, porque sí creo que existe una convivencia entre generaciones muy positiva.

También creo que el cortometraje ha servido en gran medida para que esto tenga lugar. Ha habido una eclosión de trabajos, muchos de ellos espectaculares, que ha potenciado una diversificación en la manera de hacer y comprender el cine.

Piensa que casi todos los realizadores jóvenes que hoy hacen largometrajes han pasado por el trabajo en el cortometraje en los años noventa. El corto ha sido un detonante significativo para la construcción del panorama cinematográfico existente hoy en España.

¿Cómo vives la crisis en el cine provocada por la deserción de los espectadores de las salas?

Cuando tú hablas con los grandes productores de la industria audiovisual, tanto de cine, como de televisión, ellos no dejan de decirte que se necesitan más y más horas de ficción. Eso es porque la gente consume imágenes, películas, de una manera distinta. La industria —en general, no sólo la española—, debería estar preparada para contrarrestar, o aprovechar, esta nueva tendencia.

Hay agoreros para todo. Hay quien dice que en el 2015 el cine ya no existirá en las salas cinematográficas y hay quien mantiene que el cine nunca desaparecerá. A mí, la verdad, me preocupa bastante poco.

Desde que se inventó la humanidad ha existido la necesidad de contar historias y esto no va a cambiar. Me da igual que cambie el formato de consumo mientras siga existiendo esa demanda del público para que le cuenten historias.

ROBERTO SANTIAGO

Nace en Madrid en 1968. Estudia imagen y sonido en la Universidad Complutense y creación literaria en la Escuela de Letras de Madrid. Ha escrito guiones para programas de humor de Televisión Española, obras de teatro, novelas infantiles y campañas de publicidad. Su primer corto como director fue *Ruleta* (2000), que participó en la Sección Oficial del Festival de Cannes. En 2001 dirige su primer largometraje, *Hombres felices*. En 2005 estrena su mayor éxito hasta la fecha: *El penalti más largo del mundo*, una película basada en un cuento del argentino Osvaldo Soriano. Su última película es *El club de los suicidas* (2007).



Félix Viscarret

Si miro hacia atrás, aprovechando la perspectiva del tiempo, veo que ya desde mi infancia había muchos indicios de que mi futuro estaría, de una manera u otra, ligada al mundo de la creación de historias, de fabular, de construcción de universos.

De pequeño dibujaba mucho, especialmente cómics. Me inventaba obras de teatro que luego interpretaban mis amigos, incluso llegué a escribir algún guión. Solía escribir cuentos y luego se los leía a mi familia.

Entonces no era consciente de casi nada, estaba tan perdido como cualquier otro chaval. Nunca sabía qué responder cuando me preguntaban qué quería ser mayor.

La catarsis, si se puede llamar así, prácticamente definitiva que me hizo entender a qué me quería dedicar, fue la primera vez que proyecté mis trabajos delante de una sala llena de gente. Cuando arrancas las primeras emociones, en forma de risa o de compungimiento, te das cuenta que esa primera pieza, que está construida desde una radical falta de ambición, está conectando con el público; que en mi caso eran mis compañeros de clase y mis profesores. La sensación que te queda en el cuerpo es realmente bonita. Has inventado un mundo, algo que no existía, y eso ha servido para crear nuevas emociones.

Hay algo de autorrealización en todo ese proceso. En esta vida aspiramos a comunicarnos con los demás y, en mi caso, lo entendí a la perfección en esas primeras proyecciones.

Estudié Imagen y Sonido en la Facultad de Ciencias de la Información aquí, en Madrid. Gracias a una beca conseguí irme a estudiar a los Estados Unidos, concretamente a la Universidad William Paterson en New Jersey. Fue allí donde forjé mi estilo o, mejor dicho, donde me ayudaron a entender que cada uno debe encontrar su propio estilo.

Hay muchos realizadores que se van a Estados Unidos a estudiar cine.

