

Daniel Monzón: «Es un error tratar al cine español como si fuera un género en sí mismo»

Jot Down, Juan José Gómez Cadenas



Aunque parezca mentira, no todos los directores de cine viven en Hollywood (o en La Castellana). Daniel Monzón (Palma de Mallorca, 1968), uno de los directores más punteros del cine español, es vecino de un pequeño pueblo cercano a Valencia, donde no es difícil coincidir con él. Puestos a romper clichés, Daniel no se parece en absoluto al del director excéntrico y pagado de sí mismo. Al contrario, lo primero que sorprende de él es su extrema sencillez, su trato afable y un desternillante sentido del humor. Pero aún sorprende más su incombustible amor por el cine. Ciertamente, se le supone, pero no deja de maravillarnos la intensidad juvenil, la pasión desbordada y la felicidad con que habla de su oficio.

La obra de Daniel captura perfectamente el carácter polifacético y apasionado del hombre que hila sin respiro un tema tras otro en la prístina mañana del otoño valenciano en la que transcurre esta entrevista. Cine fantástico (El corazón del guerrero, 1999), comedia disparatada (El robo más grande jamás contado, 2002), thriller (La caja Kovak)

y ya, en 2010, la aclamada *Celda 211*, que gana ocho premios Goya incluyendo los de mejor película y mejor director. En 2014, Daniel ha estrenado una de las películas más taquilleras de la historia del cine español, *El niño*, un policíaco que nada tiene que envidiar al mejor cine internacional y que le confirma como uno de los directores más importante del momento.

Tu primera película es del 99... Tienes una trayectoria larga como director.

¡Muy larga! Yo creo que empieza a los siete años. Llegué a Valencia de niño, cuando mi padre ganó una cátedra de literatura aquí. En mi época juvenil, Valencia era un sueño para el que le gustara el cine. A los siete años, mi abuela me llevó a ver *King Kong*, la original de 1933, por supuesto. Y aquello fue una epifanía. Me acuerdo perfectamente del bajo en el que estaba ubicada la sociedad de vecinos que la proyectaba, la sábana que hacía las veces de pantalla, las sillas de tijera de madera... Realmente, no necesitas más, cuando una película es buena. Me metí en aquella isla, me identifiqué con el gorila, y allí me quedé, aún no he vuelto.

Fue como transportarme a un universo paralelo. Mi padre, que es un gran cinéfilo, tenía muchísimos libros de cine en casa. Y empecé a buscar en esos libros las fotos de *King Kong*, a obsesionarme con su universo. Tenía uno de aquellos proyectores de juguete, cine Nic se llamaba, en el que pasaban unas piezas de papel vegetal, dibujadas a dos bandas... cuando lo proyectabas daba sensación de movimiento. Grababa los sonidos y músicas en un casete de la época. Esos fueron mis inicios como director.

Rumiando los libros de mi padre descubrí otras fotos, el hombre invisible, la momia, etc. Y empecé a inventarme las películas que había tras esas imágenes. Cuando alguna de aquellas películas se proyectaba en la filmoteca, o en televisión, iba cotejando la idea que me había hecho del film con lo que veía. A veces me gustaba más la que yo me había inventado (risas).

Empiezas a dirigir con veintinueve años. Muy joven, pero ya no eras un crío.

Eso es. Siempre quise dirigir cine. Pero, claro, era un sueño tan largamente acariciado que le tenía mucho respeto. Entre tanto me fui a Madrid, a estudiar Ciencias de la Imagen. Un buen día entregué algunos artículos en la revista *Fotogramas*, les gustaron y me propusieron escribir para ellos. A partir de ahí pude ir a festivales. Tenía veinte o veintiuno. Luego, a raíz de esta colaboración, me llamó **Ramón Colom** para que interviniera en el programa de Televisión Española *Días de Cine*. Al poco me nombró subdirector del programa, con **Antonio Gasset**. Fueron seis años de intensa formación.

Aprendí mucho trabajando en televisión. Como era el subdirector de programa, me podía adjudicar los reportajes que me apeteciera. Si venía a España un director que me interesaba, me lo agenciaba, le hacía una entrevista en profundidad y preparaba un reportaje. Durante aquella etapa tuve la oportunidad de entrevistar a gente interesantísima. **John Carpenter, Roman Polanski, Woody Allen, William Friedkin,**

George Miller, Spielberg, etc. Iba también a rodajes, me hice amigo de gente como **Álex de la Iglesia, Santiago Segura, Julio Medem, Enrique Urbizu...** Poco a poco, a base de conocer gente, visitar rodajes y aprender técnicas, fui imaginándome cómo haría yo una película y quién sería mi equipo idóneo.

