

Jesús Mora: historias en permanente (re)construcción

FRANCESC SÁNCHEZ BARBA
Centre d'Investigacions Film-Història

Charlamos con el realizador Jesús Mora, responsable de seis largometrajes (uno de ellos de no ficción), otro medimetraje documental, varios cortometrajes y de varios espacios de la televisión pública española y cuya extensa trayectoria trataremos de repasar con exhaustividad¹.

Si te parece empecemos por el principio: ¿Cómo llegas a cine, no sólo como espectador sino acercándote a los oficios del medio?



Nací en Madrid en 1964, en el desarrollismo, Fraga en turismo. Una cosa que me llama mucho la atención: utilizar el cine para reconstruir nuestra Historia para reconstruir el momento en que nací. ¿Cómo era? Es el de *La vida por delante* de Fernando Fernán Gómez o el de una película que vi hace poco: *Las muchachas de azul* que es de la época de Dibildos o de Pedro Lazaga: comedia elegante... y la estaba viendo y me decía que esta es mi historia. Mi padre llega a una pensión a Madrid en el año 55 para estudiar Periodismo y mi madre viene del Protectorado de Marruecos y empleada de Galerías Preciados y por eso, me decía, que “hizo de figurante allí” y luego pasó a ser ama de casa. Era hija de militar “chusquero”. Era esa clase media que estaba emergiendo en esos años en España. Hay películas que van reconstruyendo quienes somos y que no se deben ver desde una perspectiva *presentista* desde nuestro presente. Respecto a la formación y por qué esto del cine: hice la EGB de entonces. Creo que la clave está en la imaginación que tenemos muy desarrollada ya desde la infancia. ¿Cómo uso esa imaginación? Hay un curso de pintura... me atrae. Composición, elementos se descubren cosas en las que poderse expresar. ¿Cómo le sacas rentabilidad a esa

¹ La sesión videotelefónica tuvo lugar el 18 de noviembre de 2021 entre las 12 y las 15 horas y fue grabada con un micrófono conectado a una pista de audio del programa *Logic*. Nuestro agradecimiento por tu amabilidad y por la preparación de esta fructífera sesión.

imaginación? Las películas me despertaban mundos y curiosidad. Lo que me sugería lo aplicaba en mis juegos: escribir, dibujar y el cine. En 1978, a los 14 años descubro que es mi expresión y objetivo en el mundo, en plena Transición, estamos libres. ¿Qué queremos ser de mayores? Tuve un accidente, me quemé... por jugar a los antidisturbios, con botes de humo. Te manda a La Paz... ves otros que están peor y algún familiar te regala el famoso libro de entonces “Vida, después de la vida”: ¡Hay que decidir en qué peleas! Mi padre me dejaba el *Telepueblo* y pensabas qué película ibas a ver. Siempre me ha impactado el *western*. Raoul Walsh me marca desde la infancia y me sigue marcando. Vimos *Objetivo Birmania*. En parte así vas reconstruyendo tu vida. Tras la recuperación del accidente y ya en la España de la Transición en 1978 empiezan a proliferar las *FM,s* y las escuelas privadas de Cine. Recuerdo que había un anuncio: **Cineplató 15**, en la calle Reina de Madrid, paralela a la Granvía. Necesitaba canalizar toda esa energía. Mi padre tenía la teoría de que la cultura era lo más importante y que ese era el camino, Le convencí para que me apuntara en esa escuela en la que yo era el único adolescente. Se descubre que lo que te pasa puede llevarte a conceptos y a aprendizajes. Con 14 años te empapas de todo. Incluso ese año me ayudó a mejorar las notas en los estudios pese a volver a casa a las 11:30 de la noche. Los mayores mencionaban repetidamente *El amigo americano* de Wim Wenders y decidí ir a verla. En el 78 estábamos muy vivos, muy inquietos y sin prejuicios. Me llevó a hacer *Super 8*, cada vez mejores y alguno con banda sonora. Existía la Facultad de Periodismo, pero nada relacionado con el cine. Mi padre trabajaba en Televisión Española y como se hacía, por ejemplo, en el taller de carpintería, mi padre me llevaba y me presentaba a sus colaboradores. José Luis de la Torre (Torrebruno) que trabajó con Fernán Gómez, Miguel Ligeró ayudante de dirección, pero no me gustaban los pasillos y el funcionariado. Estudié el BUP y pensaba que trabajar era la manera de aprender. Tuve otro accidente en Barcelona, me saltó un tornillo de una traviesa de vía y conseguí una indemnización gracias a mi padre. A los 18 hice mi primer corto, muy errático que se llamaba *Nadie es perfecto*: dos latas de blanco y negro rodado en el cine Ideal antes de la remodelación donde había ido a ver *Repulsión* de Polanski. Lo presenté en una convocatoria del Ministerio y me dieron un premio dentro del apartado “Especial Calidad”. Allí está una montadora, Rosa Salgado que luego conocería y que apuntaba la manía de los realizadores noveles de matar a la gente en todos los cortos. La entendí perfectamente ya de mayor. Quería aprender el oficio en la práctica. No conocía a nadie en rodaje y tenía un tío que trabajaba en mezclas de sonido en los Estudios EXA. También había comprobado que, en el tema de salarios, la cosa era algo complicado. Pese a no poder acceder como montador me adoptó un gran montador como Eduardo Biurrun que entonces trabajaba en *Crónica del Alba* y con el que aprendí un montón, me tenía como un escudero. Los montadores eran un gremio y los 26 de cada mes se juntaban para comer en un sitio que se llamaba la Casa de Troya en el barrio de La Concepción. Venían Del Amo, Santacana, Rojo... unas leyendas. Fue una etapa importante: entender para qué se rueda y por qué se hacen los planos. Una mancha blanca en el encuadre era un obstáculo y no se montaba. Se montaba por los ángulos, volúmenes, los extremos, los colores. Pasé a rodaje gracias a Gonzalo Suárez que estaba realizando *Epílogo* acompañando a Biurrun.

¿No sé si eso del meritoriaje iba desapareciendo cuando empezaste a adentrarte en ese mundo de los rodajes? ¿Qué facetas te interesaban más y ayudaron a tu aprendizaje, más allá de elaborar cortos?

Contacté con José G. Jacoste de producción para hacer de meritorio algo así como ahora dirían becario. *Epílogo* era una película complicada; nadie entendía muy bien ese tipo de cine. Ya estaba metido en tareas de productor y había empeñado su casa de Llanes. Le traía los puros Montecristo y resultó ser un éxito. Un día buscaban un actor para hacer de camarero en un hotel y alguien dijo “que lo haga Jesús” y así hice algo así como un *cameo* de camarero. Charo López salía desnuda de la bañera en una escena cuando se produce un *flashback* con sus confesiones. Estaba tan impresionado en la acción que ni la vi al estar pendiente de mi frase. Aprendí un montón de cosas. Conocía a José Sacristán que era mi vecino en Pozuelo, que vivía a 30 metros de mi casa. Le recogía en una curva. También a Paco Rabal con el que traté más adelante. Todo esto lo explico para introducir antecedentes y mis experiencias. Quería seguir aprendiendo más de este oficio, con más responsabilidades y viendo cómo se construye.

