

Warning Concerning Copyright Restrictions

The copyright law of the United States (Title 17, United States Code) governs the making of photocopies or other reproductions of copyright material. Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or reproduction not be "used for any purposes other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that use may be liable for copyright infringement.

COLECCIÓN FUNDIDOS EN NEGRO
Director: Joaquín Rodríguez.

Editorial Páginas de Espuma agradece la colaboración de Producciones La Iguana y muy especialmente de Santiago García de Leániz.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*.

Primera edición: septiembre de 2000

ISBN: 84-931243-3-8
Depósito legal: M-35118-2000

© De las ilustraciones, Iciar Bollain, 2000.
© De la fotografía de portada, Íñigo Iturri, Producciones La Iguana S. L., 2000.
© Iciar Bollain, 2000
© Julio Llamazares, 2000
© De esta portada, maqueta y edición, Editorial Páginas de Espuma, S. L., 2000
c/Madera 3, 1º izq. 28004 Madrid (ESPAÑA)
Tel: +34 915 227 251 Fax: +34 915 224 948
E-mail: ppesuma@arrakis.es

Visite nuestro fondo editorial en www.ppesuma.com

Composición: equipo editorial.
Impresión: Omagraf, S. L.

Impreso en España, CEE. Printed in Spain.

ICIAR BOLLAIN
JULIO LLAMAZARES

Flores de OTRO MUNDO - REFLEXIONES

CINE Y LITERATURA

(Reflexiones a partir de *Flores de otro mundo*)

Prólogo y coordinación de Joaquín Rodríguez



PÁGINAS DE ESPUMA

PRÓLOGO

Las relaciones entre el cine y la literatura siempre han sido intensas y complejas. Sería necesario mucho más espacio del que disponemos aquí para repasar someramente esta ruta compartida. Quizá el lector conozca además alguno de sus jalones. Recordará que desde el mismo inicio de su historia el cine ha atraído a sus dominios a un gran número de escritores hechizándolos con sus hipnóticos destellos. Que una gran parte de ellos ha aumentado el número de los autores olvidados pero que afortunadamente también lanzó sus luces a algunos cuya excelencia ha pervivido en nuestra memoria. Muchos se mantuvieron a una prudente distancia limitándose a la satisfactoria labor de ofrecer su opinión sobre tal o cual película. Valga como ejemplo patrio el tardío y singular crítico que fue José Martínez Ruiz, *Azorín*. Probablemente no ignore aquel que decida adentrarse en este libro que algunos otros literatos no fueron capaces de resistir el seductor espejismo y desataron su insensatez hasta el punto de llegar a arrojarse a dirigir y producir sus propios textos con más pena que gloria. He ahí entre nosotros el insuperado ejemplo de Jacinto Benavente. Quizá quien lea estas líneas comparta la opinión de que la actitud más valiente y fructífera ha sido la de aquellos que, como Ulises ante las sirenas, decidieron abandonarse amarrados a sus textos, sus palabras, sus ideas con la incierta esperanza de, por un lado, experimentar una aventura gozosa y, por otro, de ser testigos de la reencarnación luminosa de su obra en el seno de una sala oscura.

Este libro testimonia un modesto y reciente paso en el camino compartido entre cine y literatura. Iciar Bollain, joven cineasta de extrema sensibilidad, reclamó un feliz día a Julio Llamazares, escritor de sólida trayectoria atravesada por su amor al cine. Tras varios meses de labor apasionada nació un guión, germen de lo que luego sería una magnífica película: *Flores de otro mundo*. Algún tiempo después, el 26 de abril del año 2000, cuando el filme casi completaba un temporada en cartel, ambos se reunieron a instan-

cias de esta editorial y hablaron durante varias horas acerca de esta obra común. Moderada por el que suscribe este prólogo y flanqueada por las sugerentes intervenciones de Juan Casamayor y Encarnación Molina, editores de Páginas de Espuma, la conversación se ofrece en su integridad tal y como tuvo lugar. Se ha decidido, eso sí, presentarla dividida en cinco apartados en virtud de los temas que se fueron tratando, que no fueron pocos, con el objetivo de facilitar su lectura y consulta.

Surgió enseguida, cómo no, la infatigable e irresuelta cuestión de la autoría cinematográfica. También se habló sobre el diferente estatus del texto teatral frente al del guión; se disertó sobre la forma en que se resolvió el encuentro entre una mente cinematográfica, cuajada de ritmo y acción, y otra literaria, más pausada e introspectiva. Se entretuvo el diálogo en desgranar los problemas aparecidos en el proceso creativo del guión de *Flores de otro mundo*, tales como la estructuración de una historia con diferentes focos de atención y profundas elipsis temporales, las exigencias de tensar un ritmo adecuado o la dispar experiencia entre leer un guión y «verlo» en la moviola o en la pantalla sin olvidar los distintos caminos por los que cada uno de los creadores se acercaba a la historia que pretendía contar y la manera en que desembocaron en un territorio común. No se obvió en absoluto la aportación al resultado final del guión y del filme de la singular sensibilidad de sus intérpretes. Por último, el coloquio se internó a descubrir las posiciones de partida desde las que Iciar Bollain y Julio Llamazares organizan su discurso creativo. Fue el momento de compartir cada particular mirada sobre el posible compromiso del artista frente a sí mismo y frente a los demás y de repasar las diferentes actitudes del cine español más reciente respecto al tiempo que le ha tocado vivir.

Esta conversación ocupa la primera parte del libro. La segunda está consagrada al texto que sirvió de excusa para reunir a cineasta y literato: el guión de *Flores de otro mundo* en su versión definitiva, la que Iciar Bollain llevaba bajo el brazo durante el rodaje del filme. Es importante conocer que para llegar a ésta se redactaron once versiones anteriores, lo que puede dar idea de las dificultades de una empresa de este tipo y del empeño desplegado en salvarlas. Este texto se rodó íntegramente; sin embargo, Iciar Bollain decidió suprimir, cortar o resituar ciertas secuencias en la sala de montaje, tal y como queda de manifiesto en su diálogo con Julio Llamazares. Por tanto el lector del guión se enfrentará a unas historias, a unos argumentos ligeramente diferentes a los que le salieron al encuentro como espectador de la película, lo que dotará de una nueva y enriquecedora perspectiva a aquel que decida disfrutar de nuevo de este estupendo filme.

Creemos los que hemos trabajado en este libro que tanto el guión como el coloquio previo tienen un evidente atractivo para todos aquellos aficionados al cine y a la literatura y para los interesados en descubrir los sendas más ocultas del proceso creativo.

El texto se enriquece con las notas a pie de página que responden a una doble motivación. Bien indagan sobre aspectos o datos mencionados en el coloquio que precisan cierta aclaración; bien remiten al lector a la página correspondiente donde se encuentra la secuencia del guión a que se hace referencia en un momento determinado y pueda seguir así con más facilidad el curso del diálogo. A la misma intención obedecen las breves reseñas de las trayectorias creativas de nuestros dos protagonistas así como la relación de los premios obtenidos por *Flores de otro mundo* en diferentes certámenes nacionales e internacionales.

Nos retiramos sin más preámbulos permitiendo al lector que inicie la aventura de un nuevo libro.

JOAQUÍN RODRÍGUEZ

REFLEXIONES EN TORNO AL GUIÓN CINEMATográfico

UN EDIFICIO LLAMADO GUIÓN

JOAQUÍN RODRÍGUEZ: Vamos a empezar con una cita de una persona muy admirada por vosotros, Felipe Vega, para que, desde cualquier punto de vista, deis una opinión sobre qué es un guión.

JULIO LLAMAZARES: ¿Qué dice Felipe?

J. R.: La opinión de Felipe Vega es de una persona que desea hacer una película a toda costa: «[...] lo primero con lo que cumplen estos folios es facilitar el dinero necesario para “darse vida” a sí mismos. Es decir, el guión está obligado a ser, antes que nada, un largo texto publicitario, atractivo, seductor, embaucador en cierto modo»¹. Comenzamos por ti, Iciar, que compatibilizas tu faceta de directora con la de productora en *La Iguana*, donde te mueves para conseguir el dinero.

ICIAR BOLLAIN: Es eso, pero sólo en parte. El guión es la base, el embrión de la película. Yo creo que tiene una parte literaria, que se lee como una pieza literaria, pero, asimismo, existe otra parte que, en el fondo, no es más que una guía para lo que luego es la película. Lo que tiene de literario el guión, es la historia y los personajes, pero, además, debe poseer las claves para que todo el mundo pueda trabajar, para que el decorador entienda lo que está haciendo, para que los actores puedan preparar sus personajes, para que el director se imagine el ritmo que va a tener después, etc. El guión debe funcionar en dos sentidos: por sí

1. Véase LLAMAZARES, Julio y VEGA, Felipe, *El techo del mundo. Le toit du monde*, Zaragoza, Prames, 1998, p. 11.

solo y como el primer ladrillo de lo que finalmente será la película. A mí, sinceramente, me parece lo más complicado de una película.

J. R.: ¿El guión es lo más complicado de hacer?

I. B.: Sí, porque todo lo que no esté en el guión es muy complicado que, más tarde, esté en la película. Es decir, es muy complejo hacer una buena película de un guión al que le falten los elementos básicos. Por ejemplo, un actor difícilmente puede trabajar en un personaje si el guión carece de pautas fundamentales para ello y, como el actor, todo lo demás. Si el guión adolece de problemas de estructura, éstos surgirán de nuevo en montaje. En cambio, si las dificultades radican en que la premisa está mal establecida desde un principio, la película va cojeando durante todo el camino. Todos los elementos de una película tienen que estar en el guión.