La técnica se aprende rápido, da igual dónde. Lo importante de las escuelas, de todo tipo, es que te ayuden a apasionarte. Luego es tu deber perseverar y perfeccionar tu estilo, pero es importante que exista alguien que te motive en la dirección adecuada.

Encontré el profesorado madrileño, en mi caso concreto, bastante despreocupado. Como si miraran al alumnado con cierto desdén desde una posición de superioridad. Eso, claro, estimula poco.

No quiero generalizar, estoy seguro que aquí habrá de todo, bueno y malo. Lamentablemente a mí me tocó lo segundo.

Tuve mucha suerte en New Jersey. Únicamente con un par de profesores, esa escuela me insufló un entusiasmo superlativo. Trabajé como un loco intentando encontrar el tono adecuado a los relatos que quería construir.

¿Todo esto tiene relación con el modelo de cine que luego se practica (en términos locales)?

No. En absoluto. Fíjate que mi escuela era norteamericana y, sin embargo, el modelo de cine que más se estudiaba era el europeo. Nada que ver con las producciones de Hollywood, todo era mucho más *underground*, más de guerrilla. Estoy convencido que veíamos mucho más cine europeo del que se ve en las escuelas de Madrid.

Es una pena. Madrid, a nivel estatal, seguramente es la ciudad con la oferta cinematográfica más rica y variada. Sin embargo eso sigue



siendo muy poco. La inmensa mayoría de las películas que aquí se estrenan son todas norteamericanas, casi no se ve cine europeo de calidad.

No creo que mi formación fuera pro-norteamericana o cercana a los productos de las *majors*. A ti te daban una cámara de 16 mm, rodabas lo que querías y luego te decían que tenías que montarlo tú mismo. Nada que ver con el concepto de industria.

Mi escuela ni siquiera se pude englobar dentro del grupo de “escuelas del Este”. En Nueva York hay todo tipo de escuelas, peores y mejores, con todo tipo de filosofías y elitismos. Yo tuve suerte porque donde estudié se dejaba mucha libertad, en unos aspectos era muy *hippie* y en otras muy *punky*. Los cortos, por ejemplo, tenían presupuesto cero. Los profesores te daban una cámara —por lo general, recicladas de otras escuelas— y te decían: “haz lo que quieras, en quince días regresa y enséñame lo que has hecho”.

Otra cosa es que en Nueva York sí que exista una tradición muy fuerte del cine independiente norteamericano. De hecho, hay farmacias en el centro de Manhattan abiertas veinticuatro horas donde puedes revelar películas de 16 mm.

***Dreamers* (1998) se presentó en el Festival Internacional de Cine de Berlín.**

Fue realmente bonito, una experiencia realmente especial. Era un corto experimental, rodado en clave de guerrilla, como he dicho antes, con un presupuesto de cero dólares. Surgido de las ganas que tenía de contar esa historia.

Era un corto que yo hice para mí mismo, de lo único que era consciente era de que lo iban a ver mis profesores. No tenía ninguna otra pretensión, era un corto rodado en familia.

Fue en Berlín donde conocí a Fernando Trueba, que es quien ha producido mi primer largometraje, *Bajo las estrellas* (2007). Así que se puede decir que se lo debo todo a esa escuela, con esa —nunca se me olvidará— sala de montaje enana y cutre situada prácticamente en un suburbio en las afueras de Nueva York.

No quiero desdeñar ni generalizar. Estoy convencido que he aprendido de todas mis experiencias vitales, tanto en la escuela de Madrid como de todas las películas que he visto y me han apasionado.



Estoy viviendo una aventura apasionante que, quién sabe, igual acaba pasado mañana, cuando los productores o el público decidan que quieren otro tipo de historias. Claro que eso espero que no pase.

Tampoco querría pintar todo como si fuera algo fácil. Ha habido épocas muy áridas, donde la perseverancia y la fe en uno mismo han sido vitales para poder seguir hacia adelante. Han transcurrido diez años desde que rodé *Dreamers* y, en ese tiempo, ha habido tiempo para todo. He rodado otros cortos, mi largo, periodos de inactividad, trabajos lucrativos...

