

EN ENTREVISTA DANIEL MONZÓN

Miradas de Cine, Tonio L. Alarcón (27/08/2014)

Cel paso de los años, me he convertido en un defensor cada vez más ferviente de la entrevista como reflejo casi puro de la personalidad del que se pone frente al micrófono. No me parece que el buen entrevistador sea el que pretende tomar más protagonismo que el entrevistado, sino el que guía de forma sutil su discurso, el que se queda en segundo plano y deja que sea aquél quien se muestre a sí mismo a través de la elaboración de sus reflexiones. Por eso mismo creo que, si el entrevistado es un imbécil y pretende hacer tu trabajo complicado, no hay que intentar limar la aspereza de sus respuesta: es mejor dejar que se revele tal y como es a través de sus propias palabras.

No es el caso, dejádmelo aclarar desde el principio, de Daniel Monzón. Varias veces durante la entrevista me pide perdón por el torrente de ideas, reflexiones, acotaciones, que le sugiere cada pregunta, y varias veces yo le respondo que no se preocupe, que le agradezco su efusión. Y lo digo sinceramente. Pocas veces uno tiene la oportunidad de entablar una conversación tan relajada como la que mantuvimos sobre *El Niño* (2014), y de quedarse con la sensación de que, de haber querido seguir, probablemente habiéramos podido estar dos o tres horas más hablando de cine... O de lo que se terciara. Está claro que sabe seducir al interlocutor, pero también que siente un entusiasmo juvenil, contagioso, hacia su trabajo.

—¿De dónde surge la idea inicial de *El Niño*?

—Pues mira, cuando estoy escribiendo una película, siempre, para descansar, huyo a otro territorio muy alejado de lo que estoy haciendo. Así que, en los intermedios de la preparación de *Celda 211* (2009), que es una historia trágica, claustrofóbica, intensa, Jorge Guerricaechevarría y yo nos refugiábamos en una comedia negra coral, de tono amoral y hablada en inglés, que transcurría en Inglaterra y que nos relajaba desarrollar. Y cuando por fin se estrenó *Celda*, y a uno la inspiración le tiene que pillar trabajando, decidimos que nuestro próximo proyecto iba a ser esa comedia que tanto nos divertía.

Pues mientras desarrollábamos el guion, que se llamaba *A Murder Weekend*, Jorge me comentó que siempre le había atraído el mundo de los chavales que pasan hachís a través del Estrecho en lanchas rápidas. Decidimos dejarlo aparcado momentáneamente, y acudimos a esa Biblioteca de Alejandría moderna y engañosa que es YouTube, y ahí pusimos «hachís», «lancha rápida»... Y nos aparecieron decenas y decenas de vídeos de persecuciones a traficantes, por lo general colgados por las fuerzas de la ley —la vigilancia aduanera, la Guardia Civil, etc.—, se supone que para disuadir a lo que ellos llaman «los malos». Lo más curioso es que los propios *gomer*s, que es como se conoce a los que conducen esas lanchas rápidas, toman esos mismos vídeos y los editan a su manera con música *bakalao*, y logran que aquello cobre un cariz casi mítico.

Y claro, nos dimos cuenta de que ahí había una mina. Sobre todo, porque las imágenes tenían una fuerza tremenda, representaba el tipo de acción que a mí me apetece ver en

la pantalla. Porque yo empiezo a estar un poco cansado de todos estos espectáculos de efectos digitales en los que se invierten cientos de millones de dólares y que, vale, me dejan con la boca abierta, pero al mismo tiempo también me dejan frío... A veces tengo la sensación de que hay un tío dándole a un videojuego y yo estoy sentado al lado mirándolo, pero sin probarlo. Y a mí lo que me apetecía era un poco volver al concepto de la acción de los años 60, de los años 70... Aquél en el que lo que estás viendo sobre la pantalla parece real, físico, cercano, e incluso reconoces a los propios actores haciendo los *stunts*. Pienso en películas, no sé, como *El tren* (*The Train*, 1964) de Frankenheimer, en la que realmente ves saltando a Burt Lancaster, porque lo sufres de forma más directa.

— **Ahora que lo dices, la verdad es que una de las cosas que me ha llamado la atención de *El Niño* es que no me pareció distinguir efectos digitales en las escenas de acción, al menos de forma evidente.**

— Hombre, hoy en día cuando ruedas siempre hay un pequeño margen de intervención digital, pero en este caso ha tenido más que ver con refuerzos de luz, de algún fondo... Cosas así. Pero en lo que es la acción, no ha habido ningún tipo de retoque. Y claro, cuando planteas sobre el papel una película como ésta, lo primero que te dicen los productores es: «Bueno, y esto cómo lo vais a hacer, ¿con efectos digitales?». Y yo: «¡¡No, no, no, ni hablar!!».