Lo de cinéfilo es una cosa particular y privada: el cine, en cambio, era un oficio y mucha gente llegaba por su propia familia (eléctrico, artista, cámara). y luego le pillaba el gusto o no. Era básico tener también tu propio mundo de cultura relacionada con el cine, pero a veces no se debía mezclar.



Foto de rodaje de *Nadie es perfecto*.

A través de algunos contactos como Martín de Blas caí en televisión en *Mariana Pineda*, ya había hecho mi meritoriaje. Aquí sale Gonzalo Alba que ya había hecho *Los gozos y las sombras*. Dejando claro el respeto a los muertos, pero hablando con total

libertad comentaré que “con Moreno Alba el Diablo de Tasmania se quedaba corto”. No se hablaba con el ayudante de dirección. Me cogió cariño. Trabajábamos en el Liceo francés, el de la calle de La Ensenada ahora restaurado. Aulas y salones abandonados y se usaba de plató. Había corrientes de aire frío. Me llevé muy bien con Pepa Flores, algo increíble. Como currante se me respetaba. Aparecían esos actores maravillosos que siempre colaboraban y eran muy atentos como Rafael Alonso por el que tenía cierta debilidad. Circulaba también Carlos Larrañaga, el más “cantamañanas” pero gran actor. De camino a los estudios de televisión a veces coincidía en el autobús con José Orjas: ¡Qué buena gente! Como era una producción barata los especialistas no eran los más *top*... siempre procuraban hacerse una caída de más o lesionarse para que le pagaran. Para sacarme un plus a veces hacía de soldado liberal o carlista, me ponían patilla. Me fajé con todo ello. No podías mirar a la cámara, era como una norma. Aprendí a ver qué óptica había en cada momento por el fuelle del objetivo. Moreno Alba me tenía cierto aprecio. Pensaba que había planos que no se podían montar -ya se trabajaba con el videomontaje- pero callaba, naturalmente. La experiencia fue amplia, rodé en exteriores, fui a Sevilla, a Carmona (se había hecho *Carmen* allí) aprendiendo cosas de decoración, vestuario y ver en acción a actores como Kitty Manver, Tito Valverde, Iranzo.

Un compañero, Alejandro Vázquez, me metió en una producción norteamericana pero sólo podía ir en el equipo de producción y no en el de dirección y aquí se podía cerrar el ciclo de aprendizaje. Se titulaba *Cosmos mortal* dirigida por Deran Sarafian.² Un *alien* aparece en Chinchón, donde ha estado recientemente Wes Anderson. Aparecen Luis Prendes, Dennis Christopher que venía de hacer *Carros de fuego*... Me encargaron colaborar con un grupo del departamento de efectos especiales. Unos *freakies* de 25 años -yo tenía 20-, llevarlos a unos apartamentos donde no asustasen a nadie, acompañarlos a los supermercados. Compraban aparatos relacionados con lo hidráulico para activar los monstruos. Venían de haber hecho “La cosa” de Carpenter aplicando parecidas técnicas. Trabajé también con algún veterano ayudante de dirección. Inmediatamente después de esta experiencia, era 1984, hice el servicio militar en infantería. Lo pasas mal porque te sientes bloqueado justo en ese momento de ebullición: victoria socialista de 1982, series de *televisión*, etc. En el cuartel pasaban *Mariana Pineda* y salía mi nombre al final en los títulos de crédito, te ganas algo de respeto, algo de enchufe, aunque acabas algo desquiciado. Terminé por engancharme en la producción: *Teo el pelirrojo*, con Álvaro de Luna: un tipo maravilloso que quería cambiar de imagen y que hizo una película sobre un anacoreta en las sierras, le confundieron. Rodamos en un pueblo de Burgos, quería librarse, pero iba oyendo “¡Algarrobo! ¡Algarrobo!” Con un niño muy impertinente que se llamaba Juan Diego Botto. Algunos del equipo le decían: “¡Al cole!” Y él contestaba: “y vosotros al paro. Entrás en dinámica de producción y la gente te va llamando.

Cerrando el círculo de los cortos, antes de la película norteamericana había hecho *Si lo sé no vengo*. Convencí a Gonzalo Suárez para filmar en Almería. Había resurgido el *western* de la mano del australiano George Miller con *Mad Max*. Fui a hablar con José Pedro Carrión en el teatro. Coincidió con Mario Pardo que, como buena persona que era, aceptó encantado. Hay errores en las fechas, es anterior a lo que figura

²² *Alien Predator* (1985), Coproducción Estados Unidos-España: Continental Motion Pictures Corporation, M&C Films y Royal Films.

lo que pasa es que se registró mucho más tarde. Lo hice en 1983 antes de hacer otros trabajos. Desde 1985 hasta 1990 estuve en producción, de regidor... En una serie que se llamaba *Delirios de amor*. Aparece Eva Liberten. Época de juventud. Primero Nadie es perfecto, en el cine ideal sonando al final la banda sonora de *Con faldas y a lo loco*. Luego *Nadie es perfecto*. Hice un corto que se llamaba *Camposanto* del que no estoy contento, vi que no era bueno. Pensé en una actriz como Eva, con conocimiento de circo, de serie B cutre, entre lo porno y lo *underground*. De hecho, Fernando Trueba le dará un papel en *Sal gorda*. Tenía un amigo canario que se llamaba Fernando Paz, que era como un *influencer* de esa época, junté lo más *freakie*. A Gonzalo Suárez le encantaba jugar a ser actor. Fui a su casa y le convencí, se puso una gorra que decía que parecía de Peckinpah. Esa pulsión de cine algo diferente está allí. Gonzalo nos parecía un señor mayor, pero tenía 49 años. Fue difícil llegar a Almería.



Festival de Málaga: presentación de *Villa tranquila*.