Finalmente, me decidí. Hay un momento en que necesitas atreverte, vencer el vértigo, el miedo al abismo. Yo me di cuenta, justo antes de empezar, que lo que me aterrizzaba no era si sabría o no hacerlo bien o mal, sino descubrir de pronto que el cine, la ilusión de toda mi vida, respondía quizá a una impostura infantil. Pero afortunadamente, ese momento aciago nunca llegó porque el primer día de rodaje sentí que no había nada que me gustara más que hacer cine, sentí claramente que yo había nacido para eso. Esa primera noche, la adrenalina y la excitación, en una palabra, la euforia, no me dejaron pegar ojo...

El protagonista de tu primera película, *El corazón del guerrero*, es un niño. Se diría que ese niño no es otro que tú mismo.

Ahora que lo dices, creo que tienes toda la razón. Lo cierto es que, cuando hago una película, trato de ser lo menos intelectual posible, me dejo llevar por pulsiones, intuiciones, energías. Desde luego yo era consciente de que me hallaba inmerso en una especie de catarsis, necesitaba dar salida a todo lo que llevaba años atesorando. **Orson Welles** decía que el cine es el mayor tren eléctrico que le puedes regalar a un niño. Yo era ese niño y no estaba seguro de que me volvieran de dejar jugar otra vez, no tenía ninguna garantía de que mi primera película no fuera también la última. Así que intenté jugar con todos los cambios de nivel, todas las locomotoras posibles, todas las estaciones. Eso es *El corazón del guerrero*.



Hay un relato de Cortázar, *La noche bocarriba*, donde un chico tiene un accidente de moto. Mientras está en el hospital donde lo atienden sueña que es un indio tolteca que los aztecas están a punto de sacrificar. La historia está cambiando de plano continuamente. En tu primera película también se da este cambio de plano, esta confluencia de mundos separados que acaban mezclándose... De dónde sale todo esto, esta seguridad con la que narras.

Viene muy de dentro. Por supuesto que la película evidentemente tiene muchas influencias, empezando por ese amor indiscriminado por el género fantástico. Luego también había literatura, Cortázar y **Borges**, pero también **Poe** y mucho de *El Quijote*, algo había en esa conexión entre el universo fantástico y la propia realidad, de don Alonso Quijano.

En ese sentido, la historia que narro se podía leer como una especie de crónica de un esquizofrénico, de un tipo que ve gigantes donde solo hay molinos. Pero es que el mundo de los esquizofrénicos es tan real como el de las personas «normales», ellos, como Quijano, como mi protagonista, combaten de verdad contra gigantes. Yo quería que la película tuviera esa posible lectura, pero también otra radicalmente diferente. Que el protagonista es el único capaz de ver la verdad en un gigantesco montaje, una gran mentira, que los demás llamamos realidad.

Es sabido que Gilliam es uno de tus referentes más importantes.

Sí. Me entusiasma. Tiene un gran talento plástico, una exuberancia increíble... que quizás sea lo que le ha perdido. Propone demasiado, y al final, creo, una película tiene una limitada capacidad de contener ideas. De ahí que, en una obra como *El barón Munchausen*, la primera hora te resulte fascinante, y la segunda apabullante. Me temo que el «efecto barroco» va a más con el paso de los años.

A ti, en cambio, no te ha pasado esto de ir de los más simple a lo más complejo.

No. Más bien creo que he seguido el camino inverso.

Tu segunda película es una comedia, *El robo más grande jamás contado*.

Sí, una comedia disparatada, llena de acción y, creo, muy divertida. Un grupo de desarrapados que querían robar *El Guernica*, nada menos.

A pesar de ser tu segunda película, *El robo* dispone ya de bastantes medios, cosa que parece una marca de la casa. Tus películas no se hacen con dos duros.

Es cierto. Yo creo que la primera función de un director es conseguir los medios necesarios para hacer la película como él quiere, y en otro caso es mejor no hacerla. *El corazón del guerrero*, para la época que era, contó con un presupuesto muy digno. Aunque, todo hay que decirlo, creo que conseguimos que pareciera el cuádruple o el

quíntuple de lo que costaba. Y en *El robo* lo mismo. Fue una producción de **Andrés Vicente Gómez**, que vio *El corazón del guerrero* y le gustó. Le expliqué la historia, que era un cruce entre comedia mediterránea tipo *Atraco a las tres* o *Rufufú*, y *Misión imposible* (risas).

En tu cine hay un poco un homenaje a toda la picaresca española.

Sí... Es verdad. Sobre todo en estas dos primeras, en las que además aparecen todos los elementos del cine de acción, diversión, entretenimiento, espectáculo, con el que tanto disfruté de niño.

Hay una cita de Richard Attenborough: «No hay nada más importante en una película que el guion». Tus películas son muy diferentes, pero son guiones muy elaborados.

En efecto. Para mí, todo está al servicio de la historia. Yo soy un narrador de historias y es la historia la que decide el estilo, no lo contrario.