Tu obra dentro del cortometraje posee unos planteamientos muy definidos, una estética muy marcada. Bastante alejada de los cánones que se estilan dentro del cine español.

Mis gustos van en esa dirección. Tiendo a la fábula contemporánea con intencionalidad universal. Aspiro a relatar compromisos o comportamientos reconocibles por todos.

De todas maneras no estoy del todo de acuerdo contigo. Mis películas son cien por cien españolas. No soy forofó de ninguna bandera, pero creo que en España se hacen bellísimas películas y también otras muy malas. Pero como ocurre en cualquier cinematografía.

A lo único que aspiro es a que mis películas se parezcan a las películas que me gustan.

Debemos entender que tus películas únicamente parten de tu necesidad de contar historias dentro de un universo personal propio.

Ojalá. Eso es lo que realmente me gustaría, pero eso creo que lo tendrá que decidir el público.

Sí que me veo reflejado en parte del cine español. Hay directores que me gustan mucho, como Santi Amodeo. Su cine refleja un contexto social que me resulta muy interesante. El realismo acaba trascendiendo.

No me interesa la anécdota social, en eso estamos de acuerdo.

Hay cineastas que han surgido en los últimos años realmente interesantes que se alejan del realismo cinematográfico: Isaki Lacuesta, Albert Serra, Alberto Rodríguez, Javier Rebollo, el propio Santi Amodéo...

Hay épocas, modas, tendencias... al final se llega a una saturación. Creo que ha habido demasiado cine social y eso nos ha acabado cansando. Eso no implica que no haya buenas películas que abordan esa temática. Igual que hay buenos westerns, hay buenas comedias sociales.

¿Te consideras un creador de atmósferas? ¿Piensas primero en ellas y luego en la historia?

Es un poco más escalonado, pero creo que sí. Cuando tengo las primeras pinceladas de la historia, enseguida me viene a la cabeza cómo y dónde tengo que situar la acción. Pienso, por ejemplo, en *Canciones de invierno* (2004), aunque valdría para todos mis trabajos; en cuanto tuve en mente un par de posibles historias en seguida definí el paisaje emocional, lo que tú llamas atmósfera. Quería situar el relato dentro de un cruce de historias corales de carácter melancólico. Hablar sobre la ruptura emocional, resaltar los momentos cómicos que surgen de algo aparentemente trágico. Resaltar la camaradería que surge entre esos personajes hundidos en mitad de ninguna parte. El mundo que creas debe de ser coherente con la historia que estás contando.

Para mí es básico tener muy claro el pequeño cosmos donde se desarrolla la acción. No es algo gratuito. Los aspectos formales no me motivan por sí mismos, creo que se tienen que adecuar al tono de la dramática. Cada película tendrá entonces su propia identidad. Me encanta reconocer una película con sólo ver un plano, espero algún día poder lograrlo con las mías.

Todo es uno: el actor, el color, la música, el tipo de humor, el tiempo narrativo, los diálogos. Me gusta cerrar los ojos y ver ese pequeño mundo. Es básico poder trasladar a todo el equipo aquello que tie-

nes en la cabeza, conseguir que todos vayan en el mismo barco. Para ello construyo unos guiones muy minuciosos, me gusta que quede todo apuntado.



En el mundo del cortometraje, ¿es complicado conseguir a los actores que tienes en mente?

Es una pregunta que tendrías que hacerles a ellos. Cuando conseguí el reparto para *Canciones de invierno*, reconozco que fui el primer sorprendido.

No me gusta condicionarme, no suelo imaginar nunca a un actor cuando escribo un papel. Aunque en ocasiones es inevitable pensar cuánto te gustaría contar con, por ejemplo, Chete Lera o Jordi Vilches para los personajes que estás definiendo.

He de admitir que la generosidad de los actores que han trabajado conmigo es infinita. Me siento muy afortunado al respecto.