Así que estuve un año entero planificando las escenas de acción y comentándolas con todos los implicados, como el coordinador de acción, Jordi Casares, que ha trabajado mucho en cine americano, y en España ha trabajado en proyectos potentes como *Alatriste* (Agustín Díaz Yanes, 2006), *Ágora* (Alejandro Amenábar, 2009)... Es un hombre muy acostumbrado a hacer que la acción resulte física y real y, claro, cuando yo le explicaba lo que pretendía hacer, se le ponían los ojos como platos.

Creo, sinceramente, que hoy en día la gente se apoya demasiado en los efectos digitales. Antes también se hacían secuencias de acción arriesgadas, y lo que se hacía era procurar evitar los accidentes, pero ahora todo funciona por capas... Y claro, falta algo de tensión, de cierta capacidad de excitar.

— **Tiene que ver con esa palabra que a veces uso al hablar de cine de acción, y que no sé si es inventada, pero a mí me parece muy expresiva: la «fisicidad».**

— Efectivamente, quizás sea una palabra que no figure en el diccionario, pero lo describe a la perfección. Esa sensación casi física respecto a lo que pasa en pantalla... Por eso mismo, cuando Jorge y yo vimos aquellos vídeos por YouTube, decidimos que, si teníamos que documentarnos sobre el tema, no podía ser a través de internet. Igual que con *Celda 211*, en la que partíamos de una novela, pero le dimos solidez a través de visitar a cárceles, conversaciones, experiencias de primera mano... Así que decidimos bajarnos al sur, al Estrecho de Gibraltar, que es un decorado maravilloso, y aun así es prácticamente virgen para el cine, si ha aparecido es de forma tangencial.

Sin ir más lejos, los americanos tienen la frontera de México, y hacen 14 películas cada mes al respecto, y aquí tenemos territorios maravillosos equivalentes, puro abono dramático, y la gente apenas los usa. Nosotros quisimos vivirlo en primera persona, así que estuvimos recorriendo la zona durante unos ocho meses, hablando con la Guardia Civil, con la Policía, la vigilancia aduanera, con policía judicial... Con todas las fuerzas de la ley, pero también hablamos, evidentemente, con gomeros, delincuentes, amigos de... Un poco recuperando el espíritu de aquellos vídeos, queríamos hacer un retrato de la zona documentándonos sobre ambas partes. Mi intención es que el espectador hiciera, en cierta manera, el mismo viaje de descubrimiento que hicimos Jorge y yo para crear el guion.

Un viaje humano, emocional, paisajístico... Porque describe también los contrastes brutales que hay en aquella zona, que tiene fronteras por todos lados: está la frontera de dos continentes, Europa y África, además de la de tres países que, además conviven con fricciones de aquí te espero. Ahí tienes Gibraltar, que supuestamente es Reino Unido, pero ellos te dicen que no, que son gibraltareños... Multiplícalo por las múltiples fronteras que hay, con todas las tensiones de todo tipo que éstas generan.

—Es una zona llena de complicaciones identitarias, no hay duda.

—Aquello es una merienda de negros, como se suele decir. El Reino de Marruecos, con la frontera de Ceuta, de la que nosotros mostramos todo su trasiego... España... Europa... Todo mezclado en un espacio muy reducido. Si tú estás en Tarifa, en cualquier parte de la costa del sur, y miras hacia África, parece que la puedas tocar con la mano. En realidad está lejos, pero al mismo tiempo está muy cerca.

Pero, sobre todo, se crean contrastes muy fuertes. Junto a barrios completamente deprimidos, de gitanos o de gente muy pobre, tienes urbanizaciones de lujo, exuberantes y casi pornográficas... Y de alguna manera te queda la sensación de que, quizá no todo el mundo, pero sí una gran proporción de gente vive del contrabando, del trapicheo... En fin, de lo que suele generar una frontera. Vamos, que vimos un auténtico hervidero humano con un potencial dramático y cinematográfico fantástico, así que nos dedicamos a investigarlo de todas las maneras posibles.

Me parecía fundamental tanto lo que nos contaban los traficantes, como lo que nos narraba la Policía, pero también lo que yo viví en primera persona, para trasladar esa fisicidad que tú decías, para retratarlo de forma realista. Evidentemente, el realismo no existe en el cine: incluso en el cine neorrealista, desde el momento en el que Rossellini ponía en la cámara en un sitio, y no en otro, ya estaba parcelando los hechos... No es que pretendiéramos crear un documental, pero sí una especie de reportaje de investigación aliñado con dosis de entretenimiento y de gran espectáculo. Detrás hay una base muy trabajada: todo lo que aparece en la película se basa en hechos que nos han relatado, o lo hemos vivido en primera persona.

—¿Y cómo discrimináis toda esa información que recibís durante vuestra investigación hasta quedaros con el esqueleto argumental de *El Niño*?