Mi madre desde muy pequeñito me contaba cuentos, cosa que yo hago ahora con mi hija. De hecho, a mi padre se le ocurrió la brillante idea de grabarlos en un magnetofón y añadir ruidos, a guisa de efectos especiales. Imagínate a mis hermanas y a mí escuchando los cuentos de mi madre una y otra vez, hasta sabérmolos de memoria. Esas historias se quedan en tu sangre y luego quieres contarlas de nuevo. Eso es lo que me mueve. Contar historias.

Por seguir con tu trayectoria, *La caja Kovak* es formalmente un thriller, pero también las más extrañas de tus películas, sobre todo comparada con tus trabajos más recientes.

Sí, tú lo has dicho. Creo que el origen de esa extrañeza está en el impacto que me causaron los atentados del 11 de septiembre. Estaba rodando la segunda de mis películas y al ver en la televisión de un bar las imágenes de los aviones colisionando en una pausa de rodaje pensé que se trataba de la promoción de una película americana tipo *Jungla de Cristal*, me dije, «serán energúmenos, intentar hacernos creer semejante burrada para vender una película...». Esa fue la primera impresión: «Esto es ficción, no puede ser verdad». Yo sigo pensando que el 11S estaba orquestado por gente que sabía de ficción, expertos en narrativa. Crearon una imagen icónica que aterrizó a Occidente y dio la bienvenida al nuestro siglo XXI. A partir de ahí afloraron todo tipo de legislaciones restrictivas bajo la supuesta excusa de nuestra seguridad... *Kovak*, de alguna manera, es una respuesta al descubrimiento de que la clave para manipular a la gente está en el miedo.

Vamos directamente a *El niño*. Llama la atención que los gomeros (los traficantes) consideren el tráfico de droga más como un juego que como una actividad lucrativa.

No solo los gomeros. Cuando hablábamos con la policía, descubrimos que también ellos jugaban a un juego, más ajedrecístico, si quieres. En el caso del personaje de **Tosar**, por ejemplo. En la persecución física a los gomeros también se da esa componente de juego-caza, de gato y ratón.

Las persecuciones son espectaculares. Transmites la sensación euforizante que sienten unos y otros.

Exacto. De hecho, el personaje de Luis Tosar, que en la película es un hombre solitario y angustiado, recupera una especie de casi felicidad cuando vuelve al helicóptero y retoma la amistad con el personaje de **Eduard**, una amistad que está basada, en buena parte, en la complicidad del juego.

Para hacer la película me impuse a mí mismo tratar de entender el punto de vista de los dos bandos. He sobrevolado con Luis Tosar el Estrecho en un helicóptero en labores de búsqueda, porque se nos permitió acompañar a Vigilancia Aduanera. También me metí en una lancha rápida. Y descubrí la tremenda euforia que te producen esas persecuciones. Cuando corres a esas velocidades en una lancha en mitad de la noche, con un horizonte abierto... No hay límites.

Reflejar esa euforia era uno de mis propósitos en la película. Quería que el espectador se contagiara del estado de ánimo de unos y otros, que lo viviera de forma física. Vaya por delante que me encantan los espectáculos americanos, pero algo que empieza a cansarme un poco es el exceso de efectos digitales. Quería que en *El Niño* las persecuciones involucraran seres humanos, que no fueran juegos de ordenador.

En ese sentido, estoy bastante contento de cómo se resuelve la acción en la película. Una de las cosas que hago cuando me siento con mi equipo técnico es, en efecto, incitarles, despertarles su pasión. Y estoy muy orgulloso de ellos, todos han respondido muy bien. Tanto que, en más de una ocasión, nos hemos jugado la vida (risas).



Llegaste a lanzar un helicóptero contra el mar.

Sí. En ese caso era un helicóptero ficticio de tamaño real. Pero sí, lo hicimos.

Cuando nos planteamos el rodaje de *El Niño*, me di cuenta de que algo así no se había rodado nunca en cine español. Así que nos lo teníamos que inventar. Cuando ruedas persecuciones clásicas con coches, tienes ya una serie de elementos (cámara car, *russian arm...*) que pueden alquilarse aquí o en otros países. Pero en el mar no había nada por el estilo. Así que nos inventamos una «lancha cam». Hablé con el maquinista, con operadores. Experimentamos. Me monté en lanchas de la guardia civil, vi qué problemas podía tener para rodar las escenas clave, me di cuenta de que el agua de la estela te obstruye toda la visión, inventamos técnicas para solventar ese y otros muchos problemas. La primera vez que pasé la película, para el mercado internacional, en Cannes, donde había gente de ochenta países, recibí muchas felicitaciones por estas secuencias. A pesar de que estábamos en la meca del cine, todos estaban maravillados con nuestros trucos, todos me preguntaban cómo lo habíamos hecho.