Tu cine está muy interrelacionado, plantea muchos puntos en común.

No creo que sea un cineasta de tesis, no trato de demostrar nada con mis películas.

Nunca me he parado a plantear los puntos de conexión existentes dentro de mi obra y eso que se han hartado de preguntármelo. Ha sido siempre *a posteriori* que yo mismo me he sorprendido descubriendo las interrelaciones de mis cortos con *Bajo las estrellas*.

Al final he descubierto lugares comunes. Por poner un ejemplo: trato de mirar a mis personajes con ternura, intento lograr que el espectador se enamore de ellos de igual forma que me ha ocurrido a mí. O al menos que les cojan cariño. Son personajes atascados, sufriendo, bien por amor, bien por amistad; la camaradería es básica para que logren superar sus problemas. Todos ellos tienen su particular proceso de redención. Espero que al final logre conseguir una pequeña lectura esperanzadora para los mismos. Que la vida les dé una segunda oportunidad.



¿Es necesario, en términos generales, que los relatos presenten siempre una redención?

Entiendo la redención como una catarsis, como una epifanía. Claro que a veces es tan simple como una superación personal de un conflicto interno. No se trata de un saldo de cuentas con el pasado. Se trata de superar un estancamiento emocional o moral.

No soy optimista, soy muy escéptico. Pero aspiro a ser vitalista. Hay que hacer que nuestro paso por la vida merezca la pena, cada vez más.

Existe una diferencia significativa entre tus cortometrajes y *Bajo las estrellas*: frente al retrato coral de los primeros, en el largometraje hay un personaje principal que carga con la mayor parte de la acción dramática.

Hay que tener en cuenta que *Bajo las estrellas* es una adaptación literaria: la fantástica novela *El trompetista del Utopía* de Fernando Aramburu. En ella hay un personaje central maravilloso, así que me dejé guiar por ella sin más problema. Aunque creo que *Bajo las estrellas*, en mi opinión, es bastante coral.

Tampoco creo que todos mis cortos sean trabajos corales. En *El álbum blanco* (2005) hay sólo dos protagonistas, pero el proceso de redención lo vive sólo el narrador.

Por más corales que puedan ser mis películas siempre hay un personaje central sobre el que se vuelca la acción. Es en él donde se vuelca de forma más clara todo el proceso de catarsis. En *Canciones de invierno* siempre he sentido que el personaje que interpreta Roberto Enríquez es el protagonista. Eso no significa que abarque más número de secuencias o líneas de diálogo, aunque sí es cierto que él es el que introduce y cierra la historia.

Hay una secuencia en *El álbum blanco* que me recuerda a *Recuerdos* (*Stardust memories*, 1980; Woody Allen). Es cuando el narrador descubre la belleza en un gesto.

Me encanta *Recuerdos*, ¡espero que nadie del rodaje te lo contara! [risas]. Son momentos epifánicos, que te quedan grabados en la memoria para siempre.

Aunque he de decir que *El álbum blanco* era un homenaje confeso a la Nouvelle Vague y, principalmente, a Jean Eustache. De hecho hasta el protagonista tiene un aspecto cercano a Jean-Pierre Léaud.

En *Bajo las estrellas* Alberto San Juan logra un trabajo soberbio.

El talento es suyo, si me pusiera medallas por ello sería muy vanidoso y muy ladrón.

Era un personaje central muy fuerte, bastante similar a los protagonistas de las novelas decimonónicas, donde todo surge alrededor de él, su presencia es omnipresente.

Trabajamos mucho en los ensayos. También discutimos, claro, pero como amigos. Los dos acudíamos al rodaje con una fe ciega en el personaje, que tan pronto nos resultaba un impresentable como alguien realmente entrañable. Espero que supiéramos trasladar correctamente nuestras intenciones al público.

***Bajo las estrellas* es una *road movie* estática.**

En una revista americana hubo una reseña muy divertida. La tildaba como “*road movie around the village*”, un proceso de transformación íntima que sucedía mientras el personaje paseaba por el pueblo.