—Pues con dificultad. El mayor tirano del cine es el tiempo, y está claro que en un largometraje siempre tienes una duración limitada... A veces casi nos apetecía hacer una serie con todo aquello. Aun así, la película resultante es larga, pero quiero creer que esas dos horas no pesan especialmente. Realmente habría dado para hacer algo con el doble de duración, pero no puede ser, no tiene sentido. Para conseguir que el espectador esté tres horas quieto mirando a la pantalla tienes que ser un genio, o apoyarte en algo excepcionalmente valioso que contar... La verdad es que escribimos un primer guion que daba para esos 180 minutos, pero lo usamos como un esquema inicial sobre el que ir limando, sobre el que ir discriminando, sintetizando, y de alguna manera, queremos creer que nos hemos quedado con la esencia. También pasa lo mismo durante el montaje: tú ruedas, y luego vas puliendo.

Así, de alguna manera, nuestro proceso de investigación está ahí, condensado. El proceso es, por un lado, muy apasionante, muy estimulante, pero a veces tienes la sensación de que te sobrepasa, y piensas: «¿Cómo narices voy a concretar todo esto en una historia, y no en 14?». De hecho, la película bascula entre dos universos, el de los policías y el de los chavales, que casi serían como películas paralelas, aunque se entrecruzan.

Es verdad que ha habido gente que, al terminar de verla, me han dicho que se quedaban con ganas de más... Pero vamos, ¡mejor que te quedes con ganas de más a que salgas hasta las narices!

—Esas dos tramas paralelas están muy bien equilibradas entre sí. ¿Cómo las habéis trabajado para que no se pisen la una a la otra?

—Creo que un detalle importante es que se producen ecos entre ambas líneas argumentales. En las dos hay historias de amistad: por un lado está la del Niño (Jesús Castro) y El Compi (Jesús Carroza), que luego se amplía a Rachid (Moussa Maaskri), y por el otro está de la Jesús (Luis Tosar) con Sergio (Eduard Fernández), que son gente que se conoce desde hace mucho tiempo, que se recupera desde una perspectiva casi crepuscular, mucho más adulta. Y al mismo tiempo, también hay historias de amor: por supuesto, está la del Niño, un tipo descreído y con facilidad para ligar, e incluso un poco racista, que encuentra la horma de su zapato en Amina (Mariam Bachir), generándose entre ambos un amor algo adolescente, inocente... Pero también mucho más luminoso que la tensión sexual de Jesús con Eva (Bárbara Lennie), completamente castrada por ellos mismos. Y eso es algo que nos transmitieron los propios policías, que el mundo en el que viven es obsesivo, y es muy frustrante para lo que es la vida emocional. Por lo general, es gente que va acumulado separaciones, divorcios...

Era importante crear el contraste con los chavales, que se meten en el tráfico por la adrenalina, por el desafío a la autoridad, por sentirse cercanos unos de otros... Suelen meterse en esta aventura de pasar hachís cuando tienen entre 19 y 22 años, en esa edad

en la que quieren ser rebeldes sin causa, y se encuentran con un bólido maravilloso con el que correr por el mar, que es mucho mejor que ir con un coche por una carretera porque estás atravesando un horizonte abierto, casi sin límites... Eso es algo que yo he vivido, y te puedo asegurar que yo he vivido la euforia que sientes al volar a 80 nudos por hora. Ciertamente es que, además, se gana un dinero fácil, pero durante la investigación nos encontramos con que no era lo que más les atraía. Acababan gastándose lo que ganaban de cualquier manera, invitando a fiestas a todo el pueblo para ser los reyes del mambo durante unos días, y lo que realmente más les enganchaba era la camaradería que se creaba entre ellos. Tener alguien con el que compartir esas aventuras tan extremas, y además depender el uno del otro, porque uno es el piloto y el otro es el que avisa de si vienen las patrulleras o los helicópteros, y además marca la ruta... Nos encontrábamos con que muchos se habían sacrificado por el otro, e incluso habían acabado yendo a la cárcel.

Además, era algo que nos llamaba mucho la atención, porque no tiene nada que ver con los retratos de narcotraficantes que nos vienen de otras latitudes. Un buen ejemplo sería, para mí, *El precio del poder (Scarface, 1983)*, de Brian de Palma... Personajes casi delirantes, violentos, metidos también en la coca, con grandes turbulencias emocionales... Y aquí nos encontramos con chavales del sur, con la gracia especial que tienen los gaditanos para contar sus correrías, y que vivían su experiencia como traficante con la inconsciencia de quien está jugando, hasta que se daban cuenta de que era algo peligroso. No queríamos importar tópicos de fuera, y hacer una película de narcotraficantes a la americana en el peor sentido... Preferíamos que fuera algo así como una versión autóctona.

—Y lo habéis logrado. Mi impresión es que lo es.