En 1990 quiero dar el paso para ser ayudante de dirección y, quizás de dirección. era importante estar en los sitios en el momento adecuado. Se iba a hacer una coproducción, *Mi ministro ruso*, con la Unión Soviética con Goskino Mosk Films. José Luis Ruiz estaba vinculado al Festival de Huelva, con el hotel Tartessos. Sebastián Alarcón, chileno residente en Moscú y que venía de rodar *Jaguar (La ciudad y los perros)*. Había tanteos. Pablo Azcárate con la embajada española en Moscú. Fui a recoger a alguien en el aeropuerto. Parece ser que estaban hartos del ayudante de producción a quien echaron y me contrataron a mí para la parte española, pero tenía que manejar a una *troupe* de actores soviéticos por la Sevilla del año 89. Lo único que querían era escaparse al Corte Inglés y comprar cosas como neumáticos o cosas así. Ayudaba a Alarcón a facilitarle las cosas para ceñirse al plan. Le proponen llevarle a

hacer la parte rusa en plena *glasnot* con Ivanov, un asistente. Su novia que estudió en Cuba hablaba español. Contratos y extras controlados por los sindicatos. Televisión Española tenía los derechos. Estaba Victoria Vera, algo insoportable, la gran diva Natalia Fateeva a quien Germán Cobos, encantador dentro de su descontrol, le tiraba los tejos. Algo parecido ocurrió con Agustín González. Luego surgió *Doblones de a ocho* con Andrés Linares, cercanos al colectivo del Partido Comunista en contacto con su socio. Le adoptó y servía como apoyo y ayudante complementándome. Maravillosa experiencia: conocí a Emma Penella, un encanto de gran profesionalidad, de gran dulzura, Omero Antonutti que acababa de rodar *Solitud*. Me involucré en localizaciones, decorados. Tuve una experiencia con Mariano Ozores, llevaba mucha inercia, filmaba su película 99 o la 100 pero con la Expo del 92, no le daban permisos. Le di la solución de llevar un barco fluvial que le gustó, a él y a Enrique Cerezo el productor. Conocía a otro actor maravilloso que era Juanjo Menéndez. Contacté con Álvaro Sáenz de Heredia, con José Guardiola, el de *El cerco*: era un tipo encantador, formaba parte del capítulo de los dobladores, lo pasaban muy mal, torpes a veces como actores como Rafael Luis Calvo. Todo esto me sirvió como bagaje para el cine de acción. ¿Cómo rodar en un campanario?, por ejemplo, las armas. Trabajé mucho en *Canal Sur*, a veces cobrando en negro.

A mediados de los 90 surge A tiro limpio un proyecto aparentemente complejo como el de hacerte cargo de un remake de un importante título del cine criminal español. ¿Qué te propones? Tengo la sensación de que, en buena parte, sigues la estructura del relato original.

Empecé a pergeñar que había que dirigir. Llevó 10 años trabajando y en 1995 es el momento de hacerlo. Mi madre me decía: “¡hasta los 30 no tienes cabeza”: pues ya la tenía. Lo decía cuando me veía cargado de maletas para salir: “te debe gustar eso”.

Punto de fusión entre dirección y ser cinéfilo: oficio y gusto desarrollado ya se presupone. Básico: Si hago una obra ¿cuál va a ser mi criterio? ¿Cómo mejorar? Lo primero: no soy guionista, no disfruto con escribir. Tengo mucha imaginación, pero mi paciencia no aguanta una página en blanco sin pensar en otras cosas. Ver “El sabor de la muerte”, los *remakes*: Vajda en *El cebo* era mi referente, era el que más sabía. No se puede hacer de una obra maestra, mejor donde puedas reinterpretar o aportar algo. ¿Cómo defenderse a partir del oficio? Aquí surge *A tiro limpio*. Mi amigo Antonio Llorens de Cartelera Turia había escrito el cuadernillo sobre la programación de cine negro español en el Festival de Cine de Valladolid SEMINCI en 1988. Conecté a través de Carlos Balagué, el de los Cines Méliès. Logré verla en VHS, era como la última de ese género en España antes de pasar masivamente al predominio de los productores por el *western* hecho en Esplugas de Llobregat o las comedias de Cassen. No se fijaron demasiado en aspectos como Toulouse, la homosexualidad... Leía novela negra con la colección Bruguera, Jim Thompson me interesaba como autor. Ese título me pareció básico. Contacté por carta con Pérez Dolz, quedamos en un restaurante, me presenta a Ricarte, el coguionista. Le digo: “necesito tu argumento”. Honrado y nos ponemos a trabajar. Reunión con Carlos Pérez Merinero, personaje maravilloso, pero no llegó y luego a través de Pedro Costa y mi socio Federico Ribes, me acerco a los guionistas José Ángel Esteban y Carlos López tras *Una casa en las afueras* y llegamos a esa propuesta del *remake*. Definirme en el *thriller* que en los 70 casi no existió tras, por

ejemplo, *La muerte del escorpión* de Gonzalo Herralde hasta el 84 con *Fanny Pelopaja* o las influencias del *giallo*. Me apasiona el cine de Lluís Llach con la fórmula de Barcelona. Me influenciaba el cine de Phil Karlson, más de serie B: contención, personajes, negritud, destino fatal, más en Jim Thompson o *Atraco perfecto* de Kubrick (pese a verlo más adelante como sobrevalorado). O Josep H. Lewis pero también la influencia de la *Nouvelle Vague* con, por ejemplo, la cámara en el coche buscando la narrativa desde la subjetividad. Esa perspectiva está presente en Alberto Rodríguez en la escena del coche que va por los bancales en *La isla mínima*: la mejor escena, se lo dije. Jugaba en los cortos con los encadenados y el montaje, pero pensaba ahora en que lo básico sería el ritmo. Los insertos ralentizan la acción: mínimos. Mover poco la cámara, ser muy japonés, muy Ozu: crear escenarios en los encuadres, ventanas, puntos de vista donde vuelen los personajes. Decálogo de planificación: estilo, la sobriedad, ir al grano y ritmo. Definir el estilo y la técnica. Tener una ambición al límite de tus posibilidades: el desafío es un atraco en un estadio y durante un concierto. Enfrenté mi experiencia de técnico. Tuve como un aliado. No usar el estudio y buscamos un concierto real de 5 horas. Planos con los actores en fondo real. Montar los contraplanos con la figuración controlada en los siguientes días. Los grandes profesionales ahorran. En los tiroteos hay coreografías. Definí el film como de serie B porque en realidad ese es el traje de producción... y de ambición con el que te presentas. Convocamos en Canarias para el concierto. Me iba por los rodajes para los *castings*. Elegí a Anne Deluz como asistente. El equipo fue fabuloso, con pocos recursos. Me hice yo las localizaciones que siempre me gustó hacer. Lo del guion estaba bien para acceder a una subvención, pero había que aplicarlo. Hice murales de fotos solapadas para la planificación que aprendí en publicidad para los *meetings* con los guionistas. Las hacía con un 50, describiendo un espacio real. Alucinaban los guionistas. A veces las fotos eran los planos.



Fotogramas de *A tiro limpio* (1996) reproduciendo en color (izq.) una de las escenas más conocidas de Pérez Dolz con la retención y vejación (a base de manguerazos) de los usuarios del garaje. Escena final a la derecha en el muelle de Las Palmas (dcha.).