J. R.: ¿El guionista tiene que saber cómo se hace una película?

J. LL.: No necesariamente. Un guión es lo que la propia palabra indica: un guía a partir de la cual el director construye su película, y el autor de ésta, no hay que darle vueltas, es el director. Tal y como yo lo observo desde fuera, en el mundo del cine hay una especie de lucha tácita o velada por la autoría que ya se vislumbra en los títulos de crédito, en los que se nos muestra una lista inmensa de colaboradores, que está muy bien como reconocimiento, pero que parece esconder un intento por disputarle al director cuotas de autoría. Aunque el director se rodee de una serie de colaboradores (el guionista, los actores, el maquillador, etc.), éste seguirá siendo el autor de la película y con el guión construirá su propia obra. En ese sentido, como decía Iciar, en el guión están los cimientos de la película, pero el guión no es ya la película. El mismo guión se lo das a cuatro directores distintos y te hacen cuatro películas que nada tienen que ver entre sí. En cualquier caso, yo, como escritor, reivindicó una idea de guión como género literario, aunque luego nunca se publique. Quiero decir con ello que el guión es una forma de expresión a través de la palabra. Posteriormente, su realización en el cine se lleva a cabo a través de la imagen y también de la palabra, pero sobre todo de la imagen; y, sin embargo, sí tiene algo de género literario, igual que lo puede tener el teatro, el periodismo o cualquier otro tipo de actividad que a través de la palabra procura al ser humano su expresión y su comunicación.

J. R.: Eso que dices no suele escucharse mucho entre los guionistas. Yo sólo he escuchado una declaración del guionista Joaquín Oristrell, en la que llegaba a afirmar que, si hay algún autor de la película, éste es

el guionista, porque éste parte de la nada o, por lo menos, construye de la nada, incluyendo en la palabra «guionista» cualquiera que escriba el guión, que puede ser un director-guionista o cualquier persona que interviene en él. El guionista parte de un vacío, mientras que el director comienza a trabajar a partir de una idea bastante estructurada, aunque ésta no sea en imágenes¹.

J. LL.: Yo no estoy de acuerdo, evidentemente, pero quizá también es por mi propia experiencia. Yo siempre he trabajado con los directores. Yo no soy un guionista. He escrito guiones siempre junto con los directores y normalmente partiendo de sus planteamientos. Incluso, si yo escribiera un guión, y luego Iciar, o quien fuera, hiciera una película, lo importante sería esa película, no el guión. El guión es básico a la hora de hacer una película, pero lo que la gente va a ver al cine no es el guión, es la película. Y ésta es el guión, es la interpretación, es la ambientación, es el ritmo, es la música. Son muchísimas cosas.

I. B.: Sin guión no hay película...

J. LL.: ... sin guión no hay película...

I. B.: ... el guión es fundamental...

J. LL.: ... y los actores, y la dirección...

J. R.: Sin actores sí puede haber película.

J. LL.: Bueno, depende del tipo de película. Puede haber un documental paisajístico. Pero al guión no hay ni que darle más importancia de la que tiene. Ni quitársela tampoco. Una situación que a mí a veces me molesta, por ejemplo en la crítica de cine, es que se puede leer el nombre del director, el de los actores, etc., y en cambio el del guionista nunca viene. Es lo mismo que ocurre con los libros traducidos, que casi nunca aparece el nombre del traductor. En definitiva, creo que el guión es muy importante en una película, de la misma manera, como decía antes, en que los cimientos son importantes en la construcción de un edificio, pero lo realmente valioso para la gente es el edificio, no los cimientos.

J. R.: Yo no quiero que se convierta esto es una entrevista, sino en una especie de debate. Tú has dicho, Iciar, que sí es lo más importante.

1. Joaquín Oristrell afirma: «[...] soy un autor en tanto que persona que de nada crea algo y, de este modo, los autores por excelencia seríamos los guionistas, los dramaturgos, etc.». Véase RJAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro, *Historias, palabras, imágenes. Entrevistas con guionistas del cine español contemporáneo*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1999, p. 333.

- I. B.: Yo creo que sí. Es que todo lo que luego construyes en la película está implícito en el guión. Si no, el trabajo resulta muy difícil. A mí me ha pasado en escenas que he tenido poco claras en el guión: vas a rodarlas y no sabes dónde poner la cámara porque no está claro lo que está pasando en la escena. «Llega no sé quién y entra y sale y viene y va», sí, pero todo esto por qué, qué cuenta esta escena, ¿está en el guión sólo para dar paso a la siguiente?
- J. LL.: Si está claro que el guión es importante. Lo que quiero decir es que...
- I. B.: ... el guión está lleno de las claves que luego se desarrollan en otro lenguaje...
- J. LL.: ... porque son los cimientos de la película, pero lo que te quiero decir es que no estoy de acuerdo en la opinión que citabas de Joaquín Oristrell de que el verdadero autor de la película es el guionista. El autor de una película es el director, para bien y para mal. Si no, el que tendría que hacer la película es el guionista.
- J. R.: De todas formas, partimos de un concepto de autoría que está muy ligado a una determinada época de la historia del cine y que no siempre ha sido así. Es decir, cuántos directores, empezando por John Ford, que puede ser una *boutade* que él decía, no se consideraban para nada un autor o un artista¹.
- I. B.: Es que yo creo que el concepto de autor es muy europeo. Es más, el concepto de autor-director es europeo. En Estados Unidos el autor es el productor. Por ejemplo, en sus estudios, David O'Selznick era el autor de sus películas porque él elegía al guionista, el tema, al actor y al director, y éste se convertía en un técnico más, que ejecutaba según unos criterios ya establecidos, pero no era el autor de la película. De hecho, hay muchísimas películas en las que el productor acababa por no entenderse con el director, y aquél lo despedía y lo sustituía por otro. Esto ocurrió, como sabe todo el mundo, en *Lo que el viento se llevó*, que tuvo dos o tres directores². Era el productor quien tenía el concep-

1. John Ford mantuvo una actitud ambigua y distante ante la autoría del director, «de chaval creía que iba a ser artista [...] pero nunca he pensado en lo que estaba haciendo en términos de arte [...] Para mí siempre se trataba de un trabajo que hacer, con lo que disfrutaba inmensamente, y nada más». Véase BODGANOVICH, Peter, *John Ford*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1991³, pp. 101-102. Asimismo comenta: «Es erróneo comparar a un director con un autor. Se parece más a un arquitecto, si es creador». Véase SARRIS, Andrew, *Entrevistas con directores de cine. 1er tomo*, Madrid, Editorial Magisterio, 1969, citado por URKIUO, Franciso Javier, *John Ford*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 77.

2. El archiconocido caso de *Lo que el viento se llevó*, con guión original de Sydney Howard, y más tarde revisado, entre otros, por John Scott Fitzgerald, tuvo una dirección tri-

- to de la película y el director, en este sentido, era un asalariado que ejecutaba un guión y una filosofía que procedían del productor.
- J. R.: O sea, que vendía más una capacidad que una autoría.
- I. B.: Sí, y hoy en los estudios de Hollywood se funciona de modo parecido. Fue en Europa donde se desarrolló la idea de autor con la *nouvelle vague*, el neorrealismo italiano, etc.
- J. R.: Pero, ¿es una sensación o una realidad?
- I. B.: Es otro concepto en el que el autor es el director.
- J. R.: ¿Un concepto que es real? Porque yo entiendo, y os propongo debatir esta idea, que una película puede ser entendida como obra sin autoría real, si consideramos su naturaleza colectiva, pues ahora conocemos las distintas autorías por los créditos. Pero figuraos que, dentro de tres siglos, éstos se han perdido y vemos una película como un legado anónimo, como si fuera una catedral que se ha construido con el esfuerzo de mucha gente, un proceso creativo en el que interviene el que pone los ladrillos (el actor), el que hacía los planos (el guionista) y el que interpretaba esos planos (el director).
- I. B.: No, es una realidad. En Estados Unidos hay películas que se hacen con un diseño de producción predeterminado. Por ejemplo, el *story board*, aquí, en Europa, lo hace el director, pero allí lo hace otra persona y el director lo ejecuta. El *story* son los planos, como un cómic, uno detrás de otro, dónde va la cámara y demás pautas, muchos de los cuales, en ocasiones, el director no dirige (éste se centra en los actores principales), sino que lo hace otra unidad. Como uno sea un actor secundario, a lo mejor no ve al director, porque lo está dirigiendo una segunda o una tercera unidad. También, en Estados Unidos, el director muchas veces no va a montaje. El corte final se lo reserva el productor. Suyo es el resultado final del montaje y únicamente los directores con un cierto renombre tienen voz y voto en el corte. A Bertolucci le han quitado el corte final en alguna película, por ejemplo.
- J. R.: Eso para un director debe de ser una tragedia.
- I. B.: Claro, mientras que aquí el director es todo. El director generalmente entra en producción, si puede; está siempre presente en la película; por supuesto dirige todos los planos; está en el montaje; está en la promoción; participa en todo. Para bien y para mal. Si es el autor, dirige el *casting* y, en las películas de gran estudio, el *casting* lo hace el productor.

partita, Victor Fleming, éste en la mayor parte del filme, George Cukor y Sam Wood, aunque aparezca acreditado como tal el primero.

J. R.: ¿No creéis vosotros que con todas estas transformaciones importantes que ha vivido el cine español, con la entrada tan grande en su día de capital de grupos como Telefónica y Sogetel, se dirige hacia ese modelo?

I. B.: Aquí se quiere jugar a eso.

J. R.: ¿Se quiere jugar? ¿Se ha conseguido?

I. B.: Pues sí, se ha conseguido a veces. Aquí están un poco a medias, porque el director asume muchas tareas del director-autor, pero también tiene que aceptar la intervención del productor. No tiene toda la suelta libertad del autor. Tiene que estar a las dos cosas.

J. R.: Que vale tanto para un barrido como para un fregado...

I. B.: Sí, al final se lo come todo un poco, ya que no hay una industria tan potente.

J. R.: Es un artista multimedia.

I. B.: Sí.

J. LL.: Esto pasa en cine y en todo. Es el signo de los tiempos. Cuando me he referido a la autoría del director, lo he hecho en términos de autoría creativa, y lo digo porque pienso y hablo del cine como creación artística. Sin embargo, está claro que al mismo tiempo, el cine tiene un componente industrial cada vez mayor. Esto pasa incluso en literatura. Hay editores que dicen qué libros se escriben y se los encargan a fulanito, e incluso se lo confían a varios, cada uno una parte. Pese a ello, incluso en *best sellers* o libros de ocasión, el autor es el escritor y no el editor, de la misma manera que las ciudades son levantadas, al final, por constructores, pero está claro que son los arquitectos quienes crean los edificios. Otra cosa distinta es que el constructor, que tiene más poder y capacidad para presionar, ya que el que manda es el mercado, establezca y planifique lo que va a hacer el arquitecto. Pero yo, cuando hablo de cine, hablo de cine como creación, como creación artística y, ahí, el autor es el director, al margen de que luego el productor lleve a cabo.

