

## **La refundación de un director. Diálogos sobre cine y marginalidad con Manuel Martín Cuenca**

### **The refounding of a director: Dialogues on Cinema and Marginality with Manuel Martín Cuenca**

**Daniel Parra Berenguel**

Universidad de Málaga, España

[Danipar93@gmail.com](mailto:Danipar93@gmail.com)

#### **Resumen:**

A lo largo de la conversación con el cineasta Manuel Martín Cuenca se exploran diversos aspectos de su recorrido profesional: desde los primeros pasos que lo llevaron a adentrarse en el mundo del cine y las experiencias que marcaron su formación, hasta un repaso detallado de su filmografía. Asimismo, se profundiza en cuestiones más específicas vinculadas a su estilo y a su mirada como autor, como la planificación, el valor expresivo del sonido y la manera en que este dialoga con la imagen, la presencia y función del paisaje en sus películas, y la construcción de personajes marginales que, con frecuencia, ocupan el centro de su universo narrativo. Estos temas adquieren una relevancia especial en el análisis de un cine que abarca desde *La mitad de Óscar* (2010) hasta *La hija* (2021), periodo que define como una “refundación” y en el que su cine alcanza una madurez estilística y una coherencia temática que confirman a Martín Cuenca como una de las voces más singulares del panorama cinematográfico contemporáneo.

#### **Abstract:**

Throughout the conversation with filmmaker Manuel Martín Cuenca, various aspects of his professional trajectory are explored: from the early steps that led him to enter the world of cinema and the experiences that shaped his training, to a detailed review of his filmography. The discussion also delves into more specific issues related to his style and his perspective as an author, such as shot planning, the expressive value of sound and the way it interacts with the image, the presence and function of landscape in his films, and the construction of marginal characters who often occupy the center of his narrative universe. These themes acquire particular significance in the analysis of a body of work that spans from *La mitad de Óscar* (2010) to *La hija* (2021)—a period he describes as a “refounding,” during which his cinema reaches a stylistic maturity and thematic coherence that confirm Martín Cuenca as one of the most distinctive voices in contemporary filmmaking.

**Palabras clave:** Manuel Martín Cuenca; Entrevista; Cine; Planificación; Sonido; Paisaje; Personajes.

**Keywords:** Manuel Martín Cuenca; Interview; Cinema; Planning; Sound; Landscape; Characters.

Esta entrevista realizada el 22 de mayo de 2024 que se presenta a continuación forma parte del proceso de investigación y documentación de la tesis doctoral *Manuel Martín Cuenca. Recursos expresivos y usos del lenguaje* (2025). En ella, se abordan aspectos como el camino seguido por el cineasta andaluz Manuel Martín Cuenca (Almería, 1964) para acceder al mundo del cine, un repaso amplio por su filmografía y aspectos más concretos que van desde la posición de la cámara en sus películas, el uso y sentido que le aporta al sonido, el paisaje en su obra y los personajes marginales que protagonizan sus películas, especialmente desde *La mitad de Óscar* (2010) hasta *La hija* (2021).



F1. Manuel Martín Cuenca, Almería, 2021. Fotografía de Antonio Jesús García ©.

**Me gustaría que me contaras un poco cómo empezó esa pasión por el cine, de dónde viene...**

Siempre me ha gustado el cine, pero en realidad lo que yo quería, o lo que creía que quería ser, era filólogo, escritor. Siempre con esa cosa de fantasía de

adolescente. Yo escribía mis cosas, así que empecé a estudiar filología hispánica.

Mis padres me enviaron a Granada porque mis hermanos mayores estaban estudiando en la Universidad, yo iba al instituto. En las primeras últimas fases del instituto yo empecé a ir mucho al cine y descubrí lo que se llamaba, en aquella época, el cine de arte y ensayo, que es un poco lo que podríamos denominar el cine de autor. Había dos salas en Granada, que eran muy conocidas en esa época, finales de los setenta y principios de los ochenta, que eran la Sala Alhambra y la Sala Príncipe, que estaba por el Campo del Príncipe. En esas ponían películas subtituladas, desde las películas que habían sido prohibidas durante mucho tiempo, hasta Pasolini o Bertolucci. Es decir, el cine que había en ese momento, incluso Almodóvar con *Pepi, Luci, Bom* y tal. De ahí la afición por el cine. Era un adolescente espectador que iba a ver películas al Cine Aliatar, porque en esa época en Granada había muchos cines. Allí veía un cine más convencional, las películas de Coppola, las películas de Spielberg... En ese momento se estrenaban todo tipo de películas. Y empecé a ver, a descubrir, ese otro tipo de cine.

La Universidad en esa época estaba llena de cineclubs: el de Ciencias, el de Filología Hispánica... Yo entré en la Universidad a estudiar Filología Hispánica, en la Cartuja. Seguía muy apasionado por descubrir ese otro cine: las películas de Víctor Erice, los ciclos de Carlos Saura, etc. Entonces, en ese momento, me enteré que había un cineclub, uno de los muchos cineclubs que había, muy famoso de Granada, no sé si seguirá existiendo, supongo que no, que se llamaba el cineclub Don Bosco, que estaba en las afueras de Granada, en un colegio llevado por los curas. Ya sabes que a partir del Concilio Vaticano II el cine religioso, el cine de Dreyer y todas esas cosas, era muy promovido por un determinado tipo de estamento católico. Entonces ellos tenían ese cineclub y yo empecé a ir. Tenían un seminario, un curso, donde ponían películas, hacían análisis fílmicos... Así durante cuatro o cinco meses. Yo me apunté al seminario y participé desde el principio. Ahí nos pusieron las películas de Dreyer, las de Eisenstein, *El nacimiento de una nación* de Griffith, o sea, todos los clásicos del comienzo del cine, todos vinculados a un tipo de cine clásico, de los comienzos, de los pioneros. Y a mí me siguió

impresionando. Tendría como dieciocho en ese año, año 81, y de repente, después de ese seminario, empecé a dudar de si mi vocación, mi pasión, era hacer cine y no dedicarme a la filología, a la literatura. Pero claro, yo estaba en Granada, mi familia no tenía nada que ver con el asunto... No sabía ni cómo empezar ni cómo aquello podía ser posible. Pero de repente sentía que me gustaba mucho más el cine, como espectador. Al final del seminario vino un director que era de Granada, que había hecho una película, una sola película que yo recuerde, pero no recuerdo el título (la busca en internet), no recuerdo si se llamaba *La última noche*. Recuerdo que sonaba la canción *La última noche que pasé contigo*, a ver si consigo encontrarla. El caso es que vino el director, que tampoco recuerdo su nombre, vimos la película y luego hubo una charla con él. Y tuve como una especie de revelación absurda porque me pareció una persona normal, me pareció un ser humano de carne y hueso como yo, que tenía dieciocho años, que estaba allí enfrente de mí, que tenía cuarenta o cincuenta, y que había hecho una película. Entonces me sirvió como inspiración y como referencia. Fue como pensar: «los que hacen películas son gente normal, este tío es de Granada, se fue a Madrid en determinado momento, acabó haciendo una película, más o menos buena, no sé, ¿por qué no?». Y entonces eso fue lo que me dio el último impulso. A partir de ahí estuve dándole vueltas a la cabeza, mirando la posibilidad de irme a Madrid a hacer cine y a intentar ser cineasta. Pero claro, no sabía muy bien cómo hacerlo, con lo cual estuve un año entero cursando en la Universidad el segundo año de Filología Hispánica, dándole vueltas a la cabeza, pensando. Me enteré que había una facultad en Madrid que se llamaba Ciencias de la Información, lo que ahora debe ser Comunicación Audiovisual, que tenían una rama que era Imagen y Sonido. Exploré la posibilidad de pedir un traspaso, de cambiarme a la Universidad Complutense de Madrid. Se lo conté a mis padres, mis padres no entendieron nada, decían: «pero, ¿te vas a ir a Madrid a hacer cine?» Les pareció una extravagancia. Total, que durante un año no me atreví y al año siguiente, cuando ya tenía que cursar tercero, decidí que lo tenía que intentar porque si no iba a estar toda la vida pensando en que no lo había hecho, que no me había atrevido. Simplemente por decir: «Joder, tengo diecinueve años, mi segundo año en la Universidad, voy a hacer el tercero, voy

a cumplir veinte, si no lo intento ahora ¿cuándo lo voy a intentar?». Al final convencí a mis padres, a regañadientes, pero los convencí de que me dejaran trasladarme a la universidad de Madrid y estudiar allí y empezar una nueva carrera que era Imagen y Sonido, con lo cual era haber perdido dos años. Además, a mí en Filología me iba muy bien, que no es que no me gustara la carrera de Filología, quizá tenía que haber sido filólogo. Y me vine a Madrid. Y ahí empezó un poco todo.

### **¿Cómo fue tu llegada a Madrid?**

En Madrid, por supuesto, no conocía a nadie, la Facultad de Ciencias de la Información me pareció un horror, el nivel me pareció bajísimo, se daba clase de todo menos de práctica de cine, los profesores me parecieron en general muy flojos, estuvimos el primer año prácticamente entero en huelga... Era bastante desolador, de hecho, estuve a punto de tirar la toalla y volverme y decirles a mis padres que volvía a Granada y seguir estudiando Filología porque no veía manera de salir adelante. Pero al final también por pura determinación y por pura cabezonería, por no volver atrás me quedé en Madrid y lo que hice fue dedicarme a ver cine, porque si en Granada había salas de cine de versión original, porque estamos hablando del año ochenta y dos, ochenta y tres, en Madrid había muchas más. Acababan de abrir unos años antes los Alphaville, abrieron los Renoir, había un montón de salas de cine estudio donde ponían clásicos, películas en versión original, pagabas una pequeña entrada y podías ver tres, o cinco, seis... Y me dediqué a ir al cine, a ir lo menos posible a la facultad, que me deprimía, a escoger a los profesores que me parecían que eran interesantes y a ir solo a sus clases y a tratar de aprobar por la mínima las otras, con lo cual pasé a tener un expediente académico bajo mínimos y me dediqué a ver cine y a soñar, básicamente. Y luego con un grupo de compañeros empecé a hacer mis primeros cortos en super 8, nada serio. Realmente lo que hice fue ver cine, leer, pasear por Madrid e ir a todo tipo de actos culturales que fueran gratis. Había alguna escuela de cine, como el TAI, que era privada y costaba mucho dinero y mis padres no querían, no pude plantear ni siquiera entrar en una escuela privada de cine porque no tenía ningún sentido.