¿Has leído *La reina del sur*, de Pérez Reverte? Hay una persecución que recordé cuando vi la película, es como verla filmada.

Jorge (el guionista de Daniel) la leyó y me dijo que estaba muy bien. Yo preferí no leerla para que no me influenciara. Sin embargo, cuando Luis Tosar y yo sobrevolamos el Estrecho en el helicóptero de Vigilancia Aduanera fue con el mismo piloto con el que lo había hecho Pérez Reverte. Nuestras fuentes de documentación fueron las mismas en muchos casos, así que claramente compartimos referentes.

Nunca tomas partido en tus películas. De hecho, me atrevería a decir que en ellas solo hay buenos y buenos.

Sí, sí, me encanta esa definición. Bueno, en *El Niño* están los albanokosovares, que son unos malos muy malos y muy remotos, importantes para la trama, pero sin relevancia emocional.

En el sentido de que la motivación de unos y otros es moralmente válida (menos la de los kosovares, por supuesto).

Totalmente. Y me gusta mucho que me lo digas, porque esa es exactamente la idea que quería transmitir.

Ya nos pasó en *Celda 211*. Cuando te sientas a hablar con la gente, los prejuicios, los lugares comunes, desaparecen, incluso si esa persona es un delincuente. Seguramente hay asesinos con los que no me podría identificar, claro. Pero quiero decir que esas etiquetas no son blanco y negro. Hay detrás de cada persona un trasfondo, unos motivos. Puedes llegar a entender: «Nada de lo humano me es ajeno», decía **Terencio**. Siempre hay algo que podría llevarnos a cualquiera a cometer un asesinato.

En *El Niño*, sin embargo, veo que hay algo más. No sé si es homenaje o admiración hacia la juventud... Mucho cariño. Hay también un mensaje de esperanza.

Sí. Hay un claro contraste entre el universo de los chavales y el de los adultos. En el primero, a pesar de ser los supuestos delincuentes, hay luz, lo tienen todo por vivir, el segundo está embebido de desencanto, los «vigilantes de la ley» están sumergidos en una turbiedad constante que les afecta como personas. Estos policías que yo he conocido, de los que me he hecho amigo, son gente que sacrifica su vida, acumulando problemas de estrés, familiares y de salud, porque tratan de hacer bien su trabajo, aun cuando son muy conscientes de que su trabajo es un imposible muchas veces. Luchar contra el narcotráfico es combatir contra molinos de viento. Ni siquiera es una guerra porque no hay victoria posible... Viven, además, instalados en la paranoia, en una cárcel existencial. Recuerdo a un funcionario de prisiones cuando investigábamos para *Celda 211* que nos decía: «Los presos acaban saliendo, los que no saldremos nunca somos nosotros», que es un diálogo que quedó en la película.

Pero también es verdad que en el mundo de estos adultos de *El Niño* hay margen para que los personajes tengan momentos emotivos, igual que el de los muchachos, los gomeros. Hay la posibilidad de redención para todos.

Otro elemento que me impresionó mucho de *El Niño* es el respeto y la sutileza con la que tratas todo lo que tiene que ver con Marruecos.

Precisamente quería huir del tópico. Un poco lo que le pasa al personaje del Niño, al principio es racista aunque siente atracción por ir a Marruecos, y no sabe bien por qué... Vas a Marruecos y te encuentras la España de los años cincuenta, esas calles sin asfaltar, la manera en la que viven, sumergidos en ese cautivador universo sensorial frente a la asepsia con la que vivimos hoy aquí... También es cierto que está la situación de la mujer, nada envidiable, encarnada en el personaje de Amina.

Estuvimos mucho tiempo en Marruecos. Ya lo conocía, pero me empapé del país para la película. Quería describirlo desde el respeto, la emoción y el enamoramiento.

Sí, creo que eso está muy presente en la película. ¿De dónde has sacado a Jesús Castro, por cierto?

Tiene el aura de una estrella, ¿verdad? Enseguida me di cuenta de que un actor conocido no me servía para el personaje del Niño. De hecho, me di cuenta de que no le convenía a la película que ninguno de los chavales lo fuera, así que nos embarcamos en un intensísimo casting. Diseminamos varios equipos buscando los perfiles que necesitábamos. Recorrimos toda Andalucía, institutos, discotecas, gimnasios... Halil, Amina, Mari Fe... todos los personajes del mundo de los gomeros están interpretados por chicos y chicas que encontramos en la calle.

¿Y cómo se las componen para actuar tan bien?

Actuar es una de esas cosas para la que se vale o no se vale. Hay quien se ha pasado toda su vida estudiando, y no lo consigue. En cambio, a Jesús Castro le sale sin esfuerzo. Me di cuenta apenas vi su primera prueba, en la que se limitaba a decir su nombre y poco más. Nos cautivó. Un hombre seguro de sí mismo, con esa ambición, ese carisma.