ENCARNACIÓN MOLINA: Lo que pasa es que habrá guionistas que escriban y se desentiendan de la historia, y otros que escriban y continúen su labor en el montaje o en el rodaje. Quizá, Julio, tú te impliqués en la escritura del guión y luego dejes el peso a Iciar.

J. LL.: No es que le deje el peso...

E. M.: ... bueno, a Iciar o a los directores con lo que has trabajado...

J. LL.: ... sí, con Felipe Vega o con Julio Sánchez Valdés...

E. M.: ... tú cuando escribes ya lo dejas ahí...

J. LL.: ¿Sabes lo que ocurre? Yo no soy un guionista profesional, lo que se entiende por un guionista. Yo soy un escritor que ha escrito cuatro o cinco guiones, pero siempre escribiendo con el director y a impulsos del director¹.

E. M.: Como una ayuda a su historia.

J. LL.: No como una ayuda, sino trabajando en lo que yo creo que puedo aportar. Porque la participación del guionista en una película no debe limitarse o concluir en la escritura del guión. En el ámbito del guión, yo sólo he escrito lo que me interesaba (me interesa una historia, colaborar con un director concreto), porque el guión está mal pagado, mal reconocido, etc. En el caso particular de *Flores de otro mundo*, tras la escritura del guión, Iciar y yo fuimos a ver lugares, a conocer gente, porque son elementos de esta película que me interesaban. Lo único que no hice fue meterme en camisa de once varas, ya que, aunque suelo ir a los rodajes (lo he hecho en todas las películas en las que he participado), en éstos me limito a mirar y a estar callado, entre otras cosas por respeto al director. Al montaje no voy por dos razones: la primera porque me aburre, y la segunda, porque quería ver la película terminada, como cualquier otro espectador. Que es la única forma de verla bien.

E. M.: Según las teorías de Jean-Claude Carrière², un guionista tiene que ir al montaje, al rodaje, etc. Yo no sé si a ti te interesaba acudir a esas partes del proceso de una película. Ver, por ejemplo, cómo tu idea de guión tomaba cuerpo en el montaje...

J. LL.: Es que las teorías... Yo creo que el trabajo del guionista es hacer el guión y punto. Después, a partir de ahí, puedes acompañar al direc-

1. Sobre las colaboraciones como guionista de Julio Llamazares véase lo que él mismo dice en estas páginas, *infra*, p. 48. Sobre los dos directores que cita Julio Llamazares, Julio Sánchez Valdés dirigió *Luna de lobos* (1986), película basada en la novela homónima de Julio Llamazares. Sánchez Valdés también ha dirigido *La fuente de la edad* (1982) y *De tripas corazón* (1984). Felipe Vega (León, 1952) inicia su andadura como director en 1987 con *Mientras haya luz*, que es galardonada con el premio que se concede a los nuevos realizadores en el Festival de San Sebastián, y prosigue posteriormente con *El mejor de los tiempos* (1989), *Un paraguas para tres* (1992), *Grandes ocasiones* (1997) y *El techo del mundo* (1995) donde Julio Llamazares trabajó como guionista e Iciar Bollain como actriz. Véase *Diccionario del cine español*, [dir.] José Luis Borau, Madrid, Alianza Editorial, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas y Fundación Autor, 1998, pp. 894-895.

2. Jean-Claude Carrière escribe, junto a Pascal Bonitzer: «Un guionista, lo repito, es también el primer montador de una película. Su trabajo continúa en la sala de montaje, con el director. Prosigue en el auditorio, en el curso de los doblajes, en los que muchas veces pueden cambiarse frases del diálogo [...] Termina en las mezclas». Véase CARRIÈRE, Jean-Claude y BONITZER, Pascal, *Práctica del guión*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 70.

tor, si quieres, pero eso ya es cosa de cada uno. Seguramente, lo único que harás será estorbar.

J. R.: Azcona dice que lo ideal siempre que se escribe un guión, dado que habrá en éste cambios en el rodaje, en el montaje o en el proceso posterior, sería que el guionista asistiera a cada una de las etapas de la producción y escribiera, o reescribiera, el guión día a día, después de haber visto lo que se ha rodado¹.

J. LL.: Cosa que él no hace.

J. R.: Exacto. Él dice que, como es imposible hacerlo, se queda en casa. Sin embargo, tú, Iciar, has vivido una experiencia, que comentas en tu libro sobre Ken Loach, en la que Paul Laverty, por lo menos en el rodaje en Nicaragua de *La canción de Carla*, el guionista sí que hacía un poco eso, ¿no?².

I. B.: Cada uno hace lo que Dios le da a entender. Es un caso completamente distinto. Paul Laverty hace el guión, pero desde el principio va ligado a Loach. Por ejemplo, ahora está trabajando en otra. Tiene una idea y primero se la cuenta.

J. LL.: Paul Laverty a Ken Loach.

I. B.: A Ken Loach. Y le dice: «Me gustaría hacer una película sobre esto». A él le apetece, le gusta... «Y éste es el tema que vamos a tratar, y esto es tal y esto es cual». En primer lugar, realiza la investigación. Luego, escribe una primera versión que ya la ve con Loach, pues su trabajo va siempre en paralelo: lo escribe totalmente Laverty, pero Loach siempre está pendiente de todo el proceso, jugando, además, el papel de *sparring*: le hace muchas preguntas sobre el guión, de tal forma que Laverty dé al guión todas esas vueltas necesarias para que, al final, contenga todo lo que le hace falta. Y luego está el rodaje, porque Loach rueda de una manera cronológica, de modo que los actores

1. Rafael Azcona comenta: «El ideal sería escribir –o reescribir– el guión durante el rodaje, pero a condición de que se rodara por el orden de sus secuencias y después de haber visto proyección de lo rodado cada jornada, pero como esto es imposible, y como, además, para los idólatras que rodean al director el guionista es un alienígena, lo mejor es que el guionista se quede en casa». Véase «Conversación con Rafael Azcona» en *Nickel Odeon. Revista trimestral de cine*, Madrid, núm. 3 (verano 1996), p. 159. Sobre la extensa bibliografía sobre Azcona véase AA. VV., *Rafael Azcona, con perdón*, [coord.] Luis Alberto Cabezon, Zaragoza, Instituto de Estudios Riojanos, 1997, pp. 533-547.

2. Iciar Bollain, que trabajó como actriz en la película de Loach *Tierra y libertad / Land of Freedom* (1994), vivió muy de cerca el rodaje de *La canción de Carla / Carla's Song* (1995). «Paul es [...] el primero que puso en marcha esta nueva aventura, el autor de lo que es en toda película, su origen: el guión». Véase BOLLAIN, Iciar, *Ken Loach. Un observador solidario*, Madrid, Ediciones El País Aguilar, 1996, p. 29.

sufren las experiencias de sus personajes. Por ejemplo, en una película que rodó en Los Angeles, había una escena en la que las dos hermanas protagonistas se pelean: la hermana mayor le cuenta una serie de historias y la otra acaba saliendo de la casa. Sin embargo, cuando finalmente rodaron la escena, las actrices no rompieron, sino que terminaron abrazadas¹. Fue entonces cuando Loach, que no suele intervenir para cambiar lo ocurrido, consideró que si las actrices habían llegado hasta ahí era porque se trataba de su curso natural. Con lo cual, Laverty, ese fin de semana, reescribe en el guión las escenas que pueden haber sido afectadas por lo ocurrido en ese rodaje.

J. R.: Esos cambios pueden volver medio loco a Paul Laverty.

I. B.: Luego está el montaje. Si durante el proceso de guión Loach es otro par de ojos para Laverty, durante el de dirección y montaje Laverty lo es para Loach. Son un tándem.

J. R.: Pero eso es una carga directa a la autoría del director o a la autoría única.

I. B.: Claro, incluso durante el *casting* también Laverty da su opinión, y Loach la tiene muy en cuenta.

J. R.: Incluso los actores están creando la película.

I. B.: En realidad es asombroso, porque, al final, la película es el guión y, por otro lado, los actores tienen la impresión de que la han hecho ellos. No conocen lo que va a pasar... pero sutilmente Loach los va conduciendo para que hagan lo que está escrito, aunque sin ir a contracorriente, como he comentado antes.

J. R.: ¿Se hace sola la película?

I. B.: Lo parece, pero, en realidad, no es así. En este caso que he citado, sí, pero en el resto de la película sigue su curso...

J. R.: Intentan volver al guión original de la película.

I. B.: Y no cuesta tanto. Lo único es reconducirla. Por eso son un tándem, muy concreto y muy especial.

J. R.: A ti, Julio, ¿no te apetece escribir todos los días algo?

J. LL.: No lo sé, nunca me lo he planteado, en cualquier caso, independientemente del modo de creación, es el director quien debe tomar constantemente las decisiones, desde el principio hasta el fin: elegir con quién o quién escribe la película, el lugar del rodaje, los actores, el productor, etc. Su trabajo se convierte de este modo en una suma de decisiones constantes. El director es un señor al que todo el mundo le pre-

1. Se trata de *Bread and Roses / Pan y rosas* (2000), de Ken Loach.

gunta y que debe tener respuesta al momento, desde a qué hora se come hasta dónde se pone la cámara. Es el único responsable.

J. R.: En el caso de Iciar, en *Flores de otro mundo*, es distinto, porque ella es productora, es decir, parte de sus decisiones no son como directora, sino como productora, lo que, sin duda, afecta a su autoría de la película como directora.

I. B.: En mi caso no me quedó más remedio. Y ojalá no hubiera sido productora, porque de lo único que me ha valido es de enterarme de los problemas económicos, de que trabajo sabiendo que lo hago con poco dinero, aunque parto con la ventaja de que yo decido.