Hacia un poco lo que podía en Madrid. Hasta que, cuando estaba en cuarto de carrera, tuve un golpe de suerte. De repente Felipe Vega, con su equipo, se sitúa en El Ejido para rodar una película que se llamaba *El mejor de los tiempos* (1989). Yo había visto su primera película como director, *Mientras haya luz* (1987), y me había encantado, la había visto justo en el Cine Renoir. Y van al Ayuntamiento a gestionar permisos, estaban de localizaciones. Y acaban hablando con una serie de gente, entre ellos Elías Palmero, que por esa época estaba en el Círculo Mercantil de El Ejido, y mi hermano, que trabajaba en el departamento de cultura del Ayuntamiento de El Ejido. Ellos le comentan que yo estoy en Madrid y que me gustaría hacer cine. A ellos les hace gracia pensar que van a rodar una película y que hay un chaval de veinticuatro años que está en Madrid intentando hacer cine. Como siempre en las películas hacen falta meritorios y auxiliares, gente local que está en los sitios, que conoce los sitios y aunque no tengan experiencia son más baratos porque no les tienes que pagar dietas, hotel, viaje... Mi hermano me dijo: «Oye, llama a este teléfono». Llamé y hablé con el ayudante de dirección, que era Nacho Gutiérrez Solana, que luego, junto a Felipe Vega, ha sido mi amigo durante muchos años y ahora es el jefe de estudios de la ECAM. Me convocaron en la oficina de producción que tenían en la calle Atocha. Y fui allí con ellos y parece ser que estaban en un momento de la producción de la película que estaba algo estancada, con lo cual tenían tiempo. Me senté con ellos y empezamos a hablar. Felipe, que es una persona muy culta y muy curiosa, empezó a hablar, a contarme y a preguntarme. Y yo empecé a contarle por qué quería hacer cine, las películas que iba a ver... Y cuando acabó la entrevista, que yo la recuerdo bastante larga, me dijeron: «Oye, pues muy bien, ¿no? Nos encantaría que trabajaras en la película con nosotros, que vinieras de auxiliar o algo así, ¿te apetece?» Y digo: «Hombre, cómo no me va a apetecer». «Bueno, pues mira, ve a hablar con el jefe de producción», se llamaba Josean, «y negocias con él». Y eso hice, entré allí, al despacho del de producción, pero no a negociar porque yo estaba entregado completamente. Y el jefe de producción me dijo: «Bueno, pues nada, que quieren que trabajes de auxiliar de dirección, ya sabes, tendrás que llevar a los actores, maquillaje, ya te contarán, hacer todo lo que se te pida...» O sea, hacer de un runner, hacer

de meritorio, «te vamos a pagar tanto al mes», o a la semana era en aquella época. Y me pareció una barbaridad de dinero, digo: «encima me van a pagar, no me lo puedo creer, esto es el sueño». Y entonces me preguntó: «bueno, hace falta que tengas carnet», yo no tenía carnet de conducir y dice: «¿tienes carnet?» y le dije: «sí, tengo carnet» «¿Y tienes coche? Porque hace falta llevar a los actores, porque tú tienes que hacer de todo» Digo: «Sí, sí, claro, por supuesto, tengo coche». Les mentí, claro, obviamente, no iba a dejar pasar esa oportunidad. Y llegué a un acuerdo con ellos y me volví a El Ejido, corriendo, desesperado. Me fui a una autoescuela y dije: «tengo que sacarme el carnet en un mes, porque empiezo a trabajar en enero del año 89. Y dice: «Hombre, en un mes no se puede». Y digo: «En un mes sí se puede, en un mes yo me preparo el teórico, empezamos con las clases prácticas del tirón y yo tengo que sacar el carnet en un mes porque he dicho que tengo carnet». Me aceptaron, me puse a estudiar como loco los test, me puse a dar clases, me presenté todo nervioso y conseguí sacar el carnet a los 28 días. Luego tenía el segundo problema, que era que yo necesitaba un coche, y ahí vino otra vez al rescate mi hermano, que ya estaba trabajando, y él y su mujer tenían dos cochecitos. Mi hermano no sé qué coche tenía y mi cuñada un Seat Panda. Me dijeron: «Te prestamos el Seat Panda y así lo llevas, este es tu coche, ya está, a ti no te han dicho que tengas que tener un coche en propiedad, te han dicho que tengas un coche». Entonces cogí el Seat Panda, le puse la L de recién sacado el carnet y me presenté el primer día que me convocaron con el coche. Y el jefe de producción se quedó diciendo «Llevas la L», «Ya, sí, sí», digo «es que nadie me dijo que no podía llevar la L». De hecho, luego los actores se reían porque yo conducía muy mal, claro, yo aprendí a conducir en esa película porque me hice como diez mil o quince mil kilómetros yendo para allá y para acá y aprendiendo a conducir, la gente se reía o tenía miedo... Estaba Rosarillo Flores, Jorge de Juan, Icíar Bollaín...

Esa fue la posibilidad de entrar en una película, de hacer una película, con lo cual lo di todo. ¿Qué es lo que hay que hacer? ¿Cavar un foso de 20 metros de profundidad?, pues ahí iba yo a cavar un foso de 20 metros. ¿Traer 25 cafés?, pues 25 cafés, ir a no sé dónde... Hacía todo. Y la relación con Felipe y con el ayudante, Nacho, fue muy buena. Era un equipo muy pequeño, muy al estilo



francés, como las películas que a mí me han gustado luego hacer, de 25 o 30 personas, y todo el mundo era como una familia y se ayudaba y yo ayudaba a los eléctricos. Hacía de todo. Realmente fue mi escuela de cine.

### **Y, ¿qué pasó después?**

Cuando estaba acabando el rodaje, ya por terminar la historia, llegó el montador de la película, Iván Aledo. En aquella época todavía se montaba en moviola en 35 y había que numerar los metros de película del copión a mano. Normalmente cogían a meritorios porque ahí te pasabas en los rodillos de las salas de montaje con un rotulador numerando la película cada 20 o 30 centímetros con el número de la claqueta y un numerito. Una labor de chinos. Iván me preguntó: «Oye, necesitamos un meritorio en montaje, ¿conoces a alguien en la facultad que quiera hacer de meritorio?» Y yo dije: «Sí, yo mismo, cuando acabe la película yo me voy para montaje». Y les hizo gracia, me esperaron y fui a montaje. Entonces pasé también todo el proceso de posproducción con el director en la sala de montaje, allí agachando la cabeza en la mesa de luz, poniendo numeritos, equivocándome y, cuando acababa, me iba a una esquina a mirar cómo montaban Iván Aledo y Felipe Vega la película. Con lo cual hice todo el proceso casi desde preparación de la película, ayudando al director a localizar por las zonas de El Ejido, luego el casting, la figuración... Todas esas cosas las llevaba yo. Y luego toda la posproducción del montaje. Con lo cual, cuando acabé la película, un ciclo de cinco, seis, siete meses, a finales del verano del 89, realmente me di cuenta de que la verdadera escuela que yo había tenido, con unos grandes profesores, era esa, era la película *El mejor de los tiempos*. Y ese fue mi comienzo, luego todo lo demás es más complicado, porque luego había que mantenerse, pero fue la oportunidad de meter la cabeza en el cine, que hasta ese momento no tenía ni idea. Luego cuando llegó septiembre, como había suspendido todas las asignaturas, porque no había ido a clase, me encerré y por mis padres, que habían hecho el esfuerzo de mandarme a Madrid, conseguí sacar todas las asignaturas, con lo cual da idea de lo bajo que era el nivel de la facultad, las saqué por la mínima, aprobando con un cinco, aunque puede que me quedara alguna para febrero. Conseguí acabar la carrera, de Filología no soy licenciado,



pero de Imagen y Sonido sí. En realidad, salvo algunos profesores como González Requena, como Torán, que sí que los aproveché y que eran profesores buenos y que me enseñaron cosas en la facultad, realmente mi escuela fue esa película, *El mejor de los tiempos*.

**¿Cuándo fue el momento en el que viste la posibilidad en la que tú podías ejercer ya como director?**

Cuando acabé *El mejor de los tiempos*, en la fiesta fin de rodaje, que estábamos en el Gran Hotel, en Almería. Habíamos estado rodando una semana en la zona de Cabo de Gata. Recuerdo que Felipe, que era una gran persona y con un gran corazón, como me había entregado mucho durante el rodaje me regaló su cronómetro. Esa noche, después de la fiesta, un poco ya borracho, en delirio y feliz de haber hecho una película, yo me di cuenta, con el cronómetro en la mano allí durmiendo, que yo quería estar en el cine, que quería vivir en el cine, que había sido una experiencia apasionante. Aunque no sabía si lo que quería era dirigir o escribir. Para mí trabajar en una película había colmado todas mis expectativas, realmente yo ni siquiera me atrevía a eso.

En el año 91, dos años después, me atreví a hacer mi primer cortometraje, *El día blanco*. Ahí sí que sentía como una especie de «voy a ser director, voy a hacer un cine más poético». Hice el cortometraje y yo pensaba que estaba haciendo una obra maestra de la cinematografía mundial, con veintiséis años o así que tendría. Me ayudó a producirlo la propia productora de *El mejor de los tiempos*, Arenal Producciones, una productora de Sevilla en la que estaban Manolo Grosso, Juan Pedrosa y Juan Mendoza. Empecé a escribir guiones y para *El día blanco* consiguieron una ayuda de la Junta de Andalucía, como un millón de pesetas para hacerlo. Lo rodé en un par de días. Sin embargo, el resultado final, su recorrido en los festivales y la aceptación del público no fue como yo esperaba, fue muy duro. Recuerdo en una proyección donde proyectamos varios cortos en el cine Palafox en Madrid. Fue muy duro porque elegí un determinado tipo de compañeros que habían hecho cortos de comedia, más populares. Fue muy dura la respuesta del público, porque fue muy fría para mí. Cuando acabó yo me sentí completamente deprimido y me

di cuenta de que no estaba preparado para dirigir todavía, que no estaba preparado para aguantar la presión de lo que significaba el juicio del público y que eso era un proceso muy duro. Decidí que lo que tenía que hacer era trabajar como técnico, aprender, desarrollarme en la carrera de la industria del cine, tratar de aprender del mayor número de películas, seguir viendo cine, seguir leyendo y esperar la oportunidad.

Así estuve unos doce años más o menos. Fui ascendiendo poco a poco, o bastante rápido según se mire. Hacía todos los cortos posibles en los departamentos de producción, de dirección, también como ayudante, script... Hacía todo lo que me ofrecieran, gratis o no. Fui escalando hasta que me acabé convirtiendo en un ayudante de dirección bastante reconocido, con bastante experiencia. Llegué a trabajar con Iciar Bollaín, Mariano Barroso, con Borau, con Cuerda... En ese momento ya me sentía más seguro de mí mismo, aunque no había vuelto a intentar dirigir. De hecho, incluso yo creo que dejé de escribir guiones.

En el año 96, cuando ya empezaba a tener una cierta edad, treinta y tres o treinta y cuatro años, dije: «Bueno, Manolo, si ahora no te atreves a dirigir después de tu primera experiencia en el año 91...». Por lo que siete años después volví a dirigir mi siguiente corto. Te tienes que atrever a dirigir y tienes que intentar dar el salto y si no lo consigues pues no lo consigues. Ahí fue cuando me planteé dejar de trabajar como ayudante de dirección e intentar hacer mis propias cosas. Era muy difícil porque me llamaban para hacer una película y eso te absorbe totalmente.