Es gracioso, porque uno de mis colaboradores, heterosexual hasta la médula, en la escena en la que el Niño le propone a Amina que se vaya con él, dijo: «Hasta yo me iría». Antes de saber si era capaz de actuar ya nos dimos cuenta del magnetismo que tiene. Cuando le hicimos las pruebas fue miel sobre hojuelas. Le propusimos varias situaciones dramáticas y el tío las interpretaba como si le fuera la vida en ello, tiene esa capacidad.

Los personajes de los policías tampoco tienen desperdicio.

Sí, es verdad. Están magníficos. Ese Tosar, que trabaja con un pincel fino, ¿verdad? En esta película está genial. Era un papel que le podía haber dado para hacer la típica interpretación caricaturesca de policía obsesivo, pero él consigue reflejar a un ser humano.

Sergi López es otro actor de esos que se come la pantalla. Por cierto que se dio una anécdota muy curiosa y entrañable con él. Debido a una confusión leyó el guion pensando que pretendíamos que hiciera el papel de Tosar, y cuando nos llamó nos dijo: «Está muy bien, me ha gustado mucho... ¿Pero no crees que este papel le iría mejor a Luis?». Aclaramos el malentendido y estuvo encantado con su rol. **Eduard Fernández, Bárbara Lennie, Ian McShane...** son muy grandes, es un placer incommensurable trabajar con ellos.



Viendo las recientes producciones (*Ocho apellidos vascos*, *El Niño*, *La isla mínima*), no parece que el cine español se esté muriendo sino al contrario. ¿Entonces? ¿A qué viene tanta lágrima?

Es verdad, el cine español goza de buena salud. De hecho, este año, el porcentaje de espectadores que han ido a ver cine español ha subido más que considerablemente. Ha habido éxitos de taquilla importantes: *Ocho apellidos vascos*, *Torrente*, *La isla mínima*, *Mortadelo*... Pero no es algo nuevo, si te fijas estos años atrás ha habido una serie de películas —de Amenábar, Alex de la Iglesia, Bayona, Balagueró, etc...— que concitan un gran número de espectadores, son queridas por su propio público. Pero eso no parecía impedir una especie de letanía por parte de ciertos medios de comunicación insistiendo en la decadencia del cine hecho en España.

Hay cine español bueno, competitivo. No lo queremos solo porque sea español.

El error, creo yo, es tratar «cine español» como si fuera un género en sí mismo. Es como cuando entrábamos en el videoclub: «comedia», «terror», «cine español». Y, hombre, no. Entre las películas de mayor éxito de este año tenemos policíacos (*El Niño*, *La isla mínima*), comedias (*Ocho apellidos vascos*, *Carmina y amen*, *Torrente*, *Mortadelo*), películas de terror (*Rec 4: Apocalipsis*), cine «de autor» (*Magical Girl*), románticas (*Loreak*)... muchísimos géneros. Así que el «cine español» no es un género en sí mismo como decían los videoclubs, contiene infinidad de géneros, sensibilidades y miradas... Y si tienes películas que se vean por un público masivo, tienes una industria fuerte. De eso se trata. A día de hoy *El Niño* ya se ha visto más que cualquiera de las películas americanas que se han estrenado en nuestro país. La número uno es *Ocho apellidos vascos*, tendría que haber ya algún análisis sociológico sobre el asunto. Supera ya el mero éxito de una película. Y la segunda es *El Niño*. Me alegra pensar que el éxito de unas películas ayuda a la existencia de otras que no alcanzan tantos espectadores pero que son excelentes...

Yo, desde luego, en parte porque he pasado tanto tiempo en las salas de cine, valoro mucho el componente del entretenimiento. Hay que mantener vivo al niño que disfruta con su tarde de cine. No ponerse estupendo. En una sala está la pantalla y las butacas, y en las butacas hay personas. Y si tú tienes el privilegio de ocupar la pantalla en blanco no puedes olvidar que los que te conceden ese privilegio son los espectadores, los que se sientan en esas butacas. Hay que ser muy consciente de esto, ofrecer a la gente aquello para lo que está hecho el cine. Creo que lo más maravilloso que tiene este medio, este arte, es la posibilidad de transmitir emociones a un grupo de personas que no se conocen de nada, esa sensación de entrar en una sala con un montón de gente con la que vas a compartir la experiencia, si es una comedia la sala se llenará de risas, si es un drama, todo el mundo llorará... y la reacción de la sala amplificará y acabará de completar, de darle su sentido a la película. Esto me parece connatural a la historia del cine, no puedes olvidarlo, yo no lo hago cuando escribo.

Esto nos lleva a tu coguionista, Jorge. Una de tus armas secretas, sin duda.