Creo que es acertado. La película es un viaje personal, seguramente no recorre mucha distancia física, pero él sí padece un proceso de transformación mediante los reencuentros que va teniendo a lo largo de la historia. Es una *road movie* donde el personaje va andando y, cuando no lo hace, va en tractor, que no sé que es peor [risas].

Si estos personajes están perdidos en la vida, lo que a mí me apetece contar es que también están perdidos geográficamente, en un pueblo en mitad de ninguna parte. Son un poco la chatarra de nuestro mundo, nadie les presta atención, así que por qué no ponerlos en lugares a los que nadie presta atención. No son personajes ni muy sociales ni muy sociables. Tanto el personaje central como todos los que les rodean. Son naufragos de nuestro mundo.

Fernando Trueba te apadrinó en el salto al largometraje. ¿Hasta qué punto te influyó en el proceso de construcción de la película?

Trabajar en *Bajo las estrellas*, tensiones al margen que pueden surgir dentro de todo rodaje, fue algo realmente cómodo. Mi productor es una persona muy inteligente, con mucho prestigio. Pero lo más importante fue su generosidad.

No sé por qué razón él decidió dejarme hacer la película que yo quería. Me permitió trabajar con el equipo que llevaba años trabajando conmigo en el mundo del cortometraje y me dio libertad absoluta para el desarrollo de la misma.

Quizás es una pregunta que deberías hacerle a él, porque soy el primer sorprendido. Creo que tiene que ver con el hecho de que es director y conoce a la perfección lo laborioso que resulta levantar una película. Es una persona muy perceptiva, tuve mucha suerte.



¿Crees que una película se construye a partir de la suma de grandes momentos?

El cine se construye gracias a la química, o la magia, que se construye entre diversos momentos. Para bien y para mal.

El cine no es matemático: la suma de las partes no equivale a cada una de las partes por separado. Hay genios de la dirección que han acabado hundiendo proyectos preciosos y, viceversa: un proyecto plagado de problemas y con un punto de partida regular acaba convirtiéndose en una genialidad.

Gran parte de la magia se encuentra en el montaje. Por eso el cine se diferencia de la mayoría de los otros medios de expresión. El cine trasciende. Es algo mágico comprobar en la primera proyección cómo todos los elementos han sabido conjuntarse, todo cobra unidad. Lo terrible es cuando el resultado no es tan positivo. En muchas ocasiones el cine es algo impredecible.

El cine se emparenta con la vida en su impredecibilidad. No se puede clasificar ni catalogar. Por mucho que trates de controlar, siempre hay algo que se te escapa.

¿Te produce vértigo el lirismo?

Es que no creo que haga cine lírico. Para mí es cine realista, es como veo la vida. Es lo que me sale más natural.

No me impongo tonos. No fuerzo el relato. Simplemente intento transmitir una experiencia emotiva muy personal. Si alguien considera que tengo algo que contar es porque le satisface el camino que he emprendido. Habrá quien considere que no tengo nada que contar, no puedo hacer nada al respecto, no puedes gustar a todos por igual.

Puedo tener la vanidad de exigir que alguien se siente durante veinte minutos o durante hora y media para ver una de mis películas, así que más me vale que aspire a que ese estilo sea personal.

Un consejo muy emotivo de Fernando Trueba fue cuando me recomendó no rodar aquello que me diera pereza. Que cada mañana, cuando te levantas para ir a rodar, vayas apasionado, contento por lo que vas a hacer.

Si ruedas algo que luego resulta que es innecesario, suele caer por su propio peso en la sala de montaje. Hay una selección natural darwinista de las imágenes.