Hice mi segundo corto, *Hombres sin mujeres* (1999), que tampoco quedó especialmente bien. Tenía algunas cosas interesantes, algunas ironías, el trabajo con los actores... Era algo más personal. Aunque creo que me gusta más *El día blanco* que *Hombres sin mujeres*, pero bueno fue el momento de atreverse. Recuerdo que había liado a un montón de amigos, actores que había conocido, a un productor que me estaba ayudando, Fernando Vitoria de Lecea, y el día antes de empezar a rodar yo estaba cagado, pensaba: «Bueno, que me dé algo, que me dé una enfermedad, que me ponga malo, que no pueda ir mañana a rodar porque es que la voy a cagar». Pero ya era demasiado

tarde, tenía que ponerme a rodar. Así que me lancé, rodé, hice el corto y acabarlo me dio un poco más de fuerza.

Después de ese corto ya tomé la decisión de dirigir. Entendí que el camino de ser ayudante de dirección no me iba a llevar a todo eso, así que tenía que romper con todo. Estuve dos años diciendo que no a todas las películas que me llamaban de ayudante. Me llamó Vicente Aranda, Fresnadillo, un montón de gente a los que decía que no porque me había dado cuenta de que si decía que sí me enfrascaba en la película y trabajaba al servicio de los directores, cosa que no me había importado hasta ese momento, pero ahora sentía que me tocaba a mí. Empecé a hacer otras cosas que no había hecho hasta entonces. Por ejemplo, Mariano Barroso, como sabía que yo quería dirigir, me dijo: «Métete a hacer talleres de actores para intentar ser actor». También me propuso irme con él a Cuba a llevar la Cátedra de Dirección que le habían ofrecido a él. Me pareció una manera de vivir, de experimentar, de salir del país, de seguir aprendiendo dando clase, de ganarme la vida.

También empecé a dirigir vídeos industriales, a nivel mucho más bajo de lo que yo había hecho industrialmente, pero ahora como director. Hacía vídeos para BBVA, para Prosegur, hice cortos en Almería y trabajé también un tiempo en una productora almeriense montando vídeos institucionales, o sea todo lo que podía lo hacía para poder dirigir. Hasta que se me ocurrió la idea de mi primer largo, el documental *El juego de Cuba* (2001), donde debuté como director, aunque luego en la ficción vino un poco más tarde, en el año 2001.

### **¿Cómo fue embarcarte en esa aventura de rodar ese documental, tu primera película como director?**

Una de las productoras con las que yo estaba trabajando haciendo vídeos industriales, quería hacer documentales, yo les propuse la idea de *El juego de Cuba*, sobre la metáfora de la revolución cubana a través del béisbol. Les pareció muy apasionante. Ahí empecé a trabajar con Alejandro (Hernández). Como estaba en la Escuela de Cuba organicé yo la producción, de hecho, tiré de un equipo en su mayoría cubano para hacer ese documental. Así empecé. El primer rodaje empezó en el año 99, cuando hubo un partido de los Orioles

contra el equipo cubano para el que pedí dinero a la productora para aprovechar esa oportunidad y rodar ese momento. Me mandaron seis mil o diez mil euros y los gasté en el primer rodaje de *El juego de Cuba*. Luego ya seguimos financiando, eso ya es otra historia más larga, pero fue así, fue en ese periodo once años y medio después.

**A partir de ahí, con *El juego de Cuba* y con *La flaqueza del bolchevique* (2003), tu primer largometraje de ficción, hasta ahora, ¿qué supuso y qué supone para ti expresar a través de imágenes?**

Es una especie de necesidad que se me metió dentro. Durante muchos años, sobre todo al principio, me he sentido más director que escritor, que guionista, mejor dicho, escritor es otra cosa más seria. Siempre he querido expresarme a través de la puesta en escena, de las imágenes, del juego con los actores... Yo venía del documental, que te enseña muchas cosas de eso, como el hecho de dejarte llevar. Para mí el cine era un lugar de encuentro con el mundo, sobre todo desde la experiencia del documental porque yo me veía más como documentalista, pero en este país no se puede vivir de ser documentalista. Para mí el cine era el lugar, la puerta, el camino que me llevaba a encontrar una sinceridad y una verdad en el mundo y en las emociones humanas que no sentía que las pudiera encontrar de otra manera. La escritura, el guion, es más personal y estás dentro de tu cabeza. A mí el cine me ayudó a conectar con la vida, con el mundo, a irme a un lugar y a tratar de contar lo que sentía, la sensibilidad, las emociones, los personajes, las atmósferas... Esa era la visión que se fue metiendo dentro de mí en el cine. Siempre pienso mucho en el encuentro, en el surgimiento, no en las ideas preconcebidas cuando hago una película. Eso es algo que me viene desde el principio. Ese lugar de encuentro es lo que me ha dado a mí la conexión con el mundo, la mirada al mundo, si no probablemente hubiera sido una persona más aislada de todo. Para mí el cine es eso, es el viaje y el encuentro con el mundo que me rodea.

**¿Y qué supone para ti expresar a través del sonido? Por la importancia que le otorgas en tus películas, ¿de dónde viene eso?**

De la percepción de que el sonido es uno de los sentidos más importantes y que pertenece a esa realidad, ya que el mundo no es mudo. De hecho, la vista es un sentido como más dubitante. El sonido es más abierto, más evocador. A través del sonido, y su opuesto que es el silencio, se puede introducir uno mucho más en los recovecos del mundo. No solo del espíritu humano, sino también de las cosas. Y esa confluencia entre lo que suena y lo que se ve es muy fascinante, ese es en realidad el cine, centrado en dos sentidos, el de la vista y el del oído. Incluso el cine mudo tenía sonido, era el sonido imaginado o el sonido de la música que acompañaba a las primeras películas. Estás viendo la imagen de las primeras películas de los Lumière, de repente se mueve el viento en los árboles al fondo y estás escuchando el sonido. Esta frase tan hermosa que se dijo en su momento de “la aparición del sonoro nos descubrió el silencio” porque antes lo tenías que rellenar tú, pero de repente el hecho de tenerlo nos daba la posibilidad de quitarlo.

Me gusta mucho oír las películas cuando las estoy rodando, me fio mucho de lo que oigo, más que de lo que veo. De las voces de los actores, de lo que viene de dentro, de los ruidos... Por ejemplo, mucho antes de hacer cine era aficionado a grabar cintas con sonidos del mar. Me las ponía en Madrid para recordar Almería porque Madrid me parecía una ciudad muy inhóspita cuando vine en los ochenta. Una ciudad muy provinciana, además, muy poco cosmopolita. De hecho, yo creo que la ciudad ahora es mucho mejor, mucho más abierta porque tiene muchos más inmigrantes que en los ochenta. A pesar de la movida y de todas las ganas que había de cambiar el mundo, el aire *catetil* de franquismo la convertía en una ciudad muy inhóspita para mí, al igual que me ocurría con la universidad, la Complutense. Por eso yo me refugiaba con los sonidos de Almería, el viento, el mar... Eso siempre ha tenido un grandísimo poder evocador para mí. De hecho, en *La mitad de Óscar*, una de las secuencias que más me gusta es la del paseo por las playas con el viento porque yo lo llevaba dentro. Alguien que vio la película y que le gustó me comentó: «¿Cómo has conseguido rodar eso?», pues es que no lo sé, es que es el viento de mi infancia, es que lo llevo dentro.

**Ahora que mencionas *La mitad de Óscar*, ¿qué diferencias ves entre tus primeras películas de ficción, *La flaqueza del bolchevique* y *Malas temporadas* (2005) con esa ruptura que hiciste con *La mitad de Óscar* y todas las que vinieron después?**

*La flaqueza del bolchevique* y *Malas temporadas* son dos películas de alguna manera inscritas en unos cánones industriales, con un sello muy personal en esa búsqueda de la sensibilidad de los personajes, del silencio, del trabajo con los actores, pero que yo trataba de inscribir dentro de ese cine más industrial, de un cine medio que había en los años 90 en España, con Icíar Bollaín, Achero Mañas..., pero que yo no terminé de acertar a hacer porque probablemente mi querencia era más hacia un cine más radical. Son dos películas algo domesticadas por la industria, solventes, creo yo, de las que me siento orgulloso, pero de alguna manera no eran películas tan personales. No digo que fueran películas de encargo, para nada, porque trataban de hablar de cosas que a mí me importaban mucho. Por ejemplo, en *La flaqueza del bolchevique* hablaba de esa soledad en la ciudad que yo había vivido o en *Malas temporadas* la relación con personajes de una ciudad que estaba empezando a cambiar en esa época, llenándose de gente de todos lados. Sin embargo, la manera de hacerlas, la puesta en escena, es más convencional.

Yo probaba cosas como director para probarme a mí, trataba de centrarme en los aspectos que más controlaba. El rodaje de *La flaqueza del bolchevique* fue tremendamente complicado, porque el productor no pagaba, se retrasó varias veces, hubo muchos problemas de producción... Yo tuve que centrarme en lo que creía que podía salvar la película, que era la relación y el trabajo con los actores, con Luis Tosar y con María Valverde. Con *Malas temporadas* sí tuve un productor más solvente y tuve más posibilidades, pero ahí quizá yo estaba demasiado sobreacelerado, quería hacer la película que no había podido hacer en *La flaqueza del bolchevique*, me pasé de revoluciones en esa película. Pero son dos películas más convencionales.

A partir de ahí seguí con el documental de Carrillo. Cuando lo hice pensé: «Esto es lo que realmente a mí me llena». Un trabajo tan personal y con tanto tiempo. Estuve dos años con eso. Me di cuenta que como no había llegado a

tocar ese “éxito” de un cierto cine industrial medio —había hecho películas que no estaban mal, que habían sido estimadas—, me quedé un momento algo estancado. Tuve la sensación de que no iba a poder hacer una tercera película. Ahí fue cuando decidí dar un golpe en la mesa. Recuerdo hablarlo con mi coguionista Alejandro, esa película fue como un golpe en la mesa, fue como decir: «voy a intentar hacer la película que yo querría hacer», total y absolutamente, sin concesiones, con las equivocaciones que pueda tener. Y ese fue el paso de *La mitad de Óscar*, fue como una especie de refundación como director.

**Adentrándonos en *La mitad de Óscar* y esa “refundación como director”, vemos un especial cuidado por la imagen y, concretamente por el paisaje. En referencia a esa larga escena de la playa de los Genoveses en la que vemos a los personajes de María, Óscar y Jean caminando por separado, ¿cómo fue rodar esta escena y qué querías contar en ese paisaje y con ese tipo de planos más abiertos?**

Yo había hecho un desarrollo de los ensayos muy concreto con los personajes, con los actores, tratando de impregnarles de un pasado, de un alma, que estaba ahí atenazándolos a todos, a los dos hermanos. Había terminado los ensayos, llegando a ese lugar, ese espacio, que es donde quería rodar esa escena, una escena escrita muy sencilla en el guion, pero que yo creía que tenía que contener el corazón de la película. En esa escena de improvisaciones les propuse un trabajo a los actores que consistió en que allí hubiera habido una gran revelación de su amor incestuoso, cosa que les hace romper definitivamente. Ensayé eso durante un día más o menos. Los preparé para ese momento, llegamos allí, ensayamos sin cámara en aquel lugar y ocurrió aquello. Más tarde seguí ensayando con Verónica (Echegui) y con Denis (Eyriey), el actor francés, en París haciendo el viaje de lo que hubiera podido pasar con el personaje, que se hubiera ido a Francia, hubiera huido. Mientras Rodrigo (Sáenz de Heredia) seguía allí en Almería.