Desde luego. El único guión que escribo en solitario es *El corazón del guerrero*. En *El robo más grande* escribo yo primero y luego él interviene. Le explico que es una comedia de ciento ochenta páginas... Tuvimos que quitarle sesenta, pero descubrimos que nos lo pasábamos en grande trabajando juntos. Después vino *La caja Kovak*, la idea original era mía, pero el guión los escribimos entre los dos. Y ya, tanto *Celda* como *El Niño* son aventuras compartidas desde el principio.

Hablemos de cosas prácticas. Cuéntanos cómo consigues financiación para tus películas.

Cuando eres niño piensas que el director de cine deja de trabajar cuando dice aquello de «corten», pero no es así. Al final es imprescindible involucrarse en la financiación de los proyectos. Pero una vez más, hay que ser coherente, saber lo que uno quiere. Por ejemplo, había una *major* norteamericana muy interesada en *El Niño* si la película se rodaba en inglés, pero para mí no tenía sentido alguno esa fórmula, *El Niño* es una película del Estrecho, las voces, los giros en la conversación, el acento de los protagonistas, el alma del sur es parte de la obra. Así que hubo que calentarse la cabeza. Una producción hablada en español tiene un máximo de presupuesto al que puedes acceder, y además nos pilló en medio de la crisis. Hablé con instituciones de todo tipo, negociamos hasta la extenuación con todas las localizaciones donde yo quería rodar para que nos dejaran hacerlo de la forma más desinteresada posible, acudí al fondo europeo de Eurimages, que nos concedió la máxima dotación junto a **Lars Von Trier** por *Nymphomaniac*, y **Paolo Sorrentino** por *La gran belleza*. Tuvimos que acudir al mercado internacional, conseguimos que StudioCanal invirtiera, para lo cual tuve que ir allí, explicarles el proyecto... Desde luego, conseguir el dinero es la parte más pesada de una película y la más angustiosa. Pero cada vez más, si quieres hacer un proyecto ambicioso tienes que implicarte en ello, no puedes dejarlo únicamente en manos del productor.

¿Cómo afecta al cine la subida del IVA?

Es una canallada. No hay otra palabra. En toda Europa no hay un IVA como este. Ni en los países más perjudicados por la crisis, como puedan ser Portugal o Grecia. Es inadmisibile que el Estado acabe recaudando en taquilla más dinero que los propios productores.

¿Hay un elemento de vendetta, de castigo a la industria del cine?

Me temo que algo de eso hay, sí. A estas alturas no conozco a nadie del mundo, no ya del cine, sino del arte en general que no esté convencido de ello.

Si un Estado quiere apoyar la cultura, el arte, tiene muchas herramientas para hacerlo sin que le suponga un gravamen económico al ciudadano. En Francia, por ejemplo, se destina un tanto por ciento de la recaudación de taquilla a la producción audiovisual. No sale de los presupuestos del Estado, no se crea un impuesto y no se depende de

subvenciones. Es lo más justo y lógico. Pero, claro, para gravar los grandes éxitos de taquilla (como *Avatar* de Cameron, por ejemplo) tienes que ser capaz de plantarle cara a la industria norteamericana.

Esto que se dice de que el cine norteamericano no es proteccionista es una mentira mayúscula. Los norteamericanos saben que la industria del entretenimiento es un vehículo de comunicación y propaganda y le dan la importancia que se merece: toda. Por ejemplo, en Norteamérica no se puede estrenar una película extranjera doblada al inglés. Tiene que ir subtitulada, lo que quiere decir que todo lo que no sea su propia producción va directamente a un circuito minoritario, solo se estrena en algunas ciudades grandes (típicamente Nueva York, San Francisco, Boston, Chicago) y se distribuyen muy pocas copias. Eso sí, si el film es un éxito, compran los derechos y hacen un *remake* para consumo de su público. Ahí tienes ejemplos que van desde *Abre los ojos* hasta *El cielo sobre Berlín*. A menudo los *remakes* son infumables, pero les trae sin cuidado. En mi opinión, los franceses entienden bien ese colonialismo norteamericano y son capaces de defender sus propios intereses. Nuestro gobierno parece más inclinado a penalizar al ciudadano y demonizar de paso a la industria a ojos de ese mismo ciudadano para que aborrezca lo propio y rechace lo suyo.

Fíjate en los días de la fiesta del cine. La gente va en masa. Luego se van a tomar algo, cogen un taxi... Es decir, todo eso genera un negocio que va más allá de lo estrictamente cinematográfico. Parece un colosal sinsentido castigar así a la industria. Parece un despropósito penalizar a películas como *Ocho apellidos vascos*, que no solo hacen pasar un buen rato sino que tienen un factor de integración social... la verdad, solo se me ocurre que sean muy poco inteligentes o que haya un elemento de perversión. Sí, es posible que haya una cierta vendetta.



¿Qué me dices de la piratería?