FÉLIX VISCARRET

Nace en Pamplona en 1975. Tras estudiar dirección de cine en la Universidad William Paterson de New Jersey dirige el cortometraje *Dreamers* (1998) que obtiene diversos galardones entre los que destacan la Mención Especial del Jurado Panorama en el Festival Internacional de Cine de Berlín (1999); además es ganador del Festival Nacional de Cine de Hunter College de Nueva York (1998) y el Primer Premio al Mejor Cortometraje y al Mejor Guión en el Festival Nacional de Cine de Alcalá de Henares (1999). Con su cortometraje *Canciones de invierno* (2004) también obtuvo reconocimiento en numerosos festivales nacionales e internacionales. Los cortometrajes *Los que sueñan despiertos* (2005) y *El Álbum Blanco* (2005) han sido premiados en diversos festivales como el de Málaga y Alcalá de Henares, entre otros.

Bajo las estrellas (2007) es el primer largometraje dirigido por Félix Viscarret. Se trata de una adaptación de la novela "El trompetista del Utopía" de Fernando Aramburu. La película, producida por Fernando Trueba, está protagonizada por Alberto San Juan y Emma Suárez.

Agradecimientos

Lo primero es lo primero: sin Penélope este libro no hubiera existido. Está claro que a ella le debo mucho más que el agradecimiento por el apoyo, las correcciones, las fotos y las biofilmografías; pues gracias a su tenacidad y su cariño he encontrado este mundo como un lugar por el que merece la pena luchar. A Penélope le debo demasiado como para poder compensárselo con sólo palabras.

A Hilario J. Rodríguez, que no sólo me ofreció la posibilidad de realizar este libro, sino que me ha estado aconsejando durante todo el proceso. Si "Palabras. Diez entrevistas en corto" tiene un referente, éste es sin duda: "Voces en el tiempo: Conversaciones con el último cine español". Así que, de nuevo, Hilario, gracias por todo.

Al personal de la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid, que confiaron en mí, sin apenas conocerme, para la realización del presente libro. Espero no haberles defraudado.

Si la crítica cinematográfica me apasiona es, en buena medida, gracias a aquellos críticos de los que me he ido nutriendo durante todo mi aprendizaje como escritor. Hablo de maestros como: Carlos Losilla, Miguel Marías, Carlos F. Heredero, Ángel Quintana, Eulàlia Iglesias, Hilario J. Rodríguez, José María Latorre y el añorado José Luis Guarner. La primera línea de la escritura cinematográfica española.

Claro que sólo con buenos profesores no se llega a ninguna parte. También es necesario contar con buenos compañeros de clase, y yo, al menos, creo que he tenido a los mejores: Jorge Mauro de Pedro, Manuel Yáñez Murillo, Xavi Serra, José Manuel López, Israel Paredes, Beatriz Martínez, Raúl Pedraz, Susanna Farré, César Combarros, Alejandro Díaz, Javier Castro y José David Cáceres.

A Carlota y Giovanni, que nos surtieron (a Penélope y a mí) tanto de ideas como de materiales, facilitándonos lo que, sin su ayuda, hubiera sido prácticamente imposible.

A Dani, Andrés, Edu (y Andrea). Parece mentira que estando tan lejos los sienta tan cerca.

A mis padres, Luis y Maite, que me lo han dado todo. Y a mi principal valedora: mi abuela Gorgonia.

A Álvaro Pastor, Antonio Naharro, Daniel Sánchez Arévalo, David Planell, Enrique Gato, Félix Viscarret, Javier Rebollo, Lucina Gil, Marisa Lafuente, Martín Rosete y Roberto Santiago.

Los cortometrajes



Tadeo Jones (Enrique Gato, 2004)



El hombre feliz, (Lucina Gil, 2007)



Platicando (Marisa Lafuente, 2004)



Invulnerable (Álvaro Pastor, 2005)



Banal (David Planell, 2006)



El equipaje abierto (Javier Rebollo, 1999)



Revolución (Martín Rosete, 2002)



Traumalogía (Daniel Sánchez Arévalo, 2007)



Ruleta (Roberto Santiago, 1999)



Canciones de Invierno (Félix Viscarret, 2004)