Era importante tenerla bien armada y tener unos metros asignados. Y contar algo personal, algo mío: yo siempre estoy fuera de lugar, buscando un sitio como me hizo ver más adelante un guionista: ¿dónde voy? ¿quién soy? y ¿cuál es mi sitio? Ese Toni Cantó –“que vaya putada nos ha hecho a todos lo que hemos trabajado con él”- o Álex Casanovas, otra opción. Era disciplinado. Perdidos a los 30, drogas, etc. Esa época de perdido y recordar los amigos e influencias como el padre (Daniel Martín), que representaba ese cine de *Los Tarantos*. El argumento de Dolz lo “compré” porque está muy bien estructurado pero los personajes, los colores, deben iluminarse, también con cosas personales: Un desarraigado de “La Movida” pues el Toni Cantó, la fábrica de

hielo, en lugar de un camión, un barco... Fusión de ideas: la madre y la mujer en un solo personaje. Cambiarlo de sitio: la Barcelona de Pérez-Dolz era la ciudad más cosmopolita y abierta con la Sexta Flota, algo así en los 70 en Canarias, auge del contrabando. En un programa de televisión, coincidimos con Urbizu y valoraba mi aportación al *thriller*. Idea para renovar: la luz, algo exótico, como los naranjos en Chinatown, cine negro luminoso: reflejos, brillos, palmeras en los fondos, en las ventanas. Crear un ambiente cálido, tropical, para esos personajes. Pensé en cómo adaptarla y en cómo darle un toque personal. Me fascinaba Luis Peña, entonces no era consciente que tenía una vitalidad y una melancolía destacables. Me gustó Lluís Homar trabajando con Ventura Pons y un mes antes me dijo que no lo veía. Pensé entonces en Adolfo Fernández para hacer de Martín. Me había gustado en *Luces de bohemia*. El acompañante era un mozo de cuadra de Pozuelo que conocía, medio angoleño Luís Rodrigues. Era un ser real. Cuidaron mucho a María Asquerino. En un salto Luís se hizo un esguince y en una escena se tenía que poner unas botas y no podía. Existía peligro de dispersión, Toni, profesionalidad indiscutible. La novia tenía más madurez pese a ser 8 años más joven en el papel que se configuró. Intento ser riguroso con las actrices. Las miradas son las de cada edad, igual puede ser en el teatro con maquillaje. Era la hija de Amparo Pamplona, su abuelo era el director Clemente Pamplona, con tablas y era muy joven, fue bastante bien. Conocía también a Diana Peñalver que me parecía cercana. Muchos secundarios que salían se contrataron en Canarias.

Con Arrebatos (1998) haces historia del cine a través de las imágenes y de las entrevistas, pero se trata de un film de culto como el de Zulueta y te atreviste. ¿Cómo fue esa experiencia, te la encargaron?

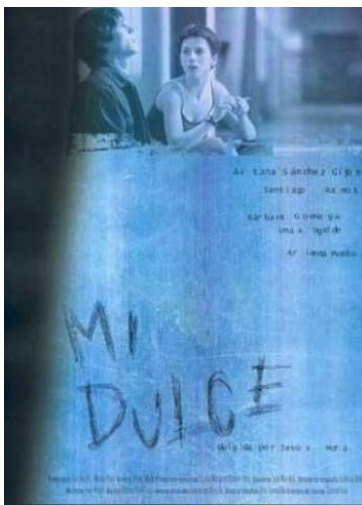


Fue muy complejo. Los guionistas Carlos y José Ángel estaban con su padrino Manolo Matji en la Revista de la Academia. Me veían como un cinéfilo explosivo y a veces hacían algo así como *Positif* haciendo una especie de *making of* de algunas películas y que había hecho algún periodista. Les hice una propuesta. *A tiro limpio* se había estrenado dos años después y yo, literalmente, me estaba muriendo de asco y de pena. Vuelcas todo, vas a San Sebastián y no se estrena y piensas que has hecho un desastre y es como una travesía por el desierto. Matji proponía *La verdad sobre el caso Savolta* de Drove, yo hablé de *El perro* de Isasi-Isasmendi que apareció en el número 4 o el 5 de la revista con entrevistas a muchos de los que participaron. Tuvo éxito y se mezclaba un cine comercial con cosas como un cine comunista con, por ejemplo, Bardem, Marisa Paredes. Durante el rodaje se murió Franco. Era destacable ver cómo las afueras de Madrid se convirtieron en una zona pantanosa de Venezuela. Al cabo de un tiempo, en una comida con Matji a quien le gustaba hacer de *pater* –“salvo a la hora de pagar, ¡esto de los ricos!”-. Propuso hacer ese *making of* en documental y pensó en

una película mítica como en su momento lo fue *El amigo americano*. En Pozuelo me crie entre *jonkies*, nuevos mundos, algunos de buenas familias. Yo tenía el cine. Entendía muy bien el síndrome del mono de la espera para el revelado de los cartuchos de los *Super 8*: ¿ocho días, no puedes tenerlo en 7? Había sido regidor de cabecera en la serie *Delirios de amor* de *Párpados* un episodio dirigido por Zulueta y estrenado en 1989. Hablaba de que sería todo minimalista. Rollo de las fotocopias. Hice de asistente para la imagería de ese capítulo. Con entrevistas hice ese retrato de Iván Zulueta: algunos no entendían nada, otros complacientes, otros se apuntaban las medallas. Matji no quería. Estuve con él, con Iván en tono relajado, charlamos. y me transmitió su metáfora de no querer hablar de nada: “me siento como esos cadáveres que hasta los especialistas no se atreven y no se pueden enterrar por su avanzado estado de descomposición”. No puse esa declaración en *Arrebatos*, pero sí la tuve presente.

Mi compromiso tenía que ver con la admiración, también la de su grupo la de un Peter Pan siempre joven y guapo. Chavarri me decía que usaba las fotos como si fuera un álbum y yo asentía. Conté todo a través de sus testimonios y de sus imágenes y de sus cortos y de sus *Super 8* pero él siguió en su proceso horroroso de momificación. Augusto M. Torres fue el primer productor de sus primeros cortos. Me cedió material, era algo *freakie*, cinéfilo y habla en su libro de *A tiro limpio*. Está disponible en *Vimeo*... para toda la Humanidad. Me daba la razón. Si no completas la trayectoria es difícil ser genio. Mi teoría, me daba la razón Marta Fernández Muro, la más lista: “estos eran niños-bien, estaban en la heroína cuando los *progres* estaban con los porros y el tintorro. Su padre era de la superalta burguesía de San Sebastián. Viajaban por todo el mundo. Hay diferencia entre *Arrebato* y *Ópera prima*. Conocía este mundo y es el contexto histórico. También en Eloy de la Iglesia, iban por delante y mi amigo Will More a quien entrevisté en Miami, se pulió una amplia herencia. Cecilia Roth procedía de las familias patricias de Buenos Aires y al llegar a Madrid también enloqueció. Zulueta hacía figuritas que metía en el congelador y luego las sacaba y fotografiaba. Era la historia interminable. Presenté el vídeo en la SGAE y hablaban de Zulueta como del genio. Marta era mucho más sensata.

Tienes diferentes cometidos en programas y series de televisión importantes. ¿Cómo fue esa experiencia televisiva?