—Evidentemente, yo me he educado viendo mucho cine, es algo que me corre por las venas, pero tanto en *Celda 211* como ahora me ha resultado muy interesante, a la hora de preparar ambas películas, embeberme sobre todo de la realidad, más que de referencias cinéfilas y demás... Porque entonces eres sencillamente mimético. Yo intento ponerme al servicio de la historia, procurando no imponer un estilo que, supuestamente, tenga, sino más bien centrarme en lo que intento contar de la forma en que me lo exige el material. Creo que, si acudes a la fuente original, puedes utilizar todo tu bagaje cinematográfico para contar algo que has vivido más de primera mano. Lo que no significa que haya estado encerrado en la cárcel, viviendo el día a día...

—¡Imagino que no habrás llegado a esos extremos!

—Pues te confieso que con *El Niño* he llegado tan lejos como para sobrevolar el Estrecho en helicóptero con vigilancia aduanera, haciendo algunas salidas, además de montarme en lanchas rápidas... Pero es que quería sentirlo. Porque luego, a la hora de explicarlo a la gente, y de convencerles de cómo hay que hacer las cosas, sabes de lo que hablas. Sin ir más lejos a la hora de trabajar el sonido durante el proceso de posproducción, junto a

Oriol Tarragó: o has estado allí, y sabes cómo suena todo, o te lo estás inventando. Que puede estar muy bien, ojo, pero yo quería basarme en la realidad.

—Ahora que lo dices, lo cierto es que esa sensación se transmite también a la interpretación de los actores jóvenes, que desprenden una naturalidad sorprendente. ¿Cómo trabajaste con ellos esa frescura?

—Desde el punto de vista de la dirección, era uno de los grandes retos que yo me había marcado. En cuanto a los policías, tenía claro que quería a gente como Luis Tosar o Eduard Fernández, que le dieran naturalidad y verdad a sus personajes... Porque, hablando con los patrulleros de verdad, nos transmitían que la imagen que ofrece de ellos el audiovisual español, incluyendo las series de televisión, o es en un tono un poco sainetero, o es mediante la importación de lugares comunes de productos americanos. Y lo que quisimos es encontrar ese punto en el que puedas creerte que son personas reales, naturales, de verdad, así que trabajé con ellos bajándolos al sur, presentándoles a las fuerzas del orden para que les contaran sus experiencias personales... De hecho, cuando me monté en helicóptero, lo hice con Luis, igual que cuando fui en patrullera.

Pero volviendo a tu pregunta, cuando Jorge y yo nos sentamos frente a los primeros gomereros, con su habla, con su frescura, con su humor andaluz, con sus giros... Me di cuenta que esos papeles no podían interpretarlos actores que no fueran de allí, y que, seguramente, ni siquiera tenía que buscar actores. Porque si hubiera escogido a estrellas jóvenes, que la gente conoce de otros sitios, no los hubieran percibido con esa sensación de autenticidad que yo buscaba. Así que nos marcamos el reto de buscar a chavales que no conociera nadie, y que además vinieran de la misma extracción social que esos gomereros con los que estuvimos hablando.

Cuando el guion estuvo escrito, se lo pasamos a Eva Leira y Yolanda Serrano, las directoras de casting con las que había trabajado en *Celda 211*, que nos dijeron desde el principio que el proceso les daba mucho vértigo... Porque no hicimos un casting convencional, sino lo que se llama un casting activo. Es decir, que cinco o seis equipos de dos personas, una con una cámara y otra que era la que preguntaba, se diseminaron por todo el sur de España buscando actores potenciales en sitios en los que creíamos que podían encontrarse esos perfiles: institutos, asociaciones de vecinos, equipos de fútbol de barrio, discotecas... Al final, Eva y Yolanda acabaron considerando a unos 3.000 chavales para encontrar a los adecuados. Jesús Castro salió de allí. A Jesús Carroza lo encontraron ellas para *7 vírgenes* (Alberto Rodríguez, 2005), pero también venía de la calle. La novia de El Compi, Marifé (María García), que sale muy poquito, pero es muy divertida. O Mariam Bachir, cuyo personaje nos dio problemas porque la mujer magrebí tiene muchos reparos a la hora de mostrarse sensual, y excepto ella, todas las candidatas rechazaron el papel... Fue muy valiente, pese a ser su primer papel.

Con Jesús enseguida noté esa fotogenia, esa mirada tan intensa que tiene, respecto a la que un personaje le compara en broma a Steve McQueen. Pero es verdad que tiene esa cualidad como impenetrable...

—**Tiene una dureza natural muy llamativa.**

—Ya sabes que, en el cine, casi todo se centra en los ojos. Que, claro, puedes tenerlos bonitos y no transmitir nada, pero Jesús tiene misterio, tiene profundidad. En cuanto vi la grabación inicial, en la que decía su nombre y cuatro cosas, bajamos a trabajar con él algunos ejercicios de improvisación, y enseguida vi que el tío tenía capacidad para meterse en un universo de ficción y no salir de él. Es algo curioso, porque hay muchos actores que van a escuelas de interpretación, estudian, hacen obras de teatro, cortos, y nunca logran nada... Pero es que, muchas veces, se trata de tener duende o no tenerlo. Imagínate que este chaval ni se había planteado ser actor en su puta vida, hasta el punto de que odiaba que le fotografiaran, pero tiene un magnetismo, un saber estar... Cómo mira, cómo escucha, cómo se mueve, cómo fuma, cómo interioriza...