J. R.: Por eso digo que es casi más una decisión por tu papel de producción, que de dirección. Enlaza con lo que antes hablábamos de la relatividad de la autoría del director, que está condicionada por quién pone el dinero, por quién lo consigue, etc. Yo he visto contratos, estudiando otros temas, de grandes grupos de producción realmente sorprendentes. Hasta qué punto pueden llegar a controlar la creación de un director y de un guionista.

I. B.: En mi caso, yo soy más autora por ser productora, seguramente, porque nadie ha intervenido en mi trabajo. Enrique González Macho¹, que es el coproductor, leyó el guión, le pareció bien y dijo: «Bueno, ¿qué película vais a hacer?», «La que podamos, ¿no?, vamos a verlo», «Pues muy bien, muy bien». Y no pisó el rodaje, no pisó el montaje y vio la película terminada, lo cual le agradezco, porque me permitió hacer mi trabajo tranquila. El otro coproductor, que es quien se ha encargado de la producción, Santiago García de Leániz², confía totalmente en mí y ha estado, desde el principio, en la película para bien. Santiago no trata de controlar, sino de colaborar haciendo una producción también creativa, al servicio del guión que los dos hemos decidido rodar. A él le comenté, «¿Qué te parece una película sobre esto, escrita con Julio?». Y me dijo: «¡Cojonudo!», y no intervino más en el tema del guión. Se dedicó a su trabajo. El ser productora acarrea el conocimiento de que no se dispone de dinero, de que la película tiene que recaudar equis millones en taquilla y de una serie de cosas que ojalá no hubiera sabido, pero a cambio tengo independencia total.

1. Enrique González Macho conjuga la producción con la exhibición cinematográficas. Véase GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C., «El cine español contemporáneo» en *Cine & Teleinforme*, Barcelona, 1992.

2. Santiago García de Leániz, junto con Iciar Bollain y Gonzalo Tapia, fundan en 1991 la productora La Iguana. Véase *Diccionario del cine español*, ob. cit., pp. 150-151.

No he tenido ningún productor que haya dicho esto sí, esto no. He tenido un colaborador, Santiago, que se ha encargado de todo lo que yo no sé hacer, la producción.

J. R.: ¿Tú crees que si no hubiera ocurrido así no hubieras tenido esa independencia?

I. B.: Yo creo que tienes que ceder en cosas. De hecho, ¿por qué soy productora? Porque he trabajado con directores, como Felipe Vega, que han tenido imposiciones de productores que les han supuesto mucho esfuerzo y lidiar con gente con la que no se han entendido o no tenían criterios en común. Si no te entiendes con el productor, el trabajo se hace todavía más duro. Además de decidir, tienes que pelear-te con personas que no tienen mucho que comentar sobre lo que tú quieres. He trabajado como actriz en producciones en las que he visto que el productor da su opinión y no ayuda a lo que el director quiere hacer. Si tú eres la productora, no tienes que pelear con un productor. Pero se paga un precio, como el disgusto que me dieron a mí el día de antes de rodar *Flores de otro mundo*, cuando supe que no nos llegaba el dinero y que deberíamos recaudar trescientos millones en taquilla para cubrir la película. Me eché a llorar una tarde entera.

J. LL.: En España, la mayor parte de los directores tienen que ser productores por la propia pobreza de la industria cinematográfica.

J. R.: Yo parece que quiero limitar la autoría de directores y guionistas en una película, pero, como en Estados Unidos, cada vez más en España, si un guionista escribe un guión y si un director lo rueda, luego aparece un productor que da unos criterios puramente comerciales que influyen en esa creación. Es decir, el productor también, de cierta manera, aunque sea ésta negativa, es un autor.

I. B.: Si yo tengo que negociar con un productor sus criterios y los míos y ponerlos en común, lo que quiero es que a cambio tenga un rodaje en condiciones. Sin embargo, si voy a tener un productor con el que voy a tener que negociar y, además, no pone dinero, la situación se pone muy difícil.

J. LL.: ¿Eso es lo que ocurre en España?

I. B.: Lo que sucede, por un lado, es que se juega a ser productores de verdad. Pero, por otro, es todo lo contrario, de modo que prefiero serlo yo o que lo sea Santiago, por ejemplo, con quien me entiendo perfectamente. Él respeta lo que ve, tiene fe en mí y no me discute.

J. LL.: O que te puede dar ideas, pero no imponerlas.

I. B.: No imponerlas. En *Flores de otro mundo*, por circunstancias de producción, nos convenía rodar en Cuenca –teníamos allí gente dispuesta a pagar una parte de lo que era manutención del equipo y demás—. Vimos cincuenta pueblos en Cuenca, pero no hallamos el pueblo que buscábamos y nos fuimos a rodar a Guadalajara, donde nadie subvencionaba nada. Pese a ello, Santiago acepta, a su pesar, porque allí no había ningún tipo de subvención. Y a mí me pregunta: «¿Pero es que ese pueblo es mejor que el de Cuenca?». Y yo le digo: «Sí». Así se es más libre, más pobre pero más libre.

GUIÓN VERSUS TEXTO TEATRAL

J. R.: Volviendo un poco al tema del cine y la literatura, a mí siempre me ha resultado curiosa la comparación con el teatro. El texto teatral en sí es también un texto que escribe un dramaturgo para que se represente de una determinada manera; es decir, en principio no es tanto para ser leído como representado. Es algo parecido a lo que es un guión. Un guión no tiene un fin en sí mismo y, sin embargo, el estatus del texto teatral es completamente distinto al del texto guionista. El texto teatral tiene una naturaleza intocable. Nadie puede cambiar una sola línea de Shakespeare, por supuesto. El director de escena está completamente subordinado a él. Sin embargo, el caso del texto del guión es, evidentemente, al revés. El director cambia o tiene la facultad de cambiar lo que escribió el guionista.

J. LL.: No es verdad. Date cuenta de que a un texto teatral se le llama obra de teatro. Es una obra de Antonio Buero Vallejo, de quien sea, y es una obra literaria cuya vocación es representarse. No obstante, también hay muchísimas obras de teatro que nunca se han representado y que se publican como un género literario más, pero un guión de cine es un guión. Yo acudo a la terminología. Un guión de cine, si la película no se hace, no existe. La obra de teatro puede existir en condiciones menos favorables, pero existe como un ente autónomo y literariamente muy elaborado. Se trata de la definición que un día me dio Rafael Azcona, y lo habrá hecho más veces, supongo, pues siempre se quita méritos, en el sentido de que él se dedicó al cine porque no había que poner adjetivos: «Uno escribe:», decía, «“Amanece”, y punto; los adjetivos ya los pone el director». Sin embargo, en una obra de teatro los adjetivos están allí. Quiero decir, que el texto en la obra de teatro es definiti-

vo, cerrado, mientras que en el guión, el texto es una plantilla a partir de la cual el director construye su película.

J. R.: Has dicho antes que reivindicabas el guión como un género literario.

J. LL.: Como un género literario, sí, pero diferente del teatro, diferente de la novela, diferente del periodismo. El guión es un género literario, pero distinto.

J. R.: Ese, digamos, respeto sacro al texto teatral y ese no tan respeto al guión, ¿no es un esquema que se debe a cómo ha sido la historia del cine hasta ahora? Preparándome esta conversación he leído un texto que nunca se rodó, un guión de Luis Buñuel y de Dalton Trumbo, *Johnny cogió su fusil*, que está publicado y, probablemente, alguien lo pueda rodar. ¿Hasta qué punto tiene autoridad ese hipotético director de cambiar algo de Luis Buñuel y Dalton Trumbo? Por supuesto que lo puede cambiar, pero ya hay una especie de mítica hacia Dalton Trumbo y de Luis Buñuel¹.

J. LL.: No, no es un respeto sagrado, sino que, de la misma manera en que una novela no existe si no se publica, porque la vocación de la novela es publicarse y leerse, una película no existe si el guión no se convierte en una película. Es como los planos de un edificio. La vocación de un arquitecto es que esos planos se conviertan en un edificio: los planos existen; pero un edificio no existe si no se construye a través de esos planos, y un guión no existe si no se construye esa película, sino se hace película. Y, sin embargo, una obra de teatro puede existir independientemente de que se represente o no. Pero eso no indica por mi parte mayor respeto hacia el género teatral que hacia el cinematográfico.

J. R.: Pero eso a veces ocurre simplemente porque queremos que sea así.

I. B.: Es que una obra de teatro tiene un tanto por ciento mucho mayor de naturaleza literaria que un guión de cine.

J. R.: ¿Por qué?

I. B.: Porque la base es el diálogo. En una obra de teatro de Calderón, por ejemplo, no se dan instrucciones de nada, todo es básicamente diálogo. Es alucinante, no dice nada excepto «Entra», «Vase»...

J. LL.: Mira, te voy a poner un ejemplo. En una obra de teatro tú elaboras los diálogos como si fueran ya piezas definitivas...

1. El proyecto de Buñuel y Trumbo fracasó, y éste, diez años después, realizó su propia película con un guión diferente. Véase lo ocurrido con el primer guión en la «Presentación» de Pedro Christian García Buñuel al volumen BUÑUEL, Luis y TRUMBO, Dalton, *Johnny Got his Gun*, Zaragoza, Instituto de Estudios Turolenses, 1993.