Es una consecuencia de lo mal que iban las cosas, tras el documental. *A tiro limpio* se pasa por TVE, funcionó: ¡no era tan mala! Me relaciono con la Productora Boca-Boca de César. Muchos nuevos ricos que querían ser productores. Van a hacer una *telemovie*, nueva línea de producción. Hacerla sobre la farmacéutica de Olot, pero no muy ligado por problemas legales. Localicé en Sant Cugat, empecé con el guion. El canal se arrepiente, me pagan por el trabajo.

El comisario con Jesús Font primera tanda. Segunda más hacia el estilo *Canción triste de Hill Street*. Primero más de novatos. Un director, Elorrieta, se echó para atrás. Estudié los capítulos anteriores y apliqué mis conocimientos. Conoces el *thriller*, me decían: “dale tu

bagaje”. Busqué ritmo, concreción, sobriedad, cuidar a los actores. Daba pautas. El primer capítulo funcionó muy bien. Hice otro. Me ayudó, aprendí a trabajar con semidecorados. Empezó a tantearse lo de *Mi dulce*. Les extrañaba que yo montara, dejar aire en los encuadres, pero el que dirige, dirige también el montaje. Delego, pero sólo en parte. No encajaba mucho con los compañeros de gremio. Hubo algo de luz de gas. Las condiciones laborales eran excelentes. Otro reparaba mientras yo rodaba. Mucho nivel en TVE. Al final aplicaron cosas que introduje. El primer capítulo tuve 4 millones de espectadores. Divorcio de conveniencia. Surgió *Mi dulce*.

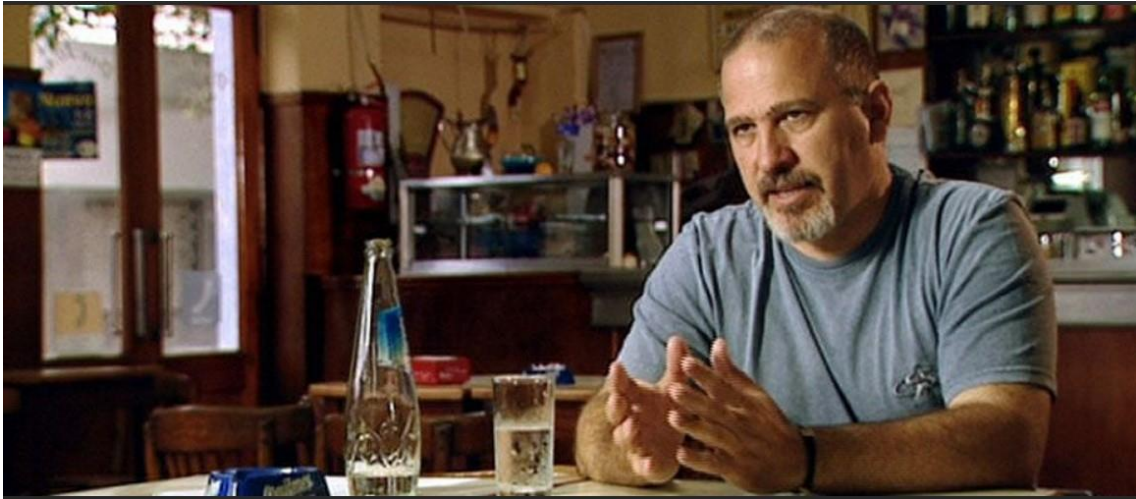
Vuelves al largometraje en Mi dulce (2000) con un elenco de lo más destacado y que ruedas en Barcelona. ¿Cómo fue el rodaje?

Vuelvo a estar en activo, existente, en la *pomadilla*. Si no se repliega el ánimo y las neuronas. Surge porque la productora Luisa Atienzo me conocía, por *A tiro limpio*. Salgo del agujero: ¡estaba vivo! Me propone un guion de un actor muy joven que se llama Iván Morales. Lo leo y has de ser positivo y constructivo, viendo lo que podía hacerse con él. Me fui a descansar a Teruel unos días. Hay una expectativa con Aitana y con el proyecto y me propongo hacerla lo más digna y con el empaque mío. Hay que rodar anticipándose al calendario de la actriz que estaba en *Volaverunt* y luego tenía jurado en Cannes. Fui a convencerla personalmente para que se incorporara. Llegué a Barcelona de Media Park, un ayudante de Bigas Luna. No me pareció el equipo adecuado para ese film y configuré otro. Además, me instalé en el Raval, a buscar localizaciones con mi bici por ese barrio en Barcelona y me enteré de que Guerin estaba realizando una película también el barrio, en plena transformación que debía integrarse en la película. Rodamos los interiores de la casa en un medio decorado aprovechando un edificio que había sido Escuela de Policía y era un salón de actos, una sala diáfana para actos como entregas de medallas, bailes. Allí construimos el decorado. Me encontraba con Rosa Vergés que a veces venía al rodaje. Se rodó toda la parte de Aitana en dos semanas, luego con los chavales. Vivía al lado de una placita al lado de una calle de La Paloma. Me mimetizo, comía mi menú en Els Tres Tombs, paseaba y buscaba rincones. Fue construir una Barcelona propia, para mí era un decorado para contar una historia: los cambios en el barrio. Juegan a fútbol en una cancha y dar la espalda al mar que es un contracampo que sólo sale al final. La película va hacia la tragedia, los preparativos, los vínculos llevan hacia el mar. Buscar encuadres, colores propios. Sobre el *casting* ya pensaba en ello en el tema de la serie *El comisario* y pensaba en actrices. Trabajar no sólo para los 6 millones. Aparece Fermí Reixach que había visto en teatro en *El Rey Lear*. Estuvo fantástico. Me llevaba muy bien con mi directora de *casting*, Consol Ventura, la ex de Bigas Luna, tenía mucha sensibilidad y mucha cultura. También estaba alguien que hacía muchos personajes de padre como Emilio Gutiérrez Caba que sabía de todo, pero al final no le acababa de apetecer. Entonces salió la opción de Fermí. Había muerto su mujer en Nueva York y había regresado hacía poco. Estaba en una situación anímica dura, muy sonado, le vino bien. Le cuidaron muy bien, Aitana muy sensible al gremio. Boris Ruiz se barajó (experto en *Los sin nombre*). Jaenada salió desastroso en el *casting* y llamé a Isaac Ferry que ha trabajado con Urbizu. Una vez terminada, se quería jugar con la película y hacer cambios, aprendí en el oficio que hay que rodar pensando en lo que se va a montar: es una cosa de orden y de matices no de cambiar estructuras. En el verano después tuve traumas e incluso dije que no íbamos a

acabar y se tuvo que pelear para mantener la coherencia y no se debería perder el tono. La seleccionaron para un festival de Moscú y gustó. Alguien dijo: ¡qué bien ruedan estos nuevos! Tenía 36 años: éramos una generación que venía de otra cultura donde la narración y la imagen se consideraba como primordial. Nacimos en los 60 y nos formamos con el cine de los 70 y los 80: no éramos Colomo que se tropezaba con los cables o de estos que iban al rodaje con un guion tocho pensando que todo estaba apuntado ahí. Buscamos cierta solvencia y menos complejos, como la que tenían los grandes directores españoles de los 50: los Forqué, Nieves Conde. Y además empecé rodando en 35 mm que costaba mucho dinero. Un día se jorobó una escena con 80 extras en un día, con mis ajustes técnicos pudo subsanarse al siguiente día, ahorrando a la productora.