A la hora de rodar *El Niño* yo quería llevar resueltos los dos principales escollos, las secuencias de acción y el trabajo con los actores, así que cuando encontré a los chicos que me parecían idóneos para los papeles, interaccioné mucho con ellos para que tuviéramos una relación muy fluida, muy cercana... Pero también fui generando la amistad que yo quería que surgiera entre todos ellos. Les bajaba al mar con la excusa de que practicasen la conducción de motos de agua o lanchas rápidas, les metí a los tres en el mismo apartamento para que hubiera una convivencia muy estrecha... Y paralelamente, íbamos repasando el guion y lo iba acomodando a su forma de hablar. Es verdad que ya contenía ese habla peculiar de la zona, porque Jorge tiene un oído prodigioso para eso, pero a medida que íbamos ensayando, y les iba explicando lo que había detrás de cada secuencia, les escuchaba y acababa de cortar los diálogos a su medida. Porque lo que normalmente quieres no es que los actores suelten unos textos impecables, sino crear un trozo de vida, la sensación de que aquello real, y creo que lo más sensato es acomodarse a la propia persona.

Que es lo que muchas veces haces también cuando estás rodando en una localización y, de pronto, el sitio, la luz o lo que sea, ese día te sugiere algo que es más interesante que lo que tienes escrito... O simplemente es lo que hay y tienes que agarrarte a ello, porque no puedes reflejar esa idea que tuviste encerrado en una habitación. Y con los chicos hice precisamente eso, ir trabajando con ellos hasta que hicieron los papeles muy suyos. Aunque también es verdad que, desde la primera vez que leyeron el guion, lo vieron muy cercano, porque salen de una extracción similar a la de los personajes. De hecho, cuando vi que ellos los vivían así, de forma tan personal, me di cuenta de que estábamos en el buen camino. Es como en *Celda 211*, donde contamos con muchos presos reales en la figuración, así que me guiaba por lo bien que funcionaban las secuencias con ellos: si para ellos eran válidas, estábamos en la línea adecuada.

Lo divertido también es que Jesús Castro no sólo no había interpretado, sino que tampoco conducía, ni coche, ni moto, ni nada de nada... Y en la película final es él quien, en las escenas de persecución, conduce los coches, las motos, las lanchas... Lo hizo todo.

Así que él decía: «Si no puedo ganarme la vida con esto, siempre puedo meterme a narco».

–Es cierto, en varias secuencias se ve claramente que es él quien conduce. Que no hay trampa ni cartón.

–Yo creo que es un valor añadido en todos los sentidos. Primero en su actuación, por supuesto, pero luego también en relación a esa sensación de realismo, si quieres llamarlo así.

–No ocurre como en otras películas de acción, en las que es evidente que quien hace las escenas de peligro es un doble con peluca...

–Y algunas muy caras, James Bond, o las del Zorro de Banderas y otras cosas así, que dices... ¡Por Dios santo!

Y cuidado, que en *El Niño*, también Luis Tosar y Eduard Fernández protagonizaron sus secuencias de acción. ¿Y sabes por qué? Porque se picaban, porque veían que los jóvenes lo hacían, y ellos se animaban... De hecho, cuando Luis leyó el guion, me dijo: «¿Sabes lo que más me vuelve loco? El momento en que Jesús abre la puerta del helicóptero y se pone a disparar».

–¡No me lo imagino!

–Es que despierta en ellos ese espíritu de juego que es hacer una película... De hecho, yo mismo jugué un poco con ese pique, en principio de forma intuitiva, no maquiavélica, vamos. A los chavales no les presenté a los actores que iban a hacer de policías, y viceversa. Yo lo que quería es que el conjunto interpretativo fuera homogéneo, que a pesar de la diferencia entre los dos mundos, hubiera una cierta consistencia. Así que con cada grupo, por separado, leí el guion entero. Y luego abandoné la parte de los policías cuando trabajaba con los chavales, y al revés: íbamos ensayando, hablando, preparando, solamente con su propia línea argumental en continuidad.