F2. Manuel Martín Cuenca en el rodaje de *La mitad de Óscar*, Almería, 2010. Fotografía de Antonio Jesús García ©.

Cuando volvimos al rodaje los actores sabían de la carga que tenía ese lugar para ellos como personajes. Lo que hice fue seguirlos, o sea, rodar plano a plano por orden, no desde una planificación o desde un storyboard, sino habiendo recorrido muchas veces yo solo aquel lugar y pensando dónde podía rodar cada plano. Rodamos cada plano esperando el momento de la luz, el momento del viento y el momento emocional de los actores para que fueran poco a poco entrando en ese viaje que se hacía desde la playa de los Genoveses hasta el lugar de la playa donde había sido la revelación en el ensayo. Todo eso sabiendo que tenía que estar totalmente soterrado por dentro y que en ningún momento iba a salir al texto. Estuve dos días rodando esa escena, siguiendo momento a momento, con la cámara colocada allí, que era lo que más me gusta a mí. Esperando, preparando a la actriz para cada instante en cada plano y esperando a la ráfaga de viento que le venía bien al plano. Haciendo un viaje en el que de repente un paisaje de entrada idílico se convierte en un paisaje amenazante. Donde lo geográfico, lo físico, lo puramente sensorial es lo que está expresando lo que yo había construido con los actores en la historia que estaba por debajo. O sea, hacerlo en silencio, construir en silencio esa historia. No en completo silencio porque está el viento y el mar, pero sí sin palabras. Fue una especie de descubrimiento plano a plano. Me siento muchas veces

como un escultor, coges la piedra, sabes que contiene dentro una figura, o la intuyes. La creas o tienes una convicción sobre esa posible figura que tiene y, a través de las vetas vas golpeando y encontrando esa figura que de repente encuentras, no la diseñas tú. Es el descubrimiento de que la secuencia es como es porque la has rodado paso a paso y de esa manera. Las ideas intelectuales te sirven como motor, pero yo no sabía muy bien exactamente lo que iba a rodar.

**En relación a esa misma escena, y a muchas otras en la película, el hecho de esperar el sonido del viento y del mar que aquí concretamente es muy importante por cómo sustituye el diálogo y las conversaciones que no tienen los personajes y cómo de hecho se escucha cómo golpea el viento en el micro, ¿por qué tomaste esa decisión también con respecto al sonido?**

Era muy importante no obviar nada, que no saliera nada al texto. Era muy importante que fuera el sonido el que estuviera hablando sobre lo que les pasa a los personajes dentro, es más una especie de trabajo intuitivo, sensorial. Yo tenía muy claro lo que le estaba pasando a los personajes y los actores también, lo estaban viviendo, se metían en ello y tenía que ser como la superficie, lo físico, lo de alrededor lo que exprese el interior espiritual. Porque el cine tiene esa gran capacidad, otra cosa es que en muchos momentos una gran parte del cine convencional la obvie, pero en realidad todo el gran cine, y hablo no solo de las películas de autor, tiene esa capacidad de conmovernos, de llegarnos a través de la piel, a través de lo superficial, de las cosas más físicas. Uno no recuerda la trama o el argumento de una película. Uno recuerda los grandes momentos que le conmueven, lo que está inscrito en el cuerpo de los actores, las miradas, el sonido y lo visual de una escena que de repente consigue captar. El ser humano es un poco así, somos capaces de darle espiritualidad a un objeto, porque ese objeto tiene un significado para nosotros, un recuerdo, una memoria y un enganche, por lo que a través de ese objeto somos capaces de evocar. Siempre la evocación es mucho más poderosa que la exposición, porque además hace participar al espectador, que si de repente entiende que lo que se está evocando ahí tiene que ver con sentidos y sentimientos que son humanos, comunes a cualquiera

de nuestra especie, que todos hemos podido vivir, entonces de repente los hace suyos y el espectador, incluso más allá del director, del guionista, incluso del actor, es capaz de vivir eso como una experiencia personal. Eso las palabras no te lo dan en muchos casos. Eliminar las palabras es como quitar el trampantojo, no hay nada, tienes que ser tú el que vea, ahora tienes que trabajar que haya dentro algo, no es colocar la cámara y rodar el cartón y que el cartón no tenga nada dentro. La comparación sería como cuando yo estaba en Madrid y echas de menos Almería. Vuelves a Almería y te sientas al lado del mar, ¿qué es lo que hace sentarte al lado del mar? Te evoca tu propio pasado, tu recuerdo, tus nostalgias, tus deseos, tus anhelos, ese mar, esa arena, ese viento. Se trataba de buscar el cine a través de eso, de ese poder de evocación, no de exposición que es lo que me parece fundamental en el cine. Y eso se hace a través de la superficie física del cine que tiene la capacidad de captar a través del sonido y de la imagen, de la sombra de esa imagen, una cosa que parece real, que es un retrato de lo real pero que en realidad no lo es, porque trasciende a lo real, porque el cine no es real, es una representación en la que eliges un encuadre o dónde colocar la cámara y estás retratando una sombra, antes en bromuro de plata, ahora en digital, pero en realidad a partir de que se convierte en una imagen, se convierte en algo más, trasciende, y encima la concatenación de esas imágenes es la que hace construir un universo, el que construye una película, una película está construyendo una especie de mundo paralelo, que tiene una conexión con el mundo real, pero que no es el mundo real, no sé si me explico.

**¿Esa búsqueda de la evocación es lo que te llevó también a no querer contar también con una banda musical en esta película?**

Claro, por ejemplo, en mi anterior película, *Malas temporadas*, me había pasado con la música. De hecho, me di cuenta y no pude rectificar después de la mezcla porque hubiera querido quitarle más bloques de música. No es por una cuestión de que la música no estuviera bien, eran decisiones como director. Aquí decidí que me tenía que desnudar, la película tenía que ser sin música. Se han hecho muchas películas sin música en la historia del cine, pero era como decir: «No tengo ese elemento para redundar, para exponer, para

decir lo que le está pasando a los personajes. Tengo que contarlos a través del sonido». Es decir, el planteamiento era: «Tengo que hacer música, pero con el sonido».

**Otra escena importante que me gustaría destacar de la película es una de las secuencias finales en la que Óscar y María se ven en el hotel donde ella se hospeda y mantienen la conversación que no han tenido en todo este tiempo, ¿cómo fue rodar esta escena?**

El origen de toda la película fue esa escena. Luego todo se construyó a partir de ahí, buscando una fisicidad, un momento importante, evocador donde dos personajes se confrontan sobre un pasado que les duele a los dos, sobre un amor que no pueden tener y que al mismo tiempo está ocurriendo el paso de la vida.

Cuando ruedo una película a veces lo hablo con los fotógrafos en el momento en el que estamos intentando controlar la luz porque pretenden que siempre haya *raccord*, ¡pero si la luz es lo más dinámico del mundo! La luz cambia todo el rato. La luz, el viento, el sonido... todo cambia, pero la luz es lo que más. Con lo cual si hay algo que refleja la vida es precisamente el cambio de luz, es decir, la dinámica del cambio. Yo lo que quería era atrapar esa propia dinámica del cambio. De ahí viene la idea de rodar una escena en la que empiece de noche y acabe con sol y que, en esa escena, dentro de esa fisicidad, esté ese momento de confrontación de los personajes en la historia. O sea, es como el marco que lo cuenta todo, visual y sonoramente, y luego está la historia, el guion. Ahí luego ya viene la ejecución, la dificultad de hacer eso, de cómo coño hacemos esto. Fue decisión a decisión, un estudio de cómo hacerlo. Para que se vea cómo, estando en Almería, ese cambio de la luz es mayor, pensé en el sol que sale por el mar, cómo puede cambiar eso. Buscamos entonces una habitación de hotel, que lo decidimos así porque los personajes están más encerrados, donde puedan tener ese encuentro, esa revelación. Esa habitación no existe como tal, sino que la hicimos en un hotel de Roquetas. Calculamos en esa habitación en la fecha en la que íbamos a rodar el tiempo que iba a pasar, cuánto tiempo necesitábamos para hacer esa escena, para poder partir de la noche hasta el sol. O sea, cálculos matemáticos en cierto

sentido. Y empezar a probar con la idea de hacerla en un solo plano, porque si lo haces en dos planos ahí está el truco. Por lo que fuimos allí, estudiamos aquello el director de fotografía y yo con el ayudante, nos lo pensamos muy bien, creímos que era posible hacerlo y claro, cada día solo teníamos una posible toma, o salía a la primera o no salía porque solo hay una oportunidad. Con lo cual aún lo hace más apasionante.

Fuimos el primer día a rodar y aquello fue un desastre, los actores tenían una tensión tremenda, una responsabilidad por no equivocarse en el texto y por estar bien. Lo rodamos en 35mm, lo que suponía que si salía mal significaba tirar una lata de película de once minutos a la basura, con todo lo que eso costaba. Rodamos la primera toma y yo dije: “Nada, esto no vale para nada. No mandemos a revelar, ahorramos el dinero del laboratorio”. Y volvimos al día siguiente. Parte del equipo me confesó luego que pensaban que esto no iba a salir, que era imposible, que cómo lo iba a hacer. Pero bueno, la historia del cine está llena de ejemplos de cosas así que se consiguen.

La segunda toma fue todo como mucho mejor, ya nos habíamos probado, ya habíamos rodado una toma y habíamos fracasado, ya Verónica estaba más tranquila, Rodrigo también. Y la segunda toma fue bastante correcta, es decir, salió el sol, el cambio de luz fue bonito y los actores estaban bastante bien, pero no habían llegado a la emoción que yo creía que teníamos que conseguir. Volvimos un tercer día y los actores hicieron una interpretación memorable, fantástica, pero ese día no salió el sol, se nos metió una nube por medio en el horizonte y no salió el sol. Los actores estaban fantásticos, pero no había ocurrido ese cambio de luz. Volvimos un cuarto día, hicimos una toma, una más. Todo esto contando con que nos teníamos que plantar cada día a las cuatro de la mañana, montar todo y empezar a las seis y media o siete en el momento del amanecer. En ese cuarto día la luz fue maravillosa, increíble, pero los actores no estuvieron tan bien como el día anterior. Estuvieron bien porque ya lo habían cogido, pero ese momento mágico y único que tiene que tener cualquier toma de una película ya lo habían tenido, ya lo habían hecho, así que no tenía sentido repetir. Era una buena toma, pero no era tan buena como la anterior. En la sala de montaje le di muchas vueltas porque dije: «¿Qué hacemos?, ¿qué toma montamos?, ¿la toma maravillosa de los actores,

la que yo siempre elegiría, o la toma maravillosa de luz?» Al montador y a mí se nos ocurrió una cosa, utilizar el sonido de la toma maravillosa de los actores con la imagen de la toma buena de luz y encajar el tono con las caras, que más o menos podían ser las mismas. Igual no eran tan brillantes como en la anterior toma, pero lo que realmente marcaba la diferencia era el diálogo, la manera que ellos tenían de hablar, había algo ahí que era mágico por su parte. Encajamos frase a frase, tampoco eran muchas, el sonido de una toma en la imagen de otra. Y esa es la que está en la película, una mezcla de las dos tomas.