- I. B.: ... es que la acción está en el diálogo...
- J. LL.: ... y, sin embargo, en una película, en *Flores de otro mundo*, por ejemplo, en un diálogo que iba a decir una dominicana, se escribe lo que podía decir partiendo de la base de que ella lo va a interpretar como lo dicen los dominicanos, con su manera de hablar, con sus giros, etc. No se obliga a la protagonista de la película a que diga la frase tal y como tú las has escrito porque no es ésa la intención, la intención es distinta. Creo que, al final, todo es lo mismo. Una película es una sensación. Una obra de teatro o una novela son una sensación o un pensamiento que tú quieres transmitir, que tú quieres llevar a la gente y el camino para ello puede ser la gran pantalla, un libro, una representación teatral, etc. Los caminos pueden ser muy parecidos, más o menos paralelos, pero son géneros diferentes.
- J. R.: ¿Y por qué no se considera, a lo mejor es darle muchas vueltas al mismo tema, a un director de escena, al que siempre se le ve en un segundo plano, como autor, ya que él da su visión de la obra?
- I. B.: Porque hace una interpretación de una pieza que ya es una obra en sí misma, que tiene su propia autonomía. Ésa es la gran diferencia con el cine. La acción pasa más por la imagen que por los diálogos. Los diálogos hacen avanzar la acción, pero tú puedes ver una película sin diálogos o, al menos, sin entenderlos. El teatro no puedes verlo sin entender los diálogos. Está todo en los diálogos. En el cine tienes el lenguaje de la imagen, es decir, el plano corto, el plano montado, junto con la música, un paisaje, un detalle, etc. El montaje mismo, que tiene un ritmo propio.
- J. R.: Sobre los diálogos, Marco Ferreri decía que leyendo únicamente los de un guión no se debería entender la historia¹.
- I. B.: ¿Qué no se debería entender nada?
- J. R.: Que no se debería entender nada. Y Jorge Guerricaechevarría², que trabaja con Álex de la Iglesia, explicaba algo parecido, pero solamen-

1. Al respecto comenta Marco Ferreri: «El cine es el cine. Es la fuerza visual. La fuerza de la imagen debe ser, por lo menos, igual a la fuerza del texto. Este, para mí, es mucho menos importante pero eso no se puede decir porque, ahora, todo el mundo pide texto». Véase RIAMBAU, Esteve, «Del neorrealismo a la crisis del cine. Una conversación con Marco Ferreri», en AA.VV., *Antes del apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*, [coord.] Esteve Rimbau, Madrid, Cátedra. Mostra de Cinema Mediterrani, 1990, p. 16.

2. Jorge Guerricaechevarría apunta: «Yo creo que una película tiene que funcionar prácticamente sin palabras. [...] cuando una película es buena generalmente la entiendo sin saber casi de qué va, sólo por que veo. Por lo general, hay escenas que funcionan muy bien sin saber de qué están hablando realmente, las entiendes [...] El guión está hecho basándose en imágenes». Véase RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casamiro, ob. cit., p. 178.

- te que al contrario: lo ideal en un guión es que cuando se ve la película, si se baja el volumen, entiendas la historia. ¿Se ha de entender una película sin escuchar los diálogos?
- I. B.: Es muy complicado hacer una obra de teatro sin diálogos. En cambio, hay películas en las que se dicen tres frases. Son un poco «tubo», hay que decirlo, pero se pueden contar muchas cosas, y durante mucho tiempo, sostenidas sólo por la imagen. Eso no se puede hacer en teatro ¿no?
- E. M.: Si entendemos el cine como un lenguaje visual, se supone que el texto apoya a la película, que tiene su importancia, pero no la que pueda tener la imagen.
- I. B.: Es muy importante pero no determinante...
- E. M.: ... es como una ayuda más, por eso el cine es imagen.
- J. LL.: Es que yo creo que el cine no es el séptimo arte, no es un arte diferente de los otros, sino que es la suma de todas los demás. De ahí que sea el arte más moderno, más representativo de este tiempo, porque es teatro en el guión de la película y en la interpretación, es literatura en la escritura del guión, es música porque la incorpora, es arquitectura y pintura porque hay una construcción de decorados, etc. Hay planos de Bertolucci que parecen cuadros renacentistas. Por su carácter acumulativo no es que sea un arte superior, pero me parece el arte más representativo de este siglo, de este final de siglo, de este siglo nuevo, de suma y de comunicación de todas las cosas.
- E. M.: Es el más completo.
- J. LL.: Claro. Por eso, el teatro, entre otras razones, ha podido caer en desgracia. Porque, aparte de otros factores, pudiéndose mover la cámara por doce mil escenarios, ¿por qué vas a limitarte a uno? Por eso es muy difícil que el teatro sobreviva, si no es subvencionado, ya que el cine es la muerte del teatro, como la imprenta fue la muerte del papiro. Es el progreso, la marcha de los tiempos.

CINE Y LITERATURA: LA COLABORACIÓN ENTRE EL CINEASTA Y EL ESCRITOR

- J. R.: ¿Qué puede aportar, Iciar, un escritor a la hora de escribir un guión que no lo haga un guionista profesional? ¿Por qué reclamaste, si ha sido así, la ayuda de Julio Llamazares, un escritor, para hacer *Flores de otro mundo*, y no a un guionista?

- I. B.: Porque me interesaba que conociera de lo que trataba la película, además de ser escritor. A mí Julio me conoció en *El techo del mundo* y me enseñó, en un momento dado, toda la zona de León. En *Flores de otro mundo* me daba mucho miedo equivocarme al contar algo de un mundo que no conozco. Me puedo identificar con las mujeres, las puedo conocer mejor, porque he viajado al Caribe, pero yo, en un pueblo, he estado de visita. Y me parece una cara dura meterte allí sin saber nada. Me puedo preocupar por conocerlo, pero sé que con un anfitrión lo iba a hacer mucho mejor. Y también porque, después que lo he razonado, intuí que a Julio le gustaba el tema, que podía aportar mucho a los personajes, no solamente a los hombres, sino también a las mujeres. Se abría, así, un montón de posibilidades a las que yo no iba a tener acceso sino era yendo de turista.
- J. R.: La razón por la que llamaste a Julio no es porque fuera escritor, sino porque conocía realmente...
- I. B.: ... porque hablé con él. Además, sabía que había escrito el personaje que yo interpretaba en *El techo del mundo*, y me identifiqué con ese personaje que entendí muy bien cuando lo interpretaba. Pues, si se comprende bien a un personaje, es que la persona que lo ha escrito lo conoce, y eso es lo que necesito, alguien que conozca...
- J. R.: ... fue una cuestión de investigar la región.
- I. B.: No solamente. Parece que únicamente es por el tema de los pueblos. Y no es eso. Se trata de alguien que tiene una sensibilidad para retratar muy bien a los personajes. De pueblo o no de pueblo. Por ejemplo, mi personaje en *El techo del mundo* es una mujer que, en un momento dado, se fue a vivir a la ciudad, que no le gustó y se volvió. Que no es que Julio sepa de «boinas», no. Es que sabe lo que pasa fuera de Madrid, en unos pueblos que tienen una vida muy mezclada, muy urbana. Los guionistas habituales hablan o de lo que conocen, que es de su barrio, o de lo que no conocen absolutamente. De Julio, aparte de sus libros, he leído artículos de viajes, donde se descubre que no es el «escritor de las boinas», sino una persona con una sensibilidad a la que me he referido. Y, además, me interesaba su colaboración en *Flores de otro mundo* porque el guión de *El techo del mundo* me gusta muchísimo. Es una mezcla de tierra de pueblo con parabólicas.
- J. LL.: Como son los pueblos ahora. Yo no soy Iciar, cuento mi versión. Yo a Iciar la conocí en el rodaje de *El techo del mundo*; además la conocía de verla en películas, y se lo he dicho a ella muchas veces: me sorprendió muchísimo, quizá por un prejuicio mío, que alguien como tú

quisiera hacer una película sobre este tema. Porque yo ya estoy acostumbrado a llevar con dignidad el sambenito de escritor rural en este país que es más rural que la hostia, pero que reniega de ello. Es entonces cuando tú me propones escribir conmigo un «drama rural», pese a que esta etiqueta aquí rebaja su prestigio, como si *Cien años de soledad* o *Pedro Páramo* no lo fueran¹. Las cosas pasan igual en el mundo rural que en el urbano, y además ya está todo muy mezclado. La idea que tiene la gente del mundo rural en España es absolutamente falsa. Yo cuando veo películas españolas en las que aparece un pueblo, me pongo en guardia, porque enseguida les ponen faja, como si fueran todos aragoneses de la época de Paco Martínez Soria². Y, ahora, vas a un pueblo y la forma de vida es totalmente urbana: ven los mismos programas de televisión, visten, mejor o peor, como la gente de la ciudad. Es más, yo no conozco ninguna ciudad más pueblerina que Madrid, porque entre otras cosas casi todos los madrileños proceden de un pueblo o tienen casa en un pueblo³.

I. B.: No hago más que encontrarme con gente de pueblo, desde que he hecho *Flores de otro mundo*, que me dice: «Mi pueblo es igual».

J. LL.: Distinguir en España lo rural de lo urbano es una tontería. Bueno, volviendo a lo de antes, cuando Iciar me llamó para hacer una película sobre este tema, que no es rural ni urbano, porque la soledad es igual en todas partes, me sorprendió, ya que, seguramente, yo tengo una idea muy deformada del cine español, y es la de que la mayoría de las pelí-

1. Gabriel García Márquez y Juan Rulfo abren respectivamente sus novelas con la mención a esos espacios rurales donde se van a desarrollar sus acciones narrativas: el colombiano, «Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos»; y el mexicano, «Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Me lo dijo mi madre». Véase GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1969, p. 9 y RULFO, Juan, *Pedro Páramo*, [ed.] José Carlos González Boixo, Madrid, Cátedra, 1983, p. 63.

2. Francisco Martínez Soria (Tarazona, Zaragoza, 1902-Madrid, 1982), actor que debe su gran fama a la creación de su personaje más reconocible, repetido y aceptado, el cateto de pueblo al borde de la vejez, terco pero entrañable, y de moral conservadora. Véase *Diccionario del cine español*, ob. cit., pp. 556-557.

3. Es interesante resaltar el profundo interés de Julio Llamazares por aquellos viajeros que visitaron Madrid en distintas épocas. Véase LLAMAZARES, Julio, *Los viajeros de Madrid*, Madrid, Ollero & Ramos, 1998. A su llegada a la capital, saliendo ya por la noche del túnel de Guadarrama, él mismo recuerda que al «ver de fondo todas aquellas luces, me pareció estar delante de una gigantesca pantalla de cine». Véase *El País*, lunes 20 de julio de 1998.

a la gente que trabaja en el cine. Si uno observa la mayor parte de esas películas, los problemas que cuentan son los mismos y, normalmente, sus personajes trabajan en el cine, o son periodistas o de la farándula, es decir, un mundo muy limitado. Por eso se agradecen películas como *Barrio* o como *Solas*¹. ¿Por qué ahora la gente va más al cine? ¿Por qué había colas de personas mayores para ver *Solas*? Porque durante años en España se ha hecho un cine mayoritariamente realizado por jóvenes y para jóvenes, y un buen día llega alguien y le habla a la gente de sí misma. Y la gente lo agradece y vuelve al cine.