Es un problema mayúsculo, pero lo cierto es que no se puede culpar al usuario. Se trata de un círculo vicioso de muy difícil salida, sobre todo cuando el gobierno grava el cine con un IVA salvaje. Muchas familias no pueden pagarse las entradas o lo que cuesta un DVD y en internet lo encuentra gratis... Hay países como Alemania o Suiza en que la piratería se persigue. En España no se hace y por supuesto quien gana son las compañías de telecomunicaciones, que venden ADSL para que los usuarios sigan con sus prácticas... Ciertamente, para enviar un correo electrónico o navegar un rato por internet no necesitas el ancho de banda que las compañías te proporcionan.

Y esta situación parece muy difícil de arreglar. Cualquier gobierno que ponga alguna penalización se arriesga a quedarse sin votos. Tenemos un ejemplo claro en lo que pasó con el intento de **González Sinde**.

En resumen, el problema de la piratería habría que atacarlo desde varios frentes, empezando por bajar el IVA cultural y hacer más asequible el precio de la entrada y los complementos (es una locura cobrar los precios que se cobran por las palomitas y la Coca-Cola). Pero aun así, el problema no va a resolverse de un día para otro. Se ha permitido durante mucho tiempo el acceso gratuito a contenidos culturales y el ciudadano de a pie ya no concibe que haya que pagar por ellos.

Hay empresas como Filmin que una gran cantidad de contenido por un precio muy moderado.

Es cierto y los aplaudo. Pero no es una cosa mayoritaria. Y Netflix vino a España, vio el nivel de piratería y se fue, concluyó que no había negocio. Pero sin duda la solución, o parte de la solución al problema de la piratería pasa por contar con plataformas que ofrezcan una excelente cartelera a precios módicos. A la larga, creo que eso va a ocurrir. O debería ocurrir...

Hablemos de *Celda 211*, un éxito rotundo, que te convierte en un director de culto.

Es una circunstancia feliz, aunque a veces puede llegar a darte vértigo. Nunca sospeché el éxito que tuvo y menos aún el éxito internacional. Es una película que ha cosechado premios y le ha gustado tanto a la crítica, como al público. Por otra parte, junto con las felicitaciones viene la pregunta inevitable: «y qué planes tienes ahora».

Por mi parte tenía muy claro qué quería hacer, pero necesitaba un respiro. Primero por la promoción de la película, naturalmente, pero también y muy importante, por el vértigo. Tengo un representante en Los Ángeles desde hace años, que lleva a gente como **Kenneth Brannagh, David Cronenberg, Dannie Boyle**... Y el hombre, que me quiere bien, después del exitazo de *Celda* empieza a pasarme proyectos tipo: *Furia de titanes II* (risas). Tienes que hacer el gran ejercicio de no perderte, recordarte a ti mismo por qué haces cine. La vieja sentencia que asegura que es más difícil digerir un éxito que

un fracaso es totalmente apropiada en mi caso. Tuve que hacer un ejercicio de reflexión importante. Y así llegué a *El Niño*.

***Celda 211* es una película muy difícil de acabar... Sin embargo el final es redondo.**

Toda historia plantea un universo, y ese universo tiene sus propias reglas. El reto es ser fiel a esas reglas. Porque si hay algo que nadie soporta es una traición.

Para llegar a ese final tratamos de ser muy fieles a lo que llevaban escrito los personajes desde el principio. *Celda* parte de una novela homónima. Jorge y yo fuimos muy conscientes de que era un guion que teníamos que trabajar de una forma muy visceral. Entendí desde el principio que la historia era una tragedia griega y su desenlace tenía que ajustarse a ese paradigma estético, pero hicieron falta muchos meses de trabajo antes de que surgiera. Y cuando lo hizo fue de forma rotunda. Noté que se me ponían los pelos de punta al escribirlo. Es algo que me ha ocurrido muy pocas veces, al terminar tanto Jorge como yo sentimos que no podíamos haberlo hecho de otra manera.

Te cuento una anécdota divertida. Cuando la película ya se estaba rodando, uno de los productores me llama, desesperado: «He hablado con un distribuidor y me ha dicho que el guion está muy bien, pero que no puede acabar así, Juan Oliver no puede morir», afirmaba. Mi solución fue no volver a cogerle el teléfono (risas.) Afortunadamente, había otros productores.

El caso es que si ese productor o cualquier otro me hubiera intentado imponer un final diferente me habría negado, aunque me costara la película. Era mi obligación como director. La visión de uno ha de llevarla hasta el final, con todas sus consecuencias.



¿Cómo desarrollas la historia?

Me limito a meterme completamente en ella, a dejar que me guíe.