**¿Qué sentido querías darle a que la película esté rodada en gran parte con esos planos generales o grandes planos generales?**

Fue un planteamiento estético, desde el principio lo decidimos el director de fotografía Rafa de la Uz y yo. Era un retrato de familia con un secreto, como en casi todas las familias. Era como si fueran fotos de familia. Nos planteamos que no se podía mover la cámara nunca, que todo fueran retratos, retratos de lo que estaba ocurriendo, como si estuvieras viendo un álbum familiar y solo se iba a mover al final, en ese plano en el que hay un pequeño movimiento de *travelling*, en el último momento, un acercamiento, con lo cual lo hace más significativo. Y, por otro lado, está esa idea de que como no hay palabras, no hay como la explicitación del contenido claramente, ¿qué es lo que define en realidad el interior de los personajes? El espacio en el que están. Siempre he tenido una concepción muy teatral del cine, desde las primeras películas, incluso desde *La flaqueza del bolchevique*, con el telón negro. Es decir, un espacio donde sobre negro se colocan los elementos que son significantes para la historia. Y que todos los elementos que aparecen en el decorado, en el espacio, en la geografía, tienen que ver con lo que está pasando dentro de los personajes. Cada plano, cada lugar, está contando a través de lo que le ocurre al interior del personaje. La cámara se aleja, se enfría para en realidad acercarse, para meterse dentro de Óscar y de María. Esas son las dos cosas que nos llevó a hacer esa sucesión de planos generales, planos medios y planos enteros de los personajes.



**En contraposición con esa posición estática de la cámara en la película, que ya lo has mencionado tú anteriormente, ¿qué sentido tienen esos movimientos ya en las últimas escenas, concretamente el *travelling* final hacia el cuerpo de Óscar en la escena ya mencionada de la habitación del hotel, entendido dentro de una película muy estática?**

Yo pensaba que Óscar de alguna manera se había quedado estancado ahí. Óscar es un tipo al que le pasa algo con su hermana, en su familia, la hermana se va y él se queda ahí. Eso es un reflejo que puede ser que yo haya vivido alguna vez. Se queda ahí estancado, se queda ahí casi estratificado en ese mismo sitio. Él cree que vive y él cree que se mueve, pero no se mueve, está haciendo los mismos gestos, se agarra a la rutina, la costumbre... La puesta en escena tenía que reflejar eso. Cuando por fin confronta con la hermana, aunque sea una confrontación que acabe evidentemente en lo contrario que él hubiera deseado, por fin le pasa algo, por fin ocurre. Entonces por fin su mundo se mueve. Y ese es un poco el origen, el planteamiento de por qué la cámara tenía que ir hacia él en ese momento. Primero rectificar un poco, una corrección cuando entran los dos hasta colocarlos, y luego movernos. Él se queda solo, pero algo le ha pasado porque se había quedado en un pasado, en un álbum familiar podrido o anclado ahí. No te digo que sea un final positivo ni luminoso, porque no lo es, pero por lo menos ha pasado algo. Entonces ahí la cámara podía moverse, como decía Godard: «¿el *travelling* es una cuestión moral», la cámara debía moverse para por fin salir de ese ensimismamiento en el que estaba situado el personaje y la película.

**Deteniéndonos un poco más en el paisaje y cómo se inserta el personaje en él, ¿qué significa este paisaje almeriense tan salvaje y tan solitario como el de las Salinas o la playa de los Genoveses con el mar, las rocas...?**

Yo recurrí a lugares imaginarios, a una especie de mundo imaginario que me había construido en mis viajes fuera de Almería, cuando había estado viviendo fuera en ciudades como Madrid, Cuba... que es muy reconocible, en una



especie de casi retrato espiritual de mi juventud e infancia. Me fui a los lugares que yo siempre he amado en Almería pensando en que esa construcción de esa historia personal a través de esos espacios que evocan para mí muchas cosas, algunas de las cuales no sé nombrar, tenían que alimentar la película. Y fui situando la película en esos espacios, confiando en que eso la iba a llevar más allá porque le estaba dando algo mío.

**Pasemos ahora a tu siguiente película, *Caníbal* (2013). Me interesa mucho en ella ese juego constante del depredador que, durante todo el proceso de la película (primero con Alexandra y luego con su hermana gemela Nina), va cambiando su mirada con respecto a la una y a la otra en función de cómo se va sintiendo él. En ese sentido me gustaría saber qué esconden todo ese tipo de juego de miradas que tienen a través de los planos subjetivos el personaje de Carlos y el de Alexandra/Nina.**

El deseo. Esa especie de deseo que se escapa hacia el otro, el deseo de mirar y el deseo de ser mirado por parte de los dos. Es como el depredador que en realidad quiere ser una presa y la presa que en realidad quiere ser un depredador. Es una dinámica como muy animal, muy del deseo, de la construcción de una relación muy primaria en realidad. Yo trataba de trabajar con los actores desde una posición muy primaria, de desnudar un poco el ser humano y convertirlo en un sujeto casi brutal que luego, evidentemente, va desarrollándose, va creciendo y va convirtiéndose en otra cosa. De hecho, la mirada de deseo de Carlos, del caníbal sobre Nina, cambia. Ya no es una mirada de deseo. En él irrumpe algo que es psicológicamente imposible en un personaje como ese que es un psicópata, que es la empatía hacia el otro, el amor, que lo hace cambiar. De repente la mirada de deseo ya no es la mirada de deseo, de hecho, él probablemente ama mucho más a Nina, pero precisamente porque la ama no la puede desear, no la puede mirar igual, no la puede matar. Es esa evolución, desde algo tremendamente casi reptiliano, animal en el peor sentido de la palabra, hasta algo mucho más mamífero y más empático y más de descubrimiento de la verdadera esencia de la vida por parte de un personaje atroz que es el amor.

**En este juego de miradas, ¿qué papel desempeñan las rejas de las ventanas en el edificio de Carlos y de Alexandra/Nina? Aparecen en medio de ese juego de miradas en su casa o incluso en la sastrería y que luego van desapareciendo conforme va conociendo a Nina...**

Son elementos a los que tú tienes que adaptarte. Esa reja estaba ahí cuando elegimos ese sitio después de mirar muchos lugares. En un principio yo me planteé quitarla, pero costaba una pasta hacerlo porque era una casa vieja con una reja del siglo XVIII y había que pagar un dineral para que vinieran unos tipos a quitarla y volver a ponerla bien. La familia que nos alquiló la casa, los Guardiola, eran unos tipos fantásticos y estaban incluso dispuestos, pero teníamos que dejarles las cosas como estaban. Decidí entonces darle la vuelta. La reja tenía un significado. Si estamos hablando de esa animalidad, los animales muchas veces los vemos detrás de una reja. Está ahí por un lado protegido y por otro lado aislado. Empecé a darle un sentido. La reja nunca desaparece, pero te da la impresión de que desaparece viendo la película, pero siempre está ahí. A veces la uso de una manera más significativa, otras veces acerco la cámara para sobrepasar un poco la reja, pero siempre está ahí. Está también al final, en el plano final de él otra vez detrás de ella con el reflejo real, que no fue de posproducción, con la Virgen que estaba pasando sobre el plano de Antonio (de la Torre). Solo había una toma para hacer y había que hacerlo a la primera. No se puede coger a la cofradía y decirle: «No, ahora todos para atrás y vamos a hacer otra toma», no.

**Me interesa mucho esa decisión, en una película que esencialmente puede ser violenta por tratar de un caníbal que mata mujeres y se las come, de cómo llegas a la conclusión visual de no querer mostrar esa violencia en la película y jugar mucho con esa sugestión a través del fuera de campo, el sonido en *off* y las elipsis incluso.**

A mí nunca me ha gustado el cine de terror. Siempre me ha parecido de una impostura total, el cine de sustos. Primero soy muy poco macabro y pornográfico. Incluso personalmente le tengo aversión a todo este tipo de

cosas de las agujas, no podría ser médico en la vida porque no sería capaz de destripar a nadie. Hay una aversión personal hacia eso, qué necesidad. Cuando veo un plano de alguien que está enseñando una herida siempre me tapo la cara en el cine, miro para otro lado, cierro los ojos. Cuando veo un plano de unos teniendo sexo siempre he pensado que no hay necesidad de enseñarlo, yo ya entiendo lo que está pasando. Eso de entrada, por un lado, una argumentación como casi irracional y muy biológica por mi parte de no querer enseñar eso. Pero es que además en el cine es todo una farsa, tú sabes que es mentira. Cuando coges y ves que a un tío le degüellan tú sabes que es mentira, no van a estar degollando al actor, es todo de plástico, son prótesis, es sangre... Hay una convención artificial que funciona en el género, que a mí no me interesa pero que funciona, en el que todos sabemos que todo es mentira y que en realidad esa película no tiene ninguna capacidad profunda de impactar y conmover a un espectador de verdad, porque es mentira y todo el mundo lo sabe. Es desagradable, pero es mentira, no sé si me explico. Cuando tú no lo ves, cuando tú lo imaginas, cuando tú solo ves las huellas y los restos tú tienes que evocar lo que no ves, tienes que pensar en lo que no se ve. Cuando tú ves a una mujer que está a punto de ser descuartizada, atada como si fuera un cerdo y escuchas cómo el otro la parte en cachos y luego ves una bolsa de carne que evidentemente no es la carne de la mujer, tú tienes que rellenar como espectador lo que ha pasado. Eso es tremendo porque el espectador tiene que recurrir a sus miedos, a sus propias evocaciones, a sus propias angustias, a lo que él tiene en su cabeza. Y eso sí es real. Es decir, que lo que tú te imaginas es real y te produce la misma angustia que lo que tú ves de verdad en la realidad. Te puede producir una angustia tremenda que a alguien lo maten delante de ti, pero verlo cómo lo ruedan en una película no tiene ningún valor porque tú sabes que no lo han matado, pero si te lo tienes que imaginar tienes que recurrir a tus sueños. Tú sueñas y te levantas angustiado y dices: «no, pero no es real», pero sí es real porque está dentro de tu cabeza. El no enseñarlo, el obligar al espectador a imaginarlo y a usar el sonido, la elipsis y el *off* para que lo imagine, convierte lo que no es real en real. Esa es un poco la tesis de toda la puesta en escena de *Caníbal*, te lo tienes que imaginar. Imaginártelo es terrorífico, imaginar lo que le está pasando a

esa chica cuando se mete en la playa es terrorífico, pero no quiero hacer ni un solo plano pornográfico de lo que le está pasando a esa persona ahogándose. Es una actriz, tenía dos buzos debajo de ella para que no le pasara nada, es una convención, es una representación del horror, no el horror.