Hasta que, una semana antes de empezar a rodar, hicimos una lectura común de todos los actores, que es cuando se conocieron todos. Claro, todo el mundo tenía claro sus arcos emocionales y demás, y de pronto tomaron conciencia de que sus respectivas historias estaba entrelazada con la de los otros. Y unos se escucharon a otros: los jóvenes a semejantes monstruos de la interpretación, y estos últimos la frescura y la autenticidad de los primeros. Y allí surgieron unas chispas... Fue maravilloso. De verdad que fue una lectura muy gozosa. Luego Luis me lo comentaba: «Creo que he tenido pocas experiencias así en el cine». Y de pronto Eduard y él empezaron a comentar: «Pero joder, ¿cómo hacemos? ¿Rompe más el diálogo?». Unos se tenían que acomodar a aquéllos y aquéllos a los otros. Lo más interesante es que ellos mismos se pusieron mucho las pilas.

–Realmente creo que el resultado se aprecia, para bien, en la película.

–Uno, mientras prepara una película, va apreciando determinados signos internos, detalles, que te van indicando si la cosa va bien... Y en aquella lectura tuve una sensación muy rotunda. Tuve un buen palpito. De hecho, me ayudó a entrar con mucha calma en un rodaje tan complejo y tan exigente, incluso físicamente. Me di cuenta de que teníamos una base muy sólida, gracias al trabajo previo que habíamos hecho.

Porque tú, como director, tienes que transmitir esa sensación de tranquilidad, de firmeza, de serenidad, de calma... El equipo enseguida lo absorbe. Es algo que aprendí ya en el primer día de rodaje de la primera película que hice: el humor que tú lleves al set se transmite instantáneamente hasta al que lleva los cafés. Desde mi punto de vista, es una de las obligaciones del director: transmitir un espíritu creativo, relajado, y a la vez muy activo. Que la gente esté con una sonrisa no significa que esté tocándose las narices, sino que seguramente está trabajando incluso más, porque están disfrutando y compartiendo la experiencia.

–Volviendo al tema del realismo en el que tanto has incidido. ¿Crees que el policíaco español no acaba de cuajar entre el público, precisamente, porque se incide más en los referentes americanos que en el contexto del país?

–Alguna vez lo he hablado con Jorge, sí. Creo que el público, en general, agradece mucho el que se le ofrezca una ficción o una historia en la que reconozcan su propia realidad, que intuyan una cierta cercanía, una cotidianidad... Quizá suene pedante por mi parte, pero que esté bien logrado.

Pero es que, aparte, yo disfruto muchísimo con el proceso de documentación. Tanto las experiencias de *Celda 211* como de *El Niño* han sido tremendamente ricas, estimulantes. A lo mejor luego te puede salir un churro, pero si el trabajo de preparación del guion te resulta apasionante, te enseña cosas de todo tipo, uno quiere creer que puedes proyectar todo eso en el espectador.

No creo que el camino correcto para hacer cine de género sea adaptar personajes, argumentos y situaciones del cine norteamericano, rodándolo en tu idioma o incluso en inglés, por más que sea el que más éxito tiene en el mundo. Por ejemplo, *La caja Kovak* (*The Kovak Box*, 2006) es una película que rodé en inglés, construida como un artefacto muy cinéfilo, metiéndome en un universo fundamentalmente imaginario. Pero en *El Niño*, no. No puedes intentar contar todo lo que nosotros contamos aquí y, sin mover tu culo de tu despacho, no intentar siquiera cruzar dos palabras con los auténticos protagonistas, y adaptar material de series, películas... Que a lo mejor tienes un talento fantástico, y el guion corre muy bien, y es muy espectacular, pero luego, cuando el espectador lo ve, huele que todo eso ya lo ha visto en otras películas que vienen de otras latitudes, y no lo reconoce como propio.

Hace relativamente poco vi *Combustión* (2013), de Daniel Calparsoro, y me pareció una película de acción competente, pero hecha «a la manera de», de forma manierista. En

cambio, Enrique Urbizu en *No habrá paz para los malvados* (2011) mezcla el manierismo con un algo muy suyo, muy bronco, muy áspero, muy asceta... Fíjate que era una película difícil para el público, pero la gente entró en la propuesta y la celebró. ¿Por qué? Porque notas que ahí detrás hay algo auténtico. Otra película suya que me encanta es *La caja 507* (2002), que podrá tener una narración muy americana en algunos sentidos, pero que está muy basada en lo que estaba ocurriendo en aquella época, y que, de alguna manera, sigue ocurriendo ahora.

–Sigue estando muy de actualidad, de hecho.

–Pues ése, precisamente, es el cine de género que a mí más me interesa. Aquí, al menos. Si alguna vez tengo la oportunidad de rodar en Estados Unidos, pues vete tú a saber lo que haré... Lo que sí es lo que me interesaba en *El Niño*, que transmitirle al espectador la experiencia que yo viví, el viaje de descubrimiento que viví con Jorge. De hecho, es que creo que la película tiene incluso un punto didáctico, porque te enseña, por ejemplo, cómo se saca el polen de la marihuana...

–En ese sentido, sí que lo es. Muestra detalles del narcotráfico español, aunque sea en segundo plano, que no acostumbran a salir en pantalla.