E. M.: *Solas* es una película para jóvenes y para mayores, es para todo el mundo. Habla de la dignidad de una persona.

J. LL.: Pero curiosamente hubo quienes se sorprendieron de que fuera gente mayor a ver *Solas*. Volviendo a la proposición de Iciar, recuerdo que ya cuando empezó lo de las caravanas de mujeres en Plan², yo había ido recortando artículos sobre el tema. Me dolía mucho, como muchas otras cosas, la falta de respeto y el desprecio que existe, especialmente en los medios de comunicación españoles, hacia todo lo que no consideran moderno. Entonces, claro está, se quedaron en la anécdota del autobús con las chicas que llegan a un pueblo donde hay unos brutos que se las quedan mirando. Y sin embargo, detrás de eso, hay un drama inmenso, tanto por la parte de las chicas que van en el autobús como por la de los chicos que esperan al autobús; es el drama de la soledad y de la pobreza y de la necesidad y de la búsqueda de compañía. Sea en Plan o en un barrio de Madrid. Y lo del prejuicio tonto al que me refería antes viene a que me sorprendió que una chica joven de Madrid se interesara por un tema que normalmente a los cineastas españoles no les iba a preocupar y que, si alguien lo hacía, iba a ser de un modo esperpéntico. Por eso, yo te he dicho muchas veces que acepté hacer el guión contigo, no porque fueras tú en concreto, sino porque me sorprendiste mucho y lo que me sorprende me interesa. Si a mí me lo propone otro tipo de director, me hubiera negado porque sé que hubieran querido hacer un remedo de *¡Bienvenido Mr. Marshall!*, sin profundizar en la tragedia

1. Ambas películas, *Barrio* (1998), de Fernando León, y *Solas* (1999), de Benito Zambrano, disfrutaron de importantes éxitos de taquilla y fueron ampliamente galardonadas.

2. Plan, pueblo de Huesca, fue el pionero en organizar encuentros del tipo que retrata *Flores de otro mundo*. El motivo fue muy cinematográfico: el pase en televisión de la película *Caravana de mujeres* (1951) de William August Wellman.

comprobamos luego viajando por España, es mucho más habitual de lo que la gente cree¹. La gente se busca salidas a la soledad por su cuenta y del modo más peregrino. Hay un fenómeno ignorado en España y que está ocurriendo ahora: la colonización del mundo rural español por extranjeros, porque los españoles ni lo respetan, ni lo quieren, ni lo aceptan. Es como aquella fábula del sabio que iba tirando las mondas mientras veía que otro las iba cogiendo. Pues eso es un poco esta historia.

J. R.: Hay un tema, además, que os interesa a los dos, que es la soledad, que está presente tanto en la literatura de Julio, como en *Hola, ¿estás sola?*, una historia triste de dos chicas que están completamente solas².

I. B.: No me lo había planteado hasta que lo has dicho.

J. R.: Sobre la soledad, sobre la búsqueda de cariño.

I. B.: En lo que yo me fijé en mi historia, más que en la soledad, es en cómo se busca la vida la gente para salir de la soledad. Porque, aparte de las caravanas a Plan, a mí me impresionó un documental del programa de televisión *Línea 900* que se llamaba *Soltero y solo en el campo*, donde entrevistaban a los hombres. Me di cuenta de que tenían un «cuelgue» tan grande que llegué a preguntarme cómo se buscarían la vida. Por otro lado, estaban las caribeñas aterrizadas en mitad del campo castellano. Aquí también te preguntas, ¿qué hacen allí?, ¿cómo lo llevan? Porque ellas sí que están solas, acostumbradas a vivir en una algarabía comunitaria de familia, de amigos, de hijos, de primos, y, de repente, están solas, en su casita del pueblo con su marido, en medio de la nada. Además de lo solos que están ellos, es lo solos que han tenido que sentirse para hacer una vida tan forzada.

J. LL.: Imagina cuánta soledad tiene que haber para llegar a esos extremos.

I. B.: Ponerse a convivir sin conocerse, y dejándolo todo atrás, como ellas hacen, como uno que conocemos que se casó con una filipina a la que únicamente conocía por fotografías. Lo que sea, pero vamos a empezar una relación.

J. R.: Hay imágenes en *Flores de otro mundo* que son terribles. La imagen de Pepe Sancho cenando en Nochebuena.

1. En *¡Bienvenido Mr. Marshall!* (1952), de Luis García Berlanga, Villar de Río es el espacio rural donde se caricaturiza el intento de sus habitantes por buscar la hipotética ayuda de los americanos; toda una comedia, premiada en el Festival de Cannes en 1953, plena de connotaciones sociológicas y políticas contra el régimen franquista. Véase *Diccionario del cine español*, ob. cit., pp. 140-143.

2. Se trata del primer largometraje de Iciar Bollain de 1995. Véase *infra*, pp. 188-189.

- I. B.: ¿Se puede estar más solo?
- E. M.: Es muy significativo lo del mensaje del Rey
- J. R.: Es casi más triste escuchar el mensaje del Rey que tener la televisión apagada.
- J. LL.: Además el Rey habla de «esta noche tan familiar»¹.
- J. R.: Y luego hay también un episodio que me encanta sobre la soledad. Son las imágenes de Chete Lera² comiendo solo, mientras se escucha la carta de Marirrosi.
- I. B.: Hay una escena que me sobrecoge siempre en la película. Se trata de cuando Patricia recibe la visita de sus amigas. Es un día de algarabía de familiares y de amigas. Y, por la noche, se van, quedándose solas Patricia y Milady en la callecita mientras saludan y dicen adiós³. A mí eso me encoge el corazón. Ése es el tipo de cosas que yo buscaba, entre otras muchas, en Julio.
- J. R.: Esa sensibilidad.
- I. B.: O, ¿qué pasa a las siete?, ¿y a las diez de la noche, qué pasa?
- J. R.: Es decir, ¿qué pasa en el pueblo cuando se va el autobús?
- J. LL.: Es que yo lo he vivido mucho. Yo ahora iría en coche, pero me ha pasado muchas veces, y lo veo todavía cuando voy en verano a mi tierra. En fin, yo conozco y he vivido ese mundo y es en él donde hay un espacio de ficción que son la Navidad o los quince días de verano: cuando llega la Navidad, la estación de autobuses de cualquier ciudad pequeña de España, del interior de España, está llena de padres, de abuelos, muy contentos, pues esperan a los hijos que están estudiando en Madrid o en Zaragoza, o dónde sea; o los fines de semana; pero cuando se empiezan a ir los coches a las siete o a las ocho del domingo por la tarde, el pueblo queda vacío otra vez y los padres cierran la puerta de la casa, hacen la cena y esperan otro mes u otros tres meses a que vuelva alguien a darle vida a un pueblo que ya está muerto, que no hay más que viejos o gente solitaria, ese tipo de cosas hay que vivir las...

- I. B.: ... para contarlas. Yo no me lo imagino. ¿Tú sabes lo que es todos los días estar en el bar y que por esa puerta no va a entrar una mujer? Ni hoy, ni mañana, ni pasado, ni al otro. El hombre se puede quedar mirando y decir: «¡Vale!».
- J. LL.: Y eso que a ti no te gustan las mujeres...
- I. B.: Yo eso lo he visto después. En el pueblo donde rodamos, y donde tuvimos muy buena relación, hemos alquilado una casilla a la que a veces vamos en invierno. A los mayores les veo unas caritas como de ¡uf! Y ahora lo sé, pero no lo sabía cuando lo escribía.
- J. LL.: Es que realmente la visión del pueblo más común es la de turista, la de «¡Qué bonita la vaca!». Pero, ¿qué pasa cuando los turistas domingueros se van y se quedan los viejecitos del pueblo y los cuatro solterones, porque las chicas se han ido todas? Detrás de eso está la historia sociológica y antropológica de la migración masiva, sobre todo femenina, porque un hombre tiene poco que hacer, pero una mujer no tiene nada que hacer allí. Por lo que este tipo de gente sabe que no sólo está condenado a vivir en la soledad del páramo castellano o en la serranía andaluza, sino que está condenado a vivir sin mujer, a vivir solo, independientemente de que quiera o no, porque no hay mujeres. Es la tragedia de quien se queda con los padres, a lo mejor siendo el pequeño de cinco o seis hermanos que se han ido a estudiar y ya no vuelven nunca más que de visita, aunque dicen «¡Qué bien vivís aquí!», pero no se quedan. Las escuelas se cierran, el chaval se queda con la madre porque el padre también se muere, y entonces no se puede ir de un pueblo donde no va a haber ninguna mujer que quiera vivir con él, porque no las hay y las pocas que hay van a casarse con el de la caja de ahorros, para ver si se va a la ciudad, o con el guardia civil, para ver si se sale de allí.

LA PRAXIS DE UN GUIÓN CINEMATOGRAFICO: FLORES DE OTRO MUNDO

- J. R.: Por lo que veo, dentro del proceso creativo de *Flores de otro mundo*, lo que había era una idea. A partir de ahí empezáis a construir una historia con tres personajes femeninos y tres personajes masculinos. Para ti, Iciar, y para ti, Julio, yo no sé si esto siempre es así cuando trabajáis: ¿tenéis una idea o simplemente se os ocurre una historia? ¿La idea os lleva a la historia o de esa historia se desprende una idea, o hay una interacción entre las dos cosas? Por ejemplo, en *Hola, ¿estás sola?*, tal vez no había una idea detrás, sino un relato concreto y espe-

1. De aquí en adelante en las reflexiones de Iciar Bollain y Juilo Llamazares sobre *Flores de otro mundo* se indica, para mayor comprensión del lector, a qué secuencias del guión pertenecen, con el objeto de mostrar la estrecha relación de ambas partes del libro. Véase la secuencia en *infra*, p. 162.