**Hablando de la muerte del personaje de esta chica en el mar, ¿qué supone para Carlos esa manera que tiene de matar que vemos tanto en esa persecución en el coche en la primera escena de la película como en esta escena de la playa desde la observación?**

Me planteé desde el principio, y lo hablé con Alejandro (Alejandro Hernández, coguionista), que el asesino no podía ser un asesino vulgar. Es decir, no es alguien que llega por detrás y te pega con un palo, o que tiene una pistola y te dispara, o con un cuchillo y te lo clava, ni tampoco puede ser un asesino irascible, irracional, que en el fragor de una pelea coge y mata a la otra persona. No, tenía que ser alguien frío y con control. Y además, y aquí viene la metáfora, ser igual que un torero, es decir, estar preparado para matar pero tener la posibilidad de morir, por mínima que sea, porque evidentemente el torero tiene muchas más posibilidad de vivir que el toro, que está condenado, pero en el toreo, y esto es algo que yo creo que les excita, existe la posibilidad de perder, de que el toro les pille. Es una posibilidad digamos que mínima, por eso probablemente es muy denunciable el toreo, no me pongo ni a defenderlo ni a atacarlo, pero la posibilidad existe. Yo no me pongo delante de un toro, yo no soy capaz, hay que tener una especie de arrojo, valor, de locura, de demencia, de excitación, yo creo que se tienen que poner, yo creo que un torero hasta se empalma porque están luchando con la muerte. Esa parte de sacrificio es tremenda.

Entonces decidimos: «Este no es un torero, no va a aparecer allí con un capote a matar, pero tiene que actuar como un torero». Lo que hace Carlos cuando mata es provocar una situación en la que, por la sorpresa y por su dominio de la situación, tiene un 99% de posibilidades de que salga bien y que mate a su víctima, pero existe la posibilidad de que la víctima se escape, por tanto, eso significa el peligro y la muerte para él. Siempre construye dispositivos donde la víctima tiene una mínima posibilidad de escapar y lo que hace es llevarlos a

la trampa. No mata provocando un accidente desde atrás con el coche, se lanza con el coche de frente al otro y piensas: «Bueno ¿y si el otro no se aparta?», pues se chocarán los dos y morirán los dos, eso es lo que a él le pone. Confiando en que el otro no va a tener el arrojo, la locura, la demencia de ir hasta el final y él sí y el otro se va a apartar, que es lo que pasa. Con la otra chica no va a matarla, va allí a ver, le deja una situación que le pone, que es: «Tú estás en la playa y yo no llego y le pego un golpe a tu novio, yo llego y le tiendo una trampa y ahora te he enseñado lo que he hecho y estás tú en el mar y me tienes a mí aquí y tienes o el mar o yo, ¿qué vas a hacer?». Eso es lo que le pone a Carlos, un personaje terrorífico en ese sentido. Lo que le pone es eso. Poner esa escena era fundamental para recordar al espectador en determinado momento de la película cómo es ese personaje porque el cine es muy cabrón, con ese proceso de identificación tú vas con el protagonista, aunque sea el tipo más malvado del mundo, y empiezan a pasarle cosas y el pobre hombre mata a la primera y luego viene otra chica y empieza a tener dudas y a tener como un proceso de amor, por lo que al final te identificas con él y dices: «Pobrecito el hombre que está ahí sufriendo porque lo va a pillar la policía». Hitchcock nos enseñó eso en su última película, por ejemplo. Decías: «Joder, estabas con el malo». A mí me parecía importante decir: «Espera, espera, hay que recordar al espectador quién es este tío para que cuando veas esa escena tú digas hostia, que me estaba identificando con este, mira lo que hace». Y eso no es ideología, no son palabras, es puro hecho, te recuerda quién es. Y claro, te vuelves a echar para atrás, entonces al echar para atrás y no identificarte con el personaje, de alguna manera la fuerza de la narración te empuja a identificarte en ese ir para adelante y para atrás. Ahí parece que es donde *Caníbal* adquiere la dimensión moral que tiene, porque hemos sido valientes y hemos mostrado, no hemos puesto paños calientes. Este tío es así, es atroz, terrible y encima además disfruta. Si no, sería un vulgar asesino, llegaría por detrás y le pegaría un tiro y eso lo puede hacer cualquiera. Lo que hace Carlos no lo puede hacer cualquiera, yo no sería capaz de hacerlo. Porque además es sostener, ver al otro en dolor sin ninguna empatía.

Yo le explicaba a Antonio de la Torre cuando rodábamos esa escena: «Es como cuando de niño, sin ninguna empatía por la especie de las hormigas, cogíamos

y echábamos alcohol en el campo a un hormiguero, le prendíamos fuego y veíamos a ver qué hacían las hormigas. Son seres vivos, pero no los consideramos seres vivos, los consideramos objetos. Pues tú eres lo mismo, tú la miras de una manera antropológica, como mirando a ver qué hace, como si fuera una hormiga, no es un ser humano». Ese es el terror y el horror de un personaje.

**En cuanto al sonido, si no me equivoco te he escuchado decir que esta película la empezaste a escribir primero por los sonidos, ¿cómo fue ese proceso?**

Pensando primero en todo lo que no voy a mostrar, pero sí voy a oír para que se pueda entender. Fue en esa película en la que a partir de ahí trato de escribir más conscientemente, aunque cada película tiene una naturaleza, pensando mucho en las elipsis, en lo que no se cuenta y en lo que no se ve, desde el guion, no luego en la escena que lo voy descubriendo, sino desde el guion. Cómo lo cuento sin verlo, cómo lo cuento sin enseñarlo, cómo lo cuento sin poner la cámara. Si puedo, lo hago. Si no puedo, no. Y eso desde que te pones a escribir el guion. Se ha convertido en una manera personal de afrontar el trabajo.

**¿Qué implica para personajes como el de Carlos en *Caníbal*, pero también para el de Óscar en *La mitad de Óscar*, esa casa en la que viven por la que parece que no ha pasado el tiempo? Esas casas heredadas por padres o abuelos que parecen no haber sido tocadas...**

A mí eso me ha parecido muy interesante siempre. La realidad, la vida, es una sucesión de capas, eso es algo que desde *La flaqueza del bolchevique* ya reflexioné. Uno no es un ejecutivo y por ser un ejecutivo escucha la música que escuchan los ejecutivos, tiene un coche que tienen los ejecutivos, eres de los ochenta y escuchas la música de los ochenta... Uno tiene muchas identidades. Uno es andaluz, almeriense, hombre, cineasta, le gusta la ópera... O sea, uno tiene muchísimas identidades. Y no solo tienes tus propias identidades sino las identidades heredadas y las identidades con las que te encuentras. Cuando

tú defines un personaje y piensas en ti por ejemplo en la música, escuchas la música que te tocó, eres de la generación de Los Planetas y escuchas a Los Planetas, pero escuchas la música que te enseñaron tus padres o tu tío o que descubriste en un viaje. Es decir, está lleno de capas. Y una casa lo mismo. Una casa no es una casa nueva. No se trata de comprar una casa con todo nuevo, todo de la época. Una casa es la casa donde vivieron tus padres, heredada de tus padres, y si vas a una casa nueva te traes el detalle de tus padres, el detalle de un hermano... O sea, está llena de capas de diferentes épocas. El presente se define siempre cincuenta años para atrás o más incluso, a veces doscientos, y lo que tú piensas que va a ser el futuro. Por eso para mí es muy importante en las películas construir un presente en el que no está solo el presente, sino también está el pasado. Cuando veo que alguien vive en una casa de diseño no me la creo, nadie vive en una casa de diseño, eso es para las revistas. Almodóvar es un cineasta que me encanta por otras razones, pero veo sus películas y yo siento que nadie vive en esas casas, no son de verdad, no existen esas casas, existen en la imaginación del director. Nadie vive con todo perfectamente engamado, con objetos en los que todo tiene sentido. Qué va. El caos está en la vida, por lo que tiene que estar también en los decorados. Tenía sentido que en el caníbal con un pasado y Óscar con un pasado vivan en casas y en lugares que están llenos de capas e identidades.

**Pasando ahora a tu siguiente película, *El autor* (2017), me parece muy interesante a nivel visual cómo se aprecia un cambio significativo sobre todo con respecto a estas dos anteriores películas en la que ya los planos no son tan largos y hay una mayor presencia de movimientos de cámara, ¿a qué se debe en esta película esta nueva manera de planificar esas escenas?**

Por romper un poco con un cierto formalismo que había experimentado con esas dos películas. La propia historia me parecía que tenía que tener una ligereza, el planeamiento de hacer una película así era huir un poco del director de *Caníbal* y *La mitad de Óscar*. La película tenía que ser más fluida, no solo en términos de interpretaciones, sino en términos formales. Tenía que utilizar la cámara de una manera más ligera. Entonces ahí me planteé desde el



principio que esa película tenía que tener otro tipo de puesta en escena, manteniendo siempre un poco las cosas que busco, mis querencias, mis planos, cómo la geografía define el interior de los personajes. Pero tenía que darle la patada a la construcción formal que había hecho en *La mitad de Óscar* y *Caníbal* porque todo tiene un aspecto más de farsa, de sátira. La película es una sátira en realidad sobre eso, de hecho, se ríe también no solo de lo que significa ese personaje y la voluntad de querer escribir una obra maestra, sino que se ríe también de mí mismo y del arte, de qué es ser un artista, qué es ser un gran escritor, un gran cineasta, un gran pintor, ¿quién lo dice?. Existe la voluntad esa de crear un mundo, pero en el fondo ¿eres bueno, no eres bueno?, ¿eres un idiota, eres un ridículo?, ¿el personaje de Javier es un buen escritor, un tarambana? Es decir, reflexionar esas cosas desde un lugar en el que pudiera reírme de mí mismo, y para poder reírme de mí mismo había que romper esa formalidad que tiene *Caníbal*, pero no por huir de ella o negarla, sino porque uno como cineasta tiene que evolucionar y las películas tienen que mostrar esa evolución. *Caníbal* ya está hecha y de la que me siento al cien por cien orgulloso, pero ya está, no voy a volver a hacer otro *Caníbal*, ¿para qué?