–Exacto, porque son cosas que forman parte del contexto de la historia. Pero es que hubo un montón de aspectos que yo aprendí durante la preparación: cómo funciona el escáner del puerto, cómo es la frontera de Ceuta... Que, por cierto, ¡cómo es, tela marinera!

Además, hemos rodado en todos los sitios reales en los que está ambientada la historia. Ha sido una hazaña, en parte por el empeño que yo le puse, pero sobre todo por el esfuerzo del equipo de producción. El director de producción de la película, Edmon Roch, tenía la misma visión que yo de la película, y fue una gozada trabajar con alguien creativo y que se esforzaba a muerte por conseguir las cosas. Yo creo que nunca se había rodado antes en las fronteras de Gibraltar y Ceuta, y de hecho no sé si se volverá a hacer. Que no sé qué clase de problemas personales nos puede traer después...

–Es que el cine de género es un buen vehículo para reflejar determinadas cosas que, desde otro ángulo, es difícil abordar.

–Claro, es que es la manera de decir determinadas cosas sin que acaben pegándote un tiro. Puedes usar la comedia: como decía George Bernard Shaw, «si quieres decir la verdad, hazles reír». Y luego tienes el cine fantástico, y otros tipos de género, que detrás de sus cánones, que tranquilizan a mucha gente, puedes dar tu visión de lo que está sucediendo.

En nuestra película, por ejemplo, el prólogo y el epílogo, que se sitúan en el puerto de Algeciras, es una metáfora de ese fluir constante del negocio del narcotráfico, del volumen de mercancía que pasa sin cesar por allí... Cuando hablas con los policías en *petit comité*, y les preguntas cómo se podría acabar con todo esto, ellos son muy conscientes

de que son como Quijotes luchando contra molinos. Es imposible acabar con un negocio que genera miles y miles de millones, y cuyas ramificaciones llegan hasta esferas muy altas que no dejan que las investigaciones vayan más allá de cierto punto. De hecho, me decían que la forma de acabar con esto sería la legalización, pero claro, no interesa. Es una industria brutal, de la que participa muchísima gente, y habrás leído que, en el colmo del cinismo, nuestro gobierno ha incluido el dinero del narcotráfico en el cálculo del PIB, para maquillar las cifras.

–Ya no me extraña nada. Ahí tienes la reforma de la Justicia Universal, que se utilizó para sacar de prisión a más de una decena de narcotraficantes.

–Claro, claro. Por eso mismo la película empieza en un punto alto, con una mirada de pájaro de lo que es el Estrecho, y acaba de la misma manera... Es como un retrato de la zona, y todos los personajes de la película son pequeñas piezas que forman parte de este mundo que casi se los come: están terriblemente condicionados por el sitio donde viven, este lugar fronterizo donde lo moral queda un poco diluido.

Por eso *El Niño* también es un poco una fábula moral, porque todos los personajes tienen cerca el mismo caudal de dinero que les tienta, que pasa delante de sus narices día a día, y cada uno de ellos actúa de una manera. Y eso es algo que también surgió cuando hablamos con la Policía, porque todos nos reconocían que siempre hay gente corrupta entre ellos. Pero es que, si te paras a pensarlo, el sueldo de funcionario es el que es, y te pasas años luchando, dándote cabezazos contra un muro, enfrentándote con casos que has resuelto pero que no impiden que los implicados salgan a la calle en apenas unos meses... Y te dicen: «Oye, te damos este dinero y lo único que te pedimos es que no hagas tu ronda aquí, sino que la hagas allá». Y si tienes hijos y obligaciones, ¿quién dice que no a todo eso? Así que la visión de la corrupción que damos en la película intenta ser muy humana.

–Pero es que lo que retratas no deja de ser el carácter de nuestro país.

–Bueno, lo que hemos intentado es no juzgar a nadie, solo presentar una serie de hechos. Tú, como espectador, eres quien decides lo que piensas. Lo dejamos todo un poco abierto, como quien no quiere la cosa. Porque a mí, el cine muy discursivo, con grandes mensajes, que te apunta con el dedo, no me gusta.

–A mí, en ese sentido, no formal, pero sí en la ambición que tenéis de retratar la industria española del narcotráfico a ras de suelo, me recordó a las primeras temporadas de *The Wire (Bajo escucha) (The Wire, 2002-2008. HBO).*

–Pues vamos, me halagas... Es una serie extraordinaria. Es verdad que yo intento no recurrir a modelos audiovisuales, pero si luego vosotros me lo decís, a mí me suena a gloria. Cuando estrenamos *Celda 211*, alguien me dijo: «Me ha recordado, por cómo va

al grano, al estilo seco y directo de un Fuller o un Siegel». Y yo pensaba: «Madre mía, ¡pero qué me estás diciendo!».