2. Chete Lera, actor de reconocido prestigio teatral, ha trabajado con jóvenes directores, además de con Iciar Bollain; entre ellos, Fernando León (*Familia*, 1996) o Alejandro Amenábar (*Abre los ojos*, 1997). Véase la secuencia en *infra*, p. 182.

3. Véase la secuencia en la que Patricia se despide de sus amigas, *infra*, p. 152.

cífico, que posteriormente sufrió muchísimas transformaciones, no solamente a nivel de guión sino también de rodaje. Probablemente lo que capta el espectador es muy diferente de lo que lea el lector de ese relato. Contadnos un poco.

J. LL.: En este caso la idea era de Iciar; ella tenía la idea de abordar este tema. Yo siempre escribo así también. Yo nunca he escrito una novela a partir de una historia; cuento una historia si tengo una sensación. En *Luna de lobos*, ¿qué sentirían estos hombres durante diez años en el monte acorralados? Después escribes su historia para articular esa sensación, porque, en último término, lo que quieres es transmitir una sensación¹. En este caso, tú tenías una idea: ¿qué pasa en un pueblo cuando el autobús se va y se quedan dos o tres parejas, o cuatro o cinco, las que sean, viviendo el día a día? ¿Qué pasa cuando se van los periodistas y vuelve la realidad? Fue entonces, en esta dirección, cuando nos pusimos a trabajar, tal y como yo me acuerdo.

I. B.: Yo no sé si tenía esa idea muy clara, porque, en un principio, la historia no tenía un número de personajes, no sabíamos si serían tres parejas o no...

J. LL.: ... yo no me acuerdo ya muy bien...

I. B.: ... yo creo que tenía una idea muy general de tres parejas... que una era cubana...

J. LL.: Sí. Lo primero que decidimos fue que una de las parejas fuera mixta: de una cubana y un español, otra de una española y un español, una que se casara y otra que no, para dar diversas orientaciones. En realidad, las historias fueron cambiando; lo que no cambió fue la idea. En una novela, o en una película, puedes cambiar las historias pero no la idea. La idea que hay detrás de todo eso.

I. B.: Yo recuerdo la idea original vagamente. Los personajes de las tres parejas se llamaban de otra manera y les sucedían cosas distintas. Al principio, incluso, teníamos una historia en la que una pareja acababa bien y las demás no. Durante mucho tiempo, tuvimos, en primer lugar, la fiesta de recibimiento. Sin embargo, luego, tuvimos el día a día de ellas después de la fiesta en sus respectivas ciudades (me parece que se llamaban por teléfono, él iba a verla, teníamos la boda entre Patricia y Damián, o algo parecido). Todo un mundo que se liaba y al final...

1. Se trata de la primera novela de Julio Llamazares. Véase *Luna de lobos*, Barcelona, Seix-Barral, 1985.

J. LL.: ... sí, al final lo que hicimos fue...

I. B.: ... se extendía...

J. LL.: ... le dimos muchas vueltas para dar finalmente con la creación de una introducción, la fiesta, que finaliza cuando encienden los fuegos artificiales¹. La gente se queda mirándolos, la imagen funde en negro, y es entonces cuando empieza realmente la película. Porque esta película es una historia que empieza en broma y acaba en serio, como la mayor parte de las historias. La vida es así, las cosas empiezan en broma y acaban en serio; lo que no quiere decir que terminen mal. En «serio» quiere decir otra cosa. Lo que sí teníamos claro era lo que nos interesaba narrar a ti y a mí: el choque de culturas, de mentalidades, la vida de cada día. En una de las versiones que escribimos (porque no sé cuántas versiones llegamos a escribir), el corte era brutal: de la fiesta, de repente, pasábamos al invierno: unas ovejas, una chica con una pelliza, etc. Hasta la última opción en la que, tras el corte, y como una derivación de los fuegos artificiales, una dominicana dice que uno le ha propuesto casarse; al fin y al cabo es lo mismo. Incluso yo sostenía una posibilidad, seguramente disparatada, que era que no salieran los títulos de crédito hasta que no se encendieran los fuegos artificiales, que es cuando empieza realmente la película.

I. B.: Eso lo pensamos mucho.

J. LL.: Sí, pero al final decidiste que no porque eran doce minutos.

I. B.: Meter los títulos después de doce minutos...

J. LL.: Claro, por eso dije que era una idea disparatada.

JUAN CASAMAYOR: Esa inserción de los títulos de crédito hubiera quedado bien si hubiera sido más breve el preámbulo. Como queriendo decir con ellos que realmente ahí comenzaba la película, ahí empezaba vuestra sensibilidad para contar una historia.

J. LL.: Claro, pero el problema es que en la fiesta teníamos que presentar a todos los personajes, contar ya un poco quién era cada uno de ellos... ¡y eso en diez minutos!

J. R.: Incluso, con respecto al guión, hay secuencias de la fiesta que no sé si no se rodaron o se quitaron.

I. B.: De la fiesta rodamos todo. Está rodado el guión entero, y están montadas unas veinte secuencias menos.

1. Véase la secuencia en la que Damián y Patricia contemplan los fuegos artificiales, y que supone el fin de la introducción, en *infra*, p. 87.

- J. R.: Una de ellas, creo recordar, era una secuencia en los servicios en que las mujeres comentan el aspecto...
- J. LL.: ... de sus pretendientes.
- J. R.: Parece que era una especie de proyecto de remozamiento de estos señores. Luego, también aparece un par de secuencias. En una de ellas la madre de Damián interviene en un diálogo. Con todo, la duración de la fiesta aún hubiera sido más larga.
- I. B.: De la fiesta se cayeron cuatro o cinco secuencias. La fiesta era mucho más larga.
- J. R.: También había una secuencia donde aparece la televisión, había un locutor de televisión...
- I. B.: Había un tipo de la televisión.
- J. R.: ¿Por qué se decide cortar esa escena?
- I. B.: Se cayó en montaje.
- J. R.: ¿Te parecía demasiado larga?
- I. B.: Por distintas razones, sobre todo por larga, pero esto remite a lo que afirmábamos anteriormente: el guión es sólo una guía. Por ejemplo, la escena del cuarto de baño que citabas. Ésa yo la vi; la viví en una caravana de mujeres. Me tronché de la risa...
- J. R.: La verdad es que es bastante graciosa leída¹.



- I. B.: Leída. La lees y está bien, muy bien. Pero cuando la hicimos, por lo que sea, porque yo no supe dirigir a las actrices o por cualquier otra razón, la realidad es que no funcionaba y decidimos eliminarla. La

1. Véase esta secuencia en *infra*, p. 79 y ss.

- secuencia se había convertido en cuatro arpias despellejando a esta buena gente, que las habían invitado y las estaban tratando como reinas. No tenía gracia una vez rodado. No te reías con que a uno le faltaran los dientes o que estuviera calvo. ¡Serán arpias, con lo guapos que estaban con las flores esperándolas y ahora les están despellejando! Y como esa escena narra precisamente lo contrario de lo que tú quieres contar, decides eliminarla.
- J. C.: ¿Esas sorpresas se ven, cuando has hecho tú el guión, cuando lo escribes conjuntamente, o cuando estás en el rodaje? ¿Cuándo aparecen estas sorpresas?
- I. B.: No fue una sorpresa, porque yo lo estaba viendo mientras se estaba rodando. De modo que buscas otro camino, lo intentas de otro modo. Y no sale. Es entonces cuando, una de dos, o tú no la sabes dirigir o la escena está mal escrita. Ante la disyuntiva, lo mejor es que se elimine. No obstante, muchas de las secuencias que cayeron ahí fue porque la fiesta era muy larga.
- J. R.: Como el tema del cámara de televisión.
- I. B.: Sí, esas escenas de la fiesta tienen una trampa. Una trampa que incidió en el resto del rodaje. La fiesta es sólo una introducción y, sin embargo, nos llevó diez días de rodaje. Toda la película se ha rodado en siete semanas, pero si le quitas esos diez días, en realidad, se ha rodado en cinco y media. El grueso de la película, o sea, los aproximadamente noventa minutos que hay montados (excepto la introducción), y más que se han quitado, se rodó en cinco semanas y media. Yo no lo entendía: rodábamos muchísimas horas, muchos planos cada día, y aun así, íbamos achuchados. Yo lo pasé muy mal por el cansancio. Rodando cuatro y cinco secuencias al día. Si no había ovejas, había niños, y si no había vacas, había doscientos del pueblo. Y en el montaje, la fiesta se llevó dos semanas, duraba veinte minutos y no debemos olvidar, como he dicho, que esa fiesta, en realidad, se concibió como una introducción.
- J. R.: De todas formas es una introducción importante.
- I. B.: Es importante, pero no es ni siquiera un acto, es una introducción. La consecuencia era que todo el rato desnivelaba en el montaje, y yo seguía sin entender qué pasaba, hasta que al final me di cuenta de que la introducción se estaba llevando el tiempo del primer acto.
- J. C.: De ahí el desequilibrio.
- I. B.: La película estaba totalmente descompensada, por lo que desequilibró el rodaje. Porque la introducción completa era muy golosa y muy

divertida. Cuando descubrimos nuestro error en el montaje, decidimos dejar lo esencial: entender quiénes son los personajes (Carmelo, Milady, Damián, Patricia, Alfonso y Marirrosi), y todo lo demás, que es adorno, aunque fuera muy bonito de mirar, porque todo era precioso y tenía unos planos fantásticos, quitarlo, ya que estaba haciendo daño al resto de la película.