**En cuanto al sonido, sigues manteniendo esa esencia formal por la importancia que le das a los sonidos que escucha Álvaro en la calle, el que viene de fuera por la ventana, de pájaros, bichos, los sonidos que vienen del patio... ¿Cómo fue el tratamiento del sonido en esta película para llegar ahí?**

Había una voluntad muy clara, mucho más incluso que antes, de construir como una especie de representación teatral, de hecho, el patio por ejemplo es un decorado porque yo sabía que lo que tenía en la cabeza no había una localización que lo pudiera expresar. Construimos el patio como si fuera un teatro, las sombras son de mentira, no pueden existir sombras así. Entonces ¿por qué? Porque de alguna manera todo está en la cabeza del personaje, o sea el sonido, lo que tú percibes, es mental. Tú estás en medio de la calle y estás enfrascado en tus propios pensamientos y no escuchas nada. El cerebro tiene la capacidad de filtrar y de quedarte solo con los sonidos que son pertinentes

en ese momento. La imagen es más bruta en ese sentido, el sonido sí que permite la capacidad, a través de la mezcla, de elegir qué es lo que se tiene que oír porque es lo que está oyendo. Es como el ser humano vive, oyendo lo que oye, lo que filtra, además la percepción sensorial de cada uno es totalmente diferente, gente que escucha más, gente que escucha menos. De repente, estamos hablando ahora y he oído una ambulancia al fondo, porque te estoy hablando de la persistencia del sonido ahí de la calle, pero llevo una hora hablando contigo y no he oído nada y vivo en el centro de Madrid, pero mi cabeza no está enfocada en el sonido hacia afuera. Ese poder me parece maravilloso para manejarlo dramáticamente y narrativamente. Trato de hacer lo mismo con el trabajo de sonido, de mezclas y de sonido directo y es: cuál es el camino que le pasa al personaje y qué es lo que tengo que oír para contar qué le pasa al personaje. Es apasionante. Es un proceso súper artesanal y del que yo disfruto muchísimo, a mí me encanta hacer la posproducción de sonido. Me paso horas con el equipo de sonido viendo cómo suena hasta la última hoja de un árbol. Pusimos las olas del mar, en *Caníbal*, una a una. No es un ambiente de mar, eso no funciona. Luego las bajamos o las subimos en función del efecto dramático y sensorial que queramos conseguir en cada momento. Y en *El autor* estaba eso, todo está en la cabeza de este tío. Alguien me preguntó: «¿Puede ser que todo esto se lo haya imaginado?» Puede ser. Y todas las sombras y el patio y lo que oye puede ser mentira. El tipo a lo mejor está escribiendo una novela y lo está imaginando todo. Está en pleno delirio ese señor. Un personaje todavía más deleznable que el de *Caníbal*, por cierto. Hay un signo muy evidente cuando al final ve a la vecina que le aparece en color en la pared, el tío está delirando. Hicimos un doble juego de sombras, un actor estaba en un lado, la pared no era una pared, era un lienzo, proyectábamos sombras por un lado, proyectábamos sombras por otro. Hicimos toda una serie de juegos, las primeras son más realistas y las últimas son ya directamente delirantes. Ahí me inspiré mucho en Segundo de Chomón, en las proyecciones y en esta cosa de innovar y de jugar, porque el cine te permite jugar con todo eso.

**Otra escena que me parece importante, por esa concepción del cambio del personaje, es la que sucede en la parte de arriba de las Setas con la conversación entre el personaje de Álvaro y el de Irene en la que él decide renunciar al amor a cambio de la literatura. Supongo que también hay una especie de juego, de rima, con respecto a esa escena del amanecer en la ventana del hotel de *La mitad de Óscar* por producirse esta al atardecer y ese salto, ese cambio definitivo del personaje.**

Sí, hay una rima ahí clarísimamente, era muy consciente de eso. Y es probablemente el mayor momento de verdad y sinceridad para el personaje. Imagínate, te vas al karaoke, la mayor representación kitsch de toda esa fantasía que está viviendo el personaje de Javier Gutiérrez, pero en este momento de repente aparece la vida. Aparece esta señora maravillosa, guapísima, súper sensible y le dice que lo puede querer. Y entonces ahí me parecía muy importante que estuviera esa aparición de la revelación de la naturaleza como la verdad auténtica. En este caso no un amanecer sino un atardecer porque lo que hace él es negar eso, negar esa posibilidad de amor, él es consciente, yo hablaba con el actor de que en ese momento existe la posibilidad del amor, podría dejar las tonterías e irse con ella, dejar de escribir la gran novela, dejar sus planes... Aparece la vida, sensorial, en un solo plano y dices: «¡Por fin, sal de tu cabeza!», pero él lo niega, él está ensimismado y hace una cosa terrible cuando le niega y le dice que tiene que apoyar a su marido, sigue con sus cuitas ahí. Cae el sol y dices: «Se te escapó la vida, tío, se te escapó la vida, la cambiaste por la literatura» y además no se sabe si buena.

**Me parece muy interesante el hecho de no llegar a saber qué es lo que realmente está escribiendo y cómo de bueno puede ser eso.**

Claro, luego en su delirio en la cárcel, que era como una especie de broma final, él es a su manera feliz haciendo eso. Pero bueno, está ya en el delirio total. Además, es una cárcel completamente de mentira, falsa, no existen cárceles así con una ventana, con la gente vestida de blanco... Aquello parece un limbo más que una cárcel.

**Volviendo a esa escena rodada en la parte de arriba de las Setas, no sé si tiene algún significado el hecho de que se identifique, al principio de la película, la notaría (su trabajo) en la parte de debajo de las Setas y luego, en este momento tan culmen para él, lo veamos en un lugar más elevado, justo en la parte de arriba.**

Sí, claro, era muy importante eso, conectar todas las cosas. A mí me parece que toda la película tiene que tener siempre una unidad, estar mirando las cosas desde un lugar y de repente las miras desde el contrario y todo es diferente. De hecho, su oficina realmente no estaba ahí, no encontramos una oficina ahí, la hicimos en otro sitio. Sin embargo, como yo quería que estuviera situada ahí, en el mundo imaginario de la película, tuvimos que hacer un trampantojo, un decorado para hacer parecer que en su despacho había una de esas columnas y luego en el despacho del notario poner un croma en el que incrustamos las setas ahí al lado. Porque me parecía muy importante que fuera eso, el mismo lugar pero mirado desde perspectivas diferentes. Mirado desde perspectivas diferentes cambia todo. No es que cambie el lugar, pero sí cambia la percepción de la vida. Eso era fundamental. Probablemente su personaje nunca se había subido ahí al atardecer, siempre había estado encerrado. Es importante que eso sea en el mismo sitio. Muchas veces veo películas que están llenas de decorados, pero los decorados tienen que tener un sentido, todo tiene que tener una unidad, no hace falta irse a cuarenta bares, hay que irse a uno y rodarlo en función. Los decorados, para que el espectador los perciba, aunque no sea conscientemente, tienen que repetirse. Tú ves un lugar por primera vez en una película y no te quedas con él. Cuando lo ves cuatro veces en la película entonces empieza a adquirir sentido. Para mí es muy importante repetir, darle unidad y repetir los espacios y construir la narración con menos espacios, pero más profundos.

**En esta película, también en *Caníbal* sobre todo y en *La mitad de Óscar* e incluso posteriormente en *La hija*, vemos muchos encuadres bajo el marco de una puerta al estilo un poco de John Ford, ¿qué significa para ti colocar al personaje en esos encuadres?**

Me gusta mucho hacer eso en el sentido de que me gusta reencuadrar el encuadre. No solo la mirada del encuadre que marca el propio objetivo que tú eliges y la posición de la cámara sino los encuadres que contiene el encuadre y que provienen de la naturaleza, del lugar en el que está. Enmarcar a través de puertas, de ventanas, de lugares, de espacios es como una especie de polivisión, es como una especie de encuadre dentro del encuadre, de pintura dentro de la pintura. Eso me parece interesante porque retrata la complejidad de la vida, de lo que está delante de nuestros ojos. Y al mismo tiempo enmarca y focaliza, como en ese cine antiguo que se acababa yendo a un agujero a un círculo negro y se cerraba la imagen, la mirada del espectador al que le dices: «Mira allí, mira hacia arriba». Dirige un poco la mirada. Es algo que tampoco lo tengo muy elaborado, me parece muy interesante, me sale. En *Caníbal* hacía mucho eso, encuadres verticales dentro de un encuadre horizontal. En otros muchos lugares siempre busco eso.

### **Algo más intuitivo quizá...**

Sí, es más intuitivo porque me parece que la realidad está llena de encuadres.

### **Si avanzamos hasta tu siguiente película, *La hija*, ¿cómo ha influido el género del *western* en una película como esta?**

Bastante, es una película que viene de encargo al principio porque me proponen hacerla de una manera concreta, con un guion... Luego al final no se hace la película de esa manera porque no se encuentra la financiación, era más un *thriller*. Entonces me proponen que la lleve yo a mi terreno, cambiarla y convertirla en una historia más personal, dramática, de lo que pasa entre esos dos personajes que no pueden ser padres y esa otra que acaba siendo madre sin habérselo planteado, una adolescente. Y eso me hace llevarla más al *western*. Sigue teniendo los aires del *thriller* porque están contenidos en el origen de la historia, pero yo poco a poco me la llevo a mi terreno. Fernando Bovaira, uno de los productores que coprodujo con nosotros, me dijo: «Has conseguido al final llevarte la película a tu terreno». Es en esa especie de espacio mítico que supone el *western* donde encontramos la presencia de la

naturaleza y el ser humano en medio de ella peleando por lo que quiere, como una parte de esa naturaleza también porque el ser humano también lo es.

Me fui a buscar espacios que evocaban el *western*, busqué encuadres que evocaban el *western*, me fui a buscar una manera que evocaba el *western*, no hay caballos, pero hay coches. Hay paisajes, hay pistolas, hay espacios abiertos. Todos los elementos referentes del *western*, sin ponerme a hacer una lista ni enumerarlos, están ahí. Igual que nunca me ha interesado el cine de terror, el *western* sí. En su momento el cine americano hace el hallazgo mítico con el *western*. Donde además hace un retrato de la civilización, que también para mí eso fue muy importante en *La mitad de Óscar*, ya tenía esa idea de una manera formalista. Es decir, cómo retratas la civilización en la que vives.

El *western* nos enseñó una cosa increíble y es que la civilización no se retrata en el centro, en el núcleo de la civilización. El mundo no está en Madrid, ni en Washington, ni el espíritu americano está en la capital, en el Capitolio. Está en la frontera, en los espacios abiertos, en ese espacio por conquistar, en las putas, en los maleantes, en los buscadores de oro. Ese es el espacio del *western*, el espacio marginal de la sociedad, de la civilización y ese es el espacio que mejor habla de lo que es una civilización. En los medios de comunicación hablamos de muchas cosas de las que nadie se acordará dentro de veinte años, porque lo que realmente está marcando nuestra época es otra cosa. Por ejemplo, como metáfora, en el 2008 ocurrió un acontecimiento que creo que se puede definir como un cambio radical, el momento clave de la civilización humana de los últimos cinco mil años con respecto a los cinco mil años anteriores y no es la crisis económica del 2008. Es que el 2008 fue el primer año en el planeta en el que está identificado estadísticamente que por primera vez hay más gente viviendo en las ciudades que en el campo. Es una quiebra histórica, inevitable, por muchas reivindicaciones de lo rural que queramos hacer ahora. Ese es el gran cambio que ocurrió en la década pasada. Es algo definitivo, eso ya no tiene marcha atrás, tendría que cambiar mucho la historia.