Celda era un reto muy complejo como narrador y director: era una película acelerada, en el tercer minuto ya se plantea todo. Era cruda, descarnada, trágica. Sabía que me estaba arriesgando, pero tenía clarísimo que tenía que ser así. Quizás un detalle ayude a aclarar lo que quiero decir, *Celda* se rueda en una cárcel real, no en un plató. La celda de castigo, las marcas de los puñetazos que daban los presos en su desesperación, los dibujos del «Morao», son reales. La historia, el ambiente, se apodera de nosotros, prescindo del *storyboard*, prefiero orquestar cada secuencia con los actores y con los presos reales. A veces, mientras rodamos, noto que la cárcel me susurra dónde hay que poner la cámara, dónde hay que filmar una escena. Me doy cuenta también de que los presos que actúan como figurantes se creen la historia. Y si ellos están convencidos, me digo a mí mismo, los espectadores también lo van a estar.

Tosar es un monstruo, su interpretación de Malamadre es increíble. ¿Tú sabías que era tan buen actor?

Lo es, lo es. Y yo sí lo sabía, pero él es tan humilde... Jorge y yo llegamos tan lejos a la hora de escribir el personaje porque teníamos a Luis en mente y sabíamos lo que era capaz de hacer. Siempre supe que Malamadre tenía que ser él. Lo pasé muy mal desde el momento en que le envié el guion hasta que aceptó el papel, si me llega a decir que no, no sé que habría hecho. Afortunadamente mi espera duró apenas unas horas, ¡contestó que sí nada más terminó de leerlo!

Luis no se limita a interpretar el papel de Malamadre. Se transforma en él. Fíjate que él es un hombre no demasiado alto, delgado, comedido... Malamadre es un toro, con cuello de minotauro, brazos de culturista, arrogante, extrovertido... Fue un trabajo de muchos meses. Lo primero que hice fue darle el diario del preso en el que se inspira el personaje. Luis lo leía y lo recitaba con la voz de Malamadre, que no tiene nada que ver con la suya. Cuando empezamos el rodaje ya era otra persona. Hasta tal punto que, al cabo de dos meses, ya acabada la película, quedo con Luis en un restaurante y cuando aparece casi no le reconozco, estaba esperando a Malamadre... No sé, me viene a la cabeza **Robert de Niro** y su capacidad camaleónica de los primeros tiempos, la de *Taxi driver*, *El Padrino II*... Luis realiza un milagro parecido.

La camarilla de Malamadre, en la película, ¿son actores?

Está **Carlos Bardem**, imponente en el personaje de Apache y **Luis Zahera**, que hace un papel tan formidable —Releches— que después de rodar la primera escena con él, dos de los presos reales que hacían de figurantes vinieron a preguntarme de qué cárcel lo había sacado. También el personaje de Tachuela (el lugarteniente de Malamadre) lo interpreta un actor excepcional, **Vicente Romero**... luego están **Alberto Ammann**,

Antonio Resines, Manuel Morón, Marta Etura... Estoy encantado con todo el reparto, esa es la verdad.

Para acabar con *Celda*: ¿Por qué sobrevive Malamadre? ¿Hay esperanza para él?

Una película que conduzca a la absoluta desesperanza no tiene para mí ningún sentido. Hay gente que me ha dicho: «Menos mal que tiene un final feliz». Para mí esa puerta abierta a la esperanza, y la amistad entre Juan y Malamadre, se cuenta entre los mejores elementos de la historia.

¿Cómo se conecta *El Niño* y *La isla mínima*? Tenemos al mismo actor, ¿casualidad?

No, no es casual. **Alberto** (el director de *La isla mínima*) es un buen amigo y alguien a quien admiro mucho. Cuando hace el casting de *La isla* tiene un pequeño papel y piensan en Jesús. Me preguntaron y por supuesto estuve encantado. Es curioso que Jesús interprete un papel protagonista y uno secundario en dos películas que salen casi a la vez, pero funciona a la perfección en ambas.

Háblanos de tus proyectos de futuro.

Voy construyendo sobre la marcha y estoy abierto a cualquier posibilidad. Cuando has dedicado tanto tiempo a este oficio lo más difícil es que el vacío no te angustie. Hay que meterse en algo que vuelva a engancharte, algo que de verdad quieres hacer, que te apasione.

Eres joven todavía, has podido hacer lo que te gusta y te ha ido bien. ¿Qué les dices a los que empiezan?

Le diría que van a escuchar muchas veces durante muchos años que esto no tiene futuro, que es un mundo muy cerrado. Yo, cinematográficamente hablando no conocía a nadie, no venía de ninguna familia. Y eso no fue un impedimento.

Los jóvenes cuentan ahora con unos medios que yo no tenía. La única manera de aprender a hacer cine es viéndolo y haciéndolo. Y si tienen la pasión y las ganas acabarán saliéndose con la suya. Si yo lo he conseguido cualquiera que lo desee tanto como lo deseaba yo, lo puede conseguir.