- J. R.: Si la introducción es importante, es por eso, porque le das unas pequeñas pinceladas a cada personaje.
- I. B.: Mira, hay un momento peligrosísimo en el que la película necesita dar un giro: que es cuando se marchan las amigas de Patricia, y ésta y Damián se enfrentan a la madre. Esta escena tarda un poco en llegar. Ése es el daño que hace la introducción. El cine tiene unas leyes cabronas y totalmente mecánicas. Hay que dar una serie de giros para sentir que la película avanza, aunque todo esté muy bien, los actores estén fantásticos y te interese lo que pasa. Se necesitan puntos de giro, sino se puede hacer lenta.
- J. R.: Yo no percibí eso. Quizá esta película, al contar tres historias distintas, puede captar la atención o confundir un poco al espectador.
- I. B.: Antes de la llegada de las amigas, sacamos escenas rodadas en la casa; o una escena en la que Milady llevaba el pescado que había comprado a Patricia y la madre la miraba de arriba abajo con un auténtico odio¹. Había por lo menos cuatro o cinco escenas más, pinceladas, momentos muy bonitos.
- J. R.: Pero no hacen avanzar la historia.
- I. B.: Retrasaban todo, perjudicaban a la historia y, definitivamente, las vas sacando con todo el dolor de tu corazón.
- J. C.: Al hilo de lo que estás comentando, me surge una duda. En vuestro trabajo como guionistas, sobre todo tú, Julio, que no sueles hacer películas, esa necesidad de puntos de giro no es detectable en el momento de la escritura del guión, percibiendo un «Me estoy pasando, esto va a ser demasiado». O bien se trabaja con un amplio material, de modo que una vez rodado se pueda abordar el montaje y poder decir: «Podemos quitar esto o va a funcionar todo».
- E. M.: Es decir, ¿se cubre uno las espaldas de alguna forma rodando más secuencias para tener material a la hora de montar?
- J. C.: Me imagino que cuando se escribió el guión todo tendría un sentido perfecto y luego, de repente, hay que eliminar parte de lo que se

1. Véase esta secuencia en *infra*, p. 120 y ss.

ha realizado con tanto esfuerzo, ¿cómo se siente en este caso el guionista?

- I. B.: Nosotros lo hicimos más por intuición...
- J. LL.: Lo importante es el resultado final. Siempre te duele quitar una secuencia que, autónomamente, está muy bien. La escena del pescadero, a la que se refería antes Iciar, en la que la cubana va a comprar y todas las vecinas se quedan mirándola. Que añade un matiz a la historia es evidente, porque aporta la visión que el pueblo tiene de ella, pero, al final, de lo que se trata es del resultado global. Hay veces que tienes que sacrificar un brazo para que no se gangrene el cuerpo. Cuando vi la película, eché en falta esta secuencia, pero no en el sentido de que la película estuviera coja, porque lo que importa es que tú cuentes el choque de mentalidades, sea a través de esa escena o sea a través de otra. Lo fundamental es el resultado final.
- I. B.: Algunas escenas rodadas, como he comentado antes, se descartaron durante el proceso de montaje.
- J. LL.: Lo que hay que pensar es que la gente no sabe cómo era el guión. Lo único que le importa es el resultado.
- E. M.: Eso podría significar que se ha narrado bien la historia, en el sentido de que se ha sido capaz de contar también lo que se ha descartado.
- J. LL.: Es que es fundamental.
- J. C.: Además, creo que la película sí que posee un sentido pleno. Nosotros, antes de leer el guión, vimos la película y, en mi caso, no recuerdo con claridad que la introducción se hiciera muy larga, ni que hiciera falta el punto de giro.
- I. B.: Sí, está salvado, pero el resultado está muy pelado en el montaje. No estaba escrito así.
- J. LL.: Lo importante en el cine, como en la literatura, es el ritmo. A veces, el exceso de secuencias, el recrearte en ciertos aspectos, interrumpe el ritmo de la película. Tiene que haber un punto en que pase algo, porque si no la historia, aunque sea muy bonita, se te empieza a caer encima. Si la historia no avanza, se para; no hay término medio. Cuando se cuenta dos veces lo mismo, se empieza a ralentizar. Tiene que haber empujones hacia adelante. Yo me acuerdo, cuando escribíamos el guión, que Iciar siempre estaba muy obsesionada con esto. Seguramente, lo más difícil de conseguir en una película es el ritmo exacto de la narración.
- E. M.: Yo la película la veo llena. A lo mejor vosotros echáis en falta las secuencias, pero quien no conozca el guión seguramente no echará de menos esas secuencias eliminadas.

- I. B.: Yo no las echo en falta para nada; pero es que son muchas. Normalmente, en una película, caen dos o tres secuencias, pero en ésta son veinte. Y es que en *Hola, ¿estás sola?* fueron veinte también. No sé, me ha pasado en mis dos películas. La imagen cuenta más deprisa que las palabras. Nosotros escribimos cuatro escenas para ver que los vecinos miran a Milady. Pero una vez que el espectador lo ve, ya lo ha entendido. Es un entendimiento inmediato; la imagen es inmediata. En cambio nosotros, por si acaso, habíamos escrito tres escenas más y, realmente, no hacían falta, porque una bastaba para comunicar lo que nosotros queríamos contar. Por ejemplo, en el cambio de la madre hacia Damián, de donde cayeron otras tres secuencias, había muchos elementos implicados: la madre, Damián, Patricia, los hijos, etc. Cuando las escribíamos pensábamos...
- J. LL.: ... que eran importantes y que tenían que estar ahí. De todas formas, yo creo, no sé Iciar lo que piensa, que lo más difícil a la hora de escribir el guión fue que eran tres historias, que conjuntas eran una especie de trenza. La estructura de la película es una introducción y, luego, una trenza de tres parejas. Si una película, normalmente, cuenta la historia de una pareja, contar en una hora y media, quitando la introducción, la historia de tres parejas que se tienen que formar, deshacer, vivir tensiones, etc., mezcladas a su vez con las historias del pueblo entero, es francamente difícil.
- I. B.: Y esto en montaje también dio muchas dificultades. Tú y yo habíamos hecho una estructura en la cual había una continuidad pareja A, pareja B y pareja C; o sea, la historia se iba trenzando, pero nunca había más de una secuencia seguida con cada pareja, porque leído funcionaba, tú lo ibas leyendo y decías, «¡Ah, ahora la pareja A!».
- J. LL.: ¿Qué hace en ese momento la pareja B?
- I. B.: ¿Qué hace? Y funciona muy bien, era un paralelo continuo. En la primera vuelta de montaje que se hizo se vio muy bien que...
- J. LL.: ... no funcionó.
- I. B.: No se entendía nada. Porque empezabas a centrarte en una pareja, te estabas enganchando y pasabas a la siguiente y, cuando comenzabas a meterte en su historia, pasabas a la siguiente. Tras la primera vuelta de montaje fue un desastre.
- J. C.: Eran compartimentos estancos.
- I. B.: Exacto, eran compartimentos estancos. Necesitabas un poquito de tiempo para decir «¡Ah!, que éstos eran los que no sé qué». Y, entonces, de nuevo, a entrar en la historia de esa pareja, sentirla y, cuando

estabas dentro, te cambiaban otra vez de pareja. Por ello, decidimos en la segunda vuelta de montaje agrupar escenas que en un principio no lo estaban en el guión. Después de tres secuencias con Damián y Patricia, nos vamos a la historia de otra pareja, las agrupamos en tres, y, del mismo modo, nos vamos con otra pareja. Entiendo que en papel podríamos haber hecho pruebas, pero es que en ese momento no lo supimos.

- J. LL.: En este sentido es en el que tiene pleno significado aquello que decía de que un guión es una guía. Porque si el guión fuera una obra definitiva, como una obra de teatro, no se podrían hacer estos cambios que profundizan tanto en la estructura.
- E. M.: El guión no es un texto acabado, sino que...
- J. LL.: ... a través de ese guión el director tiene que transmitir una historia.
- I. B.: Una película es el guión, pero no necesariamente en el orden del guión.
- J. LL.: En efecto, no es el Boletín Oficial del Estado.
- J. R.: Hay un cambio que a mí me sorprendió en la película. Se trata de la resolución de la historia de Carmelo y Milady. Es un cambio...
- I. B.: Pero ahí no es cambio, porque estaban rodadas las dos versiones.
- J. R.: ¿Por qué se cambia?
- I. B.: Eso está rodado y es impresionante. ¿Tú no lo llegaste a ver montado?
- J. LL.: No, yo no.
- J. R.: ¿También era un tema que creías que no quedaba bien en imagen?
- I. B.: Era un comentario que decía Julio acerca del guión, y yo no le hacía caso. Julio comentaba: «Está de puta madre que la mate. Si ese señor la sigue, la mata. Pero, ¿qué puedes contar después de un crimen? ¿Qué interés tiene ya? Si subes tan alto, ¿qué pasa después con las otras parejas?». Lo decías tú a la hora de escribir el guión y me pasó. Lo montamos y, efectivamente, después del crimen, lo que pasa después tiene un dramatismo relativo.
- J. LL.: En este punto de la historia fue donde más discusiones tuvimos. En general, las principales desavenencias que tuvimos lo fueron sobre dos temas. Uno, en un momento en el que yo creía que estábamos cayendo en un cierto maniqueísmo a la hora de tratar a los hombres y a las mujeres. Partiendo, tal y como afirmaba antes, de que para mí tan víctimas eran los hombres como las mujeres, me parecía que estábamos dando una visión demasiado feminista de la historia, en el peor sentido de la palabra. La segunda y principal discusión que tuvimos fue

—me acuerdo perfectamente— cuando, de repente, Iciar me sugirió esta idea: «¿Qué pasa si Carmelo encuentra a Milady y la mata?». Y ante su sorpresa le contesté: «Está muy bien». Se quedó desconcertada. No lo esperaba. Pero la discusión vino por lo siguiente: según la caracterología de ese personaje, el típico hombre hecho a sí mismo, que la mata porque es suya, entraba dentro de lo posible. Ahora bien, lo que nos diferenciaba, lo que discutíamos, era lo que yo le preguntaba: «¿Qué ocurre después de que la mate?». Fue este punto por el que discutimos mucho, sobre lo que suponía para el resto del guión. Porque, si le detenía la Guardia Civil o se suicidaba, el personaje desaparecía. En medio de la película se acababa este personaje, terminaba la historia de una de las parejas, y este vacío se dejaría notar en el resto de la película. En definitiva, si la mataba, ¿qué hacíamos?, ¿la enterraba? Al final decidimos, decidiste más bien, que