Muchas veces no nos fijamos en lo que realmente está pasando, eso que se dice de «nos enfocamos en lo urgente y no en lo importante». Y ya en la política ni te cuento y con internet y las redes todo está enfocado en lo

urgente, no en lo importante. Entonces a veces yo creo que como cineastas, como escritores, como artistas es muy difícil, pero me gustaría intentar hacer el trabajo de identificar qué está pasando en esta época. Me pregunto muchas veces eso, ¿qué es lo que realmente está pasando? Porque no me lo enseñan, no lo veo. Y si enciendo los telediarios menos. Y si leo los periódicos menos. Y digo: «pero ¿qué es lo que está pasando?». Alguien lo sabe, lo que pasa es que es muy difícil tener el *big picture*, ¿no? Por eso es sorprendente leer el libro del historiador israelí Harari. De repente él tiene el *big picture*, igual está equivocado, pero tiene un *big picture*. Cuando dicen: «Estamos acojonados porque el desafío del conflicto es el terrorismo», él dice: «No, el desafío del conflicto actual no es el terrorismo, esos son los coletazos de una última época que va a llevar a mucha gente por delante, el desafío es la tecnología». A mí me encantaría poder tener esa capacidad para decir qué está pasando realmente. En lo nuestro, en el cine por ejemplo, yo creo que es algo que descubrió de una manera increíble el *western* y que luego se ha trasladado a otro tipo de cinematografías, porque no es solo evidentemente el *western* norteamericano de John Ford y Howard Hawks, está mucho por ejemplo en el cine asiático en muchas de las películas que se hacen ahora, como en la última película de Yamaguchi *El mal no existe* o por ejemplo en una película como *Memorias de un asesino*, que es un *western* pero en Corea y con policías. En ese sentido, en nuestra tierra, Almería, lo que más se ha hecho es una especie de parodia, de opereta del *western*, el *spaguetti western*. Pero bueno, también se han hecho grandes cosas. El territorio mide mucho eso. Por eso me fui a Almería a rodar o a Jaén, que por ejemplo es un lugar mítico para mí. Uno de los lugares más impresionantes, hermosos y diferentes de Andalucía y de España. Un lugar ahí como perdido, igual que Almería. ¿Qué es Almería? ¿Dónde está la identidad de Almería? ¿Dónde está la identidad de Jaén? ¿Esto qué es? ¿Murcia? ¿África? ¿El sur de Europa? ¿Andalucía? Son muchas cosas al mismo tiempo. Y esa mirada casi exploradora de ese espacio, que quedan pocos espacios así, es la que a mí me interesa como cineasta.

**Algo un poco más concreto, y que tiene que ver también con lo que hemos hablado anteriormente de *Caníbal*, es esa idea de las**



**ventanas que aparecen en esa casa que tiene su historia monstruosa por todo lo que encierra, con esos barrotes que refuerza esa idea de prisión.**

La casa donde viven ellos tenía que ser como un *transformer*. Tú llegas en primavera y aquello parece un lugar idílico. Una casa donde todas las ventanas están abiertas, donde están las flores, está el verde... Una representación de *La casa de la pradera*. Ella llega a un paraíso, pero claro, luego con lo que va pasando en la historia te vas dando cuenta de que no. Lo que hacemos a lo largo de todo el rodaje de la película, porque la casa estaba preparada para ello, es ir haciendo aparecer a los ojos del espectador las rejas, que antes están disimuladas en los encuadres y apareciendo a ojos del espectador las contraventanas, que de repente, paulatinamente se van cerrando. Ahora lo que parecía *La casa de la pradera* es un castillo y una mazmorra. Y cuando estás ahí dentro es demasiado tarde. Ella está en una mazmorra. Hay una similitud, hay una rima con el centro de menores de donde sale ella y trabaja Javier, que no era el lugar real, rodamos en un espacio de la Diputación de Jaén. Era esa rima de la piedra en Jaén, la representación del castillo, de la torre, de la mazmorra. La casa tenía que tener eso. Al principio había que disimularlo y luego de repente aparecer. Jaén es un territorio muy curioso porque fue frontera durante más de doscientos años de los reinos cristianos y el Reino de Granada. Fue frontera de guerra durante mucho tiempo. Y es el territorio con más castillos que hay en toda la península, se nota la frontera, pervive doscientos y pico años después allí. Se notan los lugares, las tierras, incluso los territorios donde se supone que ocurrieron batallas míticas. Intenté utilizar todo eso a favor del desarrollo de la historia.

**En relación a esa casa, ¿qué significado visual tiene esa escena final en la que Irene dispara a los perros y, sin embargo, lo que estamos viendo mientras tanto es la cámara moviéndose por las diferentes estancias de la casa?**

Otra vez el poder de evocación. Yo rodé cómo mataba a los perros, pero no me lo creía. Lo rodé y me acuerdo que el montador me decía: «No está peor, está bien, no está peor que en otras películas». Digo: «Ya, ese es el problema, que

está como en otras películas”. Entonces se me ocurrió la idea de decir: «Para qué voy a ver yo cómo ella dispara si además, si te paras a pensarlo, es imposible que esta chica acierte a la segunda, a la tercera, que mate a los perros... O sea, no tiene ningún sentido». Sin embargo, si en el momento culmen emocional, donde estoy metiendo al espectador en ese espacio con ella, su agobio, el bebé y su sentido primario de protegerlo por encima de todo como un animal en el mejor sentido de la palabra, si en ese momento final cojo, me voy y en vez de montar lo que he rodado monto lo otro, que por suerte lo pensé y lo rodé, y lo que hago es dejar que el espectador evoque en los espacios que hemos visto durante toda la película y escuche simplemente lo que ha ocurrido y se lo imagine pues ya está, lo tengo. Eso fue para mí el descubrimiento, un descubrimiento que hice en el montaje porque había rodado las dos posibilidades, pero que no había hecho en el rodaje probablemente porque no lo vi claro hasta el momento final. De hecho, tiene la elipsis desde mi punto de vista preferida y más hermosa que yo he rodado nunca, que es pasar de todos esos espacios donde estamos escuchando como mata a esos perros a la niña comiéndose un bocadillo. Y dices: «¿Qué es lo que pasa después?» Pues que tiene hambre, es que no pasa nada más. Es que lleva un día y medio metida ahí en el coche y está muerta de hambre. No hay nada más y nada menos. Es que ya está, está todo contado. Ese día le pedí a la actriz que no comiera durante todo el día y a última hora de rodaje más o menos, a las cuatro o las cinco, la actriz me decía: «Por favor, Manolo, vamos a rodar ya el plano que me estoy muriendo de hambre». Y lo que hizo fue comerse el bocadillo porque tenía mucha hambre de verdad. No pensó en nada más.

**Me parece muy interesante también la escena en la que Miguel, el policía, visita la casa mientras Adela y Javier están fuera dando un pase y sabemos que tienen secuestrada a Irene. Me fascina ese momento en el que está dando vueltas por la casa por la importancia del sonido en la escena que confunde tanto al personaje como al espectador, ¿cómo fue trabajar eso?**

Esa escena sí que estaba diseñada así, tenía la intuición de hacerla así desde el principio. Fue una escena muy complicada, muy parecida en el rodaje como la

escena de *La mitad de Óscar*, plano a plano, buscándola, escarbándola... Tenía muy claro que tenía que reflejar a través de ese momento ese estado de confusión del policía, de ese personaje, que me pareció tan fascinante, que quiere ver una cosa pero que en realidad no puede verla y querría que los otros le dijeran: «No, no, mira, entra, no pasa nada». Fui construyendo poco a poco, está todo hecho con sonidos, íbamos grabando esperando a que llegara el viento. Luego en posproducción metimos los gritos de la niña mezclados con el chirriar de las bisagras... Toda esa especie de mundo de confusión en el que no sabes muy bien, estás en la cabeza de ese tipo y dices: «¿Qué coño está pasando aquí?». Una construcción muy sensorial, muy paso a paso. Eso fue lo que hicimos, la verdad es que es una escena que era un triple salto mortal sin red, porque a esas alturas de la película ponerte a descansar y parar al espectador, parar la narración, parar el argumento y decir: «No, no, espérate, que te voy a meter doce minutos del tío dando vueltas a la casa y te los vas a tragar», por pura tensión, por el qué cojones pasa aquí, la va a descubrir, no la va a descubrir... Porque hay una cosa en el suspense que es la ironía dramática, que es que el espectador sabe que la niña está dentro y el personaje no lo sabe. Entonces te sostiene la idea de que el tipo la va a acabar descubriendo, cosa que al final no hace. Eso me parece fascinante, ahí es donde yo me siento orgulloso como cineasta porque es sacar los pies del tiesto, ir por otro camino muy diferente. Me siento muy orgulloso de esa secuencia y de la interpretación que hizo el actor.

**Tras este repaso por tu filmografía, ¿por qué esa obsesión a recurrir a esos personajes marginales?**

Es una manera que tengo de buscar en las fronteras, donde están los retratos del ser humano. En la última me he ido hacia algo más común, más cercano. Yo creo que con lo de la última mucha gente se puede identificar y es mucho menos estridente, no hay un caníbal, no hay un asesino, es una película donde no muere nadie. En *La hija* mueren hasta los perros. Me han parecido siempre interesantes los personajes marginales, pero al final también tienes que ir refrescándote, por eso en *El amor de Andrea* hice otra cosa completamente diferente.

**Me gustaría que profundizaras en el porqué de ese cambio que se produce en ti como cineasta en *El amor de Andrea* (2023).**

Porque vas cambiando, vas evolucionando como ser humano, como persona. Es una película que yo quería haber hecho desde hace muchos años porque es una película que, de alguna manera, habla de cosas que me pudieron pasar y que nos pasan cuando eres adolescente, de la construcción de los afectos, de los amores, de la importancia de la familia... También es una película que probablemente no hubiera podido hacer si no hubiera hecho todas las anteriores, por la destreza para desnudar y para vaciarla tanto hasta que parezca como una pequeña pieza de cámara. Una película más difícil en ese sentido, pero al mismo tiempo una película muy gozosa, o sea, estaba hablando de algo que me parecía muy importante hablar como es el qué pasa cuando tus padres no te quieren. Sin embargo, la vida sigue ahí. La niña descubre que la vida sigue. En realidad, ha ganado porque el padre igual es un tronco emocional, pero al final ella sigue viviendo. Quería darle también una mirada a la vida mucho más ligera, mucho más esperanzadora que la que le doy en las otras películas. Aunque ya en *La hija* había un final que para mí era un final feliz. Igual que la niña reconoce a sus hermanos y en el mar cuando el padre se va, de alguna manera la vida sigue y ve la vida, en *La hija* también con la niña dejando atrás esa casa en la que ha tenido que matar a todos para poder sobrevivir, ve a su bebé, se reconoce en él, reconoce la vida y sale caminando. En el caso de *El amor de Andrea* hacia la playa, en el caso de *La hija* hacia el monte. ¿Qué les va a pasar a ellas, a esas dos chicas, a esas dos adolescentes? Pues no lo sabemos, pero lo que le va a pasar es la vida, que están dispuestas a vivir la vida. Eso me parece importante, ya en *La hija* quería hacer esto y acabar por lo menos así y por eso te decía que es mi primera película con final feliz y ahora *El amor de Andrea* es también una película con final feliz.