Hay un salto en tu carrera y llegas a un nuevo proyecto documental; una investigación de gran interés para los que, como en esta revista, la documentación es fundamental: a Argentina con Operación Algeciras (2004). Da la sensación de que te mueves con cierta comodidad en ese tipo de proyectos. ¿Cómo se organizó la producción?

Eran los productores que venían buscando subvenciones, los de *Tasio*. Vi una noticia perdida y pensé: “aquí tengo película”. Olfato tras ver la noticia perdida. Empecé a tirar del hilo y a buscar información. Le explico a mi socio Federico Ribes, lo movemos nosotros y me apetecía la aventura. Sinopsis que presté, me la compraron y no la pude usar. En Argentina en ese momento estaban cayendo los presidentes, hubo cuatro en un día, era el tiempo del Corralito. Menem huyendo en un helicóptero. Le pedí a Federico que me acompañara: “ahora querrán hablar, con el descontrol que tienen”. Cogí una cámara y un equipo me fui a seguir la pista a los testigos en Buenos Aires. Contacté con un jefe de la Armada que fue miembro de la Junta militar, por edad igual se liberó. Se enfadaron los de *Página 12* por acceder a ese testimonio, iban tras el reportaje. Se lo contaba al corresponsal de *El País* y alucinaba: “¡tengo el testimonio del Watergate y voy a renunciar! ¿Qué está pasando en este país? ¿Estamos con lo de las censuras preventivas o qué?” No puedes hablar con un antiguo dictador... o con Nieves Conde. Como era gallego se relajan. Este general sabía que ya había hablado con el guerrillero. Estábamos haciendo Historia. Había visto películas de Le Carré por lo que iba una hora antes a la cita. Me sentaba mirando la entrada y el amigo guerrillero llegaba también ¾ de hora antes. Nos hicimos muy amigos. Con el militar que era medio boliviano, era un cholo (una categoría social inferior por mezcla). En la zona superior hay judíos, alemanes, italianos y con mezcla de indio ya más abajo. Tomamos un whisky, hizo un acto de contrición, se descargó, quieren hablar. Yo no juzgo, escuchaba. Éramos dos, mi socio y yo de España y unos asistentes como Walter con el que ya había hecho una película. En Madrid había hecho documentales. Mi teleobjetivo, mis preguntas para relajar. El objetivo ocultaba un poco la presencia de la cámara. Estaban a gusto y que fluya la conversación, yo me quito de las entrevistas, no hago mis planos, más bien buscar provocación y que se desarrolle. Está ya en *Arrebatos*. Esa técnica la tenía muy desarrollada.



El film está influenciado por el *thriller político*, de películas como *Z* y de esos guionistas. Se propuso convertirla en ficción, pero no acepté. Fui completando capas y capas, con periódicos de la época, lugares. Sí hubo problemas con la cúpula policial, entonces la de Acebes, por la implicación de algunos policías españoles tras la desactivación, desmontando el operativo sin saber de qué se trataba y en el período en el que hubo un congreso de UCD cuando se estaba desmoronando. Pero los policías querían explicar cosas, pero de forma clandestina. La situación era tremenda en las Malvinas. Como alumnos en el instituto, acabando el bachillerato teníamos simpatía por los argentinos y en cambio el profesor de inglés se mostraba favorable a los británicos. Uso el hecho de la operación, pero estoy contando las circunstancias de nuestro país. Aparece un especialista británico en servicios secretos que entrevistamos, pero me dio la versión oficial británica que se desmoronó cuando hablamos con los argentinos. La resolución del documental viene al poner los tres caballos de carreras juntos: los argentinos, los ingleses y los españoles, en sus callejones. Al correr, cada uno por el suyo, se veía que no coincidían. Cosas como ratificar el tiempo en una fecha determinada servía como prueba de veracidad, yo mis notas y mis papeles. No quería sacar una voz propia en el documental, como sugería un crítico: yo he movido las piezas, atando cabos. Hemos perdido algo de sensibilidad respecto a la colaboración contra natura de determinadas personas: como es el caso del montador José Antonio Rojo, salido de las checas, de pronto con Nieves Conde o Alfredo Landa, hijo de un guardia civil con Sacristán: ¡nos gusta el cine! Un amigo era de Fuerza Nueva, pero admitía la democracia. El buzo, montonero revolucionario [*en la imagen superior*], en realidad es militar y patriota, fue a entrenarse a Checoslovaquia en 1972 y capturados en la ESMA todo cambia. Dar voz a traidores se puede decir, pero hay que contar la historia. ¿Por qué Acebes no dejaba hablar a los policías sobre el asunto? Ellos fueron los que me dieron el contacto del denunciante, del soplón, que delató al comando en Málaga en la oficina de alquiler de vehículos. A los policías les expuse todo lo que conocía de los argentinos. No sabían a quién habían detenido. Reverte cuenta ahora cosas de estas como si las hubiese descubierto. Buzos italianos ya hicieron operaciones de este tipo intentando sabotear Gibraltar. Calvo Sotelo era un europeísta convencido y, naturalmente no quería que los argentinos la liasen en suelo español. Por eso los sacarán del país. Ellos pensaban que eran unos ladrones. El hijo de Saura me felicitó... pensó encargarme algo. *Operación Algeciras* fue realmente un éxito, precisamente cuando

estaba en las últimas. A TVE le encantó. Fue rentable, siendo director y productor. Jugaba más que a lo estético a que la narrativa fuera potente.

¿Hay continuidad en Villa Tranquila (2007) con tu film anterior rodado en parte en Argentina o salió de manera casual? Tras el visionado de y por lo que he leído fue una experiencia casi, casi, neorrealista, ¿no te parece?

Después de *Operación Algeciras*, veo que en España no tengo hueco, coincide con una separación sentimental y pensé, tras el tema de la moneda, en un cambio. Me resultaba más barato vivir en Argentina. El cambio del peso se había normalizado. Estamos en 2003. Se montó y se estrenó, hice algunos viajecillos. Tuve valor para empezar de nuevo en junio de 2003. Me relacioné con el distribuidor de allí, con Pascual Condito, para promocionar la película por un productor argentino que hizo *Tango*. Unos me querían fusilar, otros estrenar. Pensaba en una producción española. Fede, mi socio estaba asociado con Ricard Figueras, lanzábamos el anzuelo, pero no funcionaba. Tuve una pequeña enfermedad y luego pensé en inventarme una película. Había hecho talleres de cine con Comodoro Rivadavia en la Patagonia con mi amigo Pablo Trapero, que hizo *Mundo grúa*, con aficionados... entrábamos en ese nuevo exotismo de que los pobres hagan algo. En mi caso pensaba en hacer cosas humildes con gente modesta y que salieran cosas con mucha dignidad. Solo estábamos en esa época del Corralito el corresponsal de *El País*, Alea, Ana Mengote de EFE y yo, los tres gallegos. Conocí a José Martínez Suárez. Le pedí consejo a Adolfo Aristarain para ver cómo afrontar una producción allí. Me puso en contacto con José Pablo Freiman, guionista de *Los últimos días de la víctima*, un ideólogo algo insoportable. Pensé en formar actores con el taller y en localizar una barriada. Mi amigo guerrillero tenía contactos con el submundo... a veces me pasaba un teléfono móvil. Conocía a un tal Vaquero que luego haría el papel de taxista. Vi ese decorado y se construyó la película. El tren de las 3'10'' está inspirado en Yuma. La villa se construyó en función del tren y sólo pasa una vez al día. Instalé siete puntos de cámara, era un tren con 40 vagones, me avisaba el jefe de estación. Tenía que disponer dos emplazamientos, uno fijo y uno móvil. He ido aprendiendo en el propio cine el tema de las matemáticas, la física de la óptica, las matemáticas de la producción, hacer cuadrantes, planificar la secuencia que no se podían hacer coincidir las alturas. Comíamos y nos encerramos en un búnker antiatraco, pero estuve un año y medio antes visitando la villa. Cuando hacían ruido tenía que ir yo a decir que se callasen. Sufrí de todo, una chica se quedó embarazada y luego abortó. Cuando fui a Málaga expliqué como se había hecho y quizás por la presentación nos concedieron una mención especial. Como jugar y construir la realidad, pero con códigos de ficción. Lo auténtico no es narrar un atraco con cámaras que se mueven. Jugué con los colores de las chapas. Las vías de fondo, no el plano-contraplano. El canal-riachuelo, el más contaminado y el puente que se ve, al cruzarlo se accede al estadio del Boca. Elevado para que no crucen las ratas tal vez. Los argentinos saliendo de Buenos Aires le llaman el interior. Las sesiones del taller eran los sábados.

Después de *Operación Algeciras*, veo que en España no tengo hueco, coincide con una separación sentimental y pensé que, tras el tema de la moneda, pensé en un cambio. Me resultaba más barato vivir en Argentina. El cambio del peso se había normalizado. Estamos en 2003. Se montó y se estrenó, hice algunos viajecillos. Tuve

valor para empezar de nuevo en junio de 2003. Me relacioné con el distribuidor de allí, con Pascual Condito, para promocionar la película por un productor argentino que hizo *Tango*. Unos me querían fusilar, otros estrenar. Pensaba en una producción española. Fede, mi socio estaba asociado con Ricard Figueras, lanzábamos el anzuelo, pero no funcionaba. Tuve una pequeña enfermedad y luego pensé en inventarme una película. Había hecho talleres de cine con Comodoro Rivadavia en la Patagonia con mi amigo Pablo Trapero, que hizo *Mundo grúa* con aficionados entrábamos en ese nuevo exotismo de que los pobres hagan algo. En mi caso pensaba en hacer cosas humildes con gente modesta e hiciera cosas con mucha dignidad. Solo estábamos en esa época del Corralito el corresponsal de *El País*, Alea, Ana Mengote de EFE y yo, los tres gallegos. Conocí a José Martínez Suárez. Le pedí consejo a Adolfo Aristarain para ver cómo afrontar una producción allí. Me puso en contacto con José Pablo Freiman, guionista de *Los últimos días de la víctima*, un ideólogo algo insoportable. Pensé en formar actores con el taller y en localizar una barriada. Mi amigo guerrillero tenía contactos con el submundo... a veces me pasaba un teléfono móvil.



Conocía a un tal Vaquero que luego haría el papel de taxista. Vi ese decorado y se construyó la película. El tren de las 3'10 está inspirado en Yuma. La villa se construyó en función del tren y sólo pasa una vez al día. Instalé siete puntos de cámara, era un tren con 40 vagones, me avisaba el jefe de estación. Tenía que disponer de dos emplazamientos, uno fijo y uno móvil. He ido aprendiendo en el propio cine el tema de las matemáticas, la física de la óptica, las matemáticas de la producción, hacer cuadrantes, planificar la secuencia que no se podían hacer coincidir las alturas. Comíamos y nos encerramos en un búnker antiatraco pero estuve un año y medio antes

visitando la villa. Cuando hacían ruido tenía que ir yo a decir que se callasen. Sufrí de todo, una chica se quedó embarazada y luego abortó. Cuando fui a Málaga expliqué cómo se había hecho y quizás por la presentación nos concedieron una mención especial. Como jugar y construir la realidad, pero con códigos de ficción. Lo auténtico no es narrar un atraco con cámaras que se mueven. Jugué con los colores de las chapas. Las vías de fondo, no el plano-contraplano. El canal-riachuelo, el más contaminado y el puente que se ve, al cruzarlo se accede al estadio del Boca. Elevado para que no crucen las ratas a la capital. Los argentinos saliendo de Buenos Aires le llaman el interior. Las sesiones del taller eran los sábados y los miércoles de visita para que no se desmadrara el rebaño. Me conocía todos los códigos de la Villa. Traje a mi director de fotografía y a José María Bloch de sonido y luego formamos un equipo local y tuve amenazas del sindicato argentino porque nadie hace nada, pero cuando haces algo... y ahí se ve la debilidad de esa industria que se empeña en fastidiar. Me amenazaron y dije a los villeros: “hay un sindicato que quiere cobrar parte de lo vuestro”. Dije al sindicato que si querían hablar conmigo que vinieran al lugar del rodaje y nunca aparecieron. Vigilábamos. La luz la sacábamos del tipo que se encargaba de los enganches. Creo que técnicamente, como por ejemplo en la escena de los coches, está todo bien resuelto, es muy noble y hay una manera de contar. Con el *casting* ya hecho vine a España a moverlo. El rubito argentino joven acababa de perder a su padre de cirrosis. Tenía mi edad y luego me buscaba para que ejerciera algo de ese rol. Era un tipo especial, algo insoportable. Es un actor de dos sesiones. Vine a buscar un hermano mayor. Lo intenté con Unax pero no le venía bien y luego surgió Pablo Rivero que acababa de hacer una película, *El ciclo Drexler* y quería salirse de *Cuéntame*. Álvaro del Amo le admiraba por haberlo integrado. Importante que se pareciera al rubito-indígena y los demás salen de los talleres de actuación.



En televisión no les gustó, pero en la sociedad bien pensante sí podía encajar. Se llevó a Finlandia, se ha vendido por exótica en algunos canales, pero no fue nada bien.

Pensé que, con esa energía y desgaste y construyéndome yo mismo las herramientas se podía hacer algo así en España, en la Mancha que son mis raíces ancestrales. Venía cargado de fuerzas y orgullo, pero llegué a una España gris. Pensaba en encontrar un paisaje como el retratado por el escritor García Pavón. Mi padre era de Madrilejos, tierra de azafrán. La Mancha, fuera de España vende muy bien en el otro lado. Se me fue diluyendo la energía. Me fui a México y me pareció horroroso, con la excusa de dar un curso en Ciudad Federal. Pensé en El Salvador con un gobierno cercano al Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional. También viví la Argentina de los Kirchner. Preparé algún proyecto, pero los fondos Ibermedia están, parece, sólo para apoyar a Gerardo Herrero.

Volví del Salvador y Fede avisó que no funcionaba. Busqué cambios, pero tampoco funcionaron. No recuperé el tono. Ser pionero no te garantiza una estabilidad. En *El comisario* al innovar en parte me echaron. Los productores, como por ejemplo Tamayo también dependían de su familia de 8 hijos y hay que mantener el estatus.



Terrario (2014) es un thriller pienso que bastante moderno donde todos los personajes son jóvenes extraños con un ambiente de lo más claustrofóbico. ¿Cómo planteas el proyecto y el rodaje?

Es el broche de oro pese a estar desubicado. Las series televisivas pagaban peor y se habían diversificado. Estaba presente el *boom* del cine de terror y me planteé: ¿puedo hacer otra vez algo con un mínimo de presupuesto? He desarrollado otros guiones: uno sobre 1979 con lo de *Arrebato*. No estoy muerto, hay blogs y gente que sabe en qué estantería va cada cosa y en los *freaks* tienes un cupo de seguidores. Un amigo guionista-*punky* con talento y que escribía muchos cuentos, preparó algo a partir de lo que me comentó de una casa particular con una arquitectura que me interesaba. Desarrollemos la trama aquí. No me interesaban los personajes. No me va el *gore* o el terror por el terror, más bien lo humano y lo reconocible. Vi todo el *giallo* italiano que pude y jugaban con ese género con las formas y esa estética. Aposté por hacerla como a mí me gusta: no el susto, pero sí la angustia, el mal rollo, la atmósfera, la sobriedad. El título viene de esa observación y de la planificación como un terrario. Cierta soledad en el proceso final, incluso tuve que hacer las fotografías de las hormigas para acabar el cartel. Crisis tremenda al meterme también a producirla. Igual a ti y a otras personas os puede hacer gracia pero igual sois aquellos a los que no os gusta el género en estado puro. Había actores como el hermano mayor que era algo descerebrado. A otro le puse

mudo porque le costaba hablar. A veces construyes con el actor pero en este caso, como Darío Paso, igual por eso no trabajó porque es un buen actor. El director de fotografía era novato y yo quería una cosa muy concisa a la que no llegábamos. Además, tenía deudas, me he equivocado, cojo algo de miedo. Idea actual de crear un *thriller* hoy en día, con algo de hiperrealismo y sin costumbrismos. Me interesan personajes fracasados, mi generación, la serie B, no quiero los *top five*. Volví a Raoul Walsh con “Juntos hasta la muerte” que tiene un poso emocional. No me parece tan valioso Howard Hawks que creo que tiene escenas algo ridículas en sus películas. A veces John Ford también emprendía esa vía relativamente facilona con algunos chistes. Vi hace pocos días “Punto de ruptura” el *remake* de “Tener o no tener” dirigida por Michael Curtiz y me pareció mucho mejor que Hawks. Descubro el Anthony Mann de sus primeros tiempos o el Gordon Douglas de la serie B que era muy explícito en la presentación de la violencia: por ejemplo, rompiendo una cristalera en primer plano con un gran conocimiento de los encuadres como los jornaleros retratados por Mann con su gran director de fotografía que era John Alton.



Planteo un título metafórico: *Ciudad elegida*, un retrato de una ciudad sin definir, con personajes cincuentones, de seguir vivo pese al fracaso. Sigues peleando, volviendo el ritmo y decía *tienes enjundia*. Perdí al montador Iván Aledo con el que me sentía a gusto. Me he saltado una generación y colaboro con un instinto potencial como Alba Esquinas que viene de un curso de guion. Había escrito cortos. Pienso en un papel de gurú pensando en un largometraje, fomentando su criterio y no sólo el gusto para lo que queremos contar cosas que vemos en nuestro entorno. Si vives en una burbuja no conoces las cosas. Pensamos en una serie B de producción, una generación de los 50 a los que les queda aún mucho por vivir. Volver a *A tiro limpio*, pero con el realismo aprendido quizás de *Villa tranquila*, con personajes que se equivocan, que cometen errores. Pienso en algún tipo al que ya no le enseñan la casa por su edad o porque está en paro, ha perdido la licencia de médico como bagaje, errores, pero estás vivo. Mujeres con 50 estupendas y maduras, pero en la España real.

Sobre conferencias como la dada en *Mancha Negra* o la relación con las instituciones: fatal porque no estoy con oportunidades. Hay personas que saben que sé de cine. No soy universitario, no me llaman. Coincidencias con la guionista con la que trabajo a la que le dicen en la Facultad Carlos III que hay que primar lo del ritmo y la elipsis. Los que podían llamarte a la ICAM, los Mendeley... no te llaman o no en el circuito de un Resines. Hay que buscar sitios para expresarte. Pienso en Zaragoza, por ubicación, tamaño. En Alicante hacen un corto, se fotografían con el alcalde y ya les

vale hay algo de complejo. Conozco a Víctor Monreal, hay más formación y escuela. Voy y me empadrono. Hay el Festival de Huesca. Incluso donde haya alguna tertulia. Narrar es, creo, mi especialidad y eso alimenta mi espíritu. Hay una fiebre de las escuelas de cine más de actores y actrices. No puedes pensar en que todos los actores y actrices conozcan el lenguaje del cine. Pablito Rivera venía más perdido a veces que los jóvenes del barrio argentino a los que, si les faltaba un diente, no era por efecto de maquillaje y de los trucajes. Al final el acomplexado era él porque ya llegábamos rodados. Ciudad Real tiene una escuela pequeña, pero a veces los profesores no quieren otro punto de vista más de veterano y práctico. Sigo pensando en esa *Ciudad elegida*. Operación Algeciras sí tiene salida para ser visionada en una universidad.

Subrayo lo bien que utilizáis la música, buenos compositores y el uso de los silencios en los momentos dramáticos, te felicito. Te agradezco este esfuerzo de condensación y también estas magníficas fotos de rodaje que nos has cedido. ¡Hasta pronto! Igual ya es hora de ir a comer, ¿no?