» Pero ahora que lo dices, hay ciertas semejanzas en el sentido de que también son seres humanos, de que no parece que haya alguien que los está juzgando: éste es el bueno, éste es el malo... ¿Verdad?

–Y sobre todo porque comparten un trasfondo muy amargo. Venís a decir que no hay solución para el conflicto.

–Es que no se puede hacer nada. No dejan que se haga. Por eso es importante que un personaje tan fundamental como el de Jesús lo haya interpretado alguien como Luis Tosar, que es un monstruo en el mejor de los sentidos, aportando una gran sutileza, matices... Y lo podría haber llevado a un plano muchísimo más gratuito, de cara a la galería. Podría haberle sacado momentos de gran intensidad dramática al personaje, unos cuantos «Oscar Clips», y en cambio opta por construirlo con una gran cercanía, con mucha verdad. Lo define con un lápiz fino y sutil que a mí me deja admirado. Así que, claro, tener a alguien así en el proyecto te da una confianza y una tranquilidad absoluta... Y en esa misma Liga juega gente como Eduard, Bárbara, Sergi, que es un tío que te llama la atención con ese acento que tiene... Pero luego es un tío que es como tu vecino, que te lo crees, y además tiene una presencia formidable.

Es verdad que contar con ellos es un lujo. Pero es que, además, hacía un cierto riesgo, porque la parte de los chavales era tan movida, tan luminosa, y la de los policías es mucho más claustrofóbica...

–Hay un contraste formal muy marcado, sí.

–Por eso, de cara al equilibrio del que tú hablabas entre los dos universos, era fundamental contar con unos actores tan carismáticos y tan brillantes. Fíjate que, incluso en un papel casi anecdótico pero importante como el del Inglés, he podido contar con Ian McShane.

–Tengo que reconocer que no me di cuenta al ver la película, lo leí más tarde en los títulos de crédito... Pero desde luego es un detalle de calidad.

–Es que solamente es una presencia, pero llena la pantalla de una manera, el cabrón de Ian... Vestido así con su sombrero, sus gafas de sol, que apenas se le ve... Yo se lo expliqué, que ni siquiera se le iba a oír hablar, pero que necesitaba a alguien con ese carisma, con esa presencia física, y me dijo: «Allí estaré, Daniel». Le conocí a partir de la comedia que escribí con Jorge. Le envié el guion y le encantó, de hecho quiere interpretar el papel principal, y fue a raíz de eso por lo que me permití ofrecerle una propuesta tan pequeña.

–Su presencia hace crecer el proyecto.

–Como director, tú eres el primer espectador de la película, y lo que quieres es que todo lo que aparece en pantalla, todo lo que incluye el cuadro, te encante. Y ofrecérselo luego a los demás: «¡Mira, mira, cuántas cosas chulas hay aquí!». Así que yo iba enviando el guion por ahí, y la carta de los Reyes era cada vez más larga...

–Y durante la preparación de *El Niño*, ¿cuál ha sido el guion que habéis escrito para desconectar?

–Pues mira, ésa es una buena pregunta... Nunca acabas de saber si ese guion al que acudes, de alguna forma, mientras escribes otro, va a ser tu próximo proyecto. Mi intención es recuperar *A Murder Weekend*. Me apetece mucho, sobre todo porque es muy distinta a los demás, con actores ingleses y demás. Pero es que, mientras preparábamos *El Niño*, no es que surgiera una idea, es que surgieron varias.

Para mí, el momento de mayor ansiedad como director es justo éste. Tras centrarte durante años de tu vida en una aventura, donde lo has puesto todo, tu cariño, tu alma, tu energía... Hasta has sacrificado a tu familia... De pronto, se estrena, la acompañas durante unos meses, y luego tienes que embarcarte en otra historia. Pues ese periodo en el que todavía no he acabado de decidir qué voy a hacer a continuación es el que más me desasosiega, porque sé que luego voy a dedicarle años de mi vida a ese proyecto, y quiero que esa compañía que me voy a procurar sea la mejor posible. Y a veces me da pánico. Es casi como una pareja, como una novia: a ver si me voy a meter en esto y luego, a medio camino, descubro que no me gusta nada... Si a ti no te convence, si no te apasiona, difícilmente vas a transmitirle entusiasmo a todo tu equipo, pero también al espectador.

Hombre, todavía no me ha ocurrido que me haya embarcado en algo y haya preferido dejarlo a la mitad... Es verdad que, en parte, vas un poco a ciegas. Una vez te has enamorado de una historia, vas hasta el final, y a lo mejor resulta que lo que llevas a la pantalla es un engendro... Pero al menos el proceso tiene que ser apasionado. Por eso se comprende que directores extraordinarios hayan cometido errores enormes.

Y como ves, no he contestado tu pregunta.

–¡La has esquivado con mucha elegancia!

–Es que ahora mismo lo estoy valorando... A lo mejor cuando haga mi próxima película, te lo puedo explicar, pero de momento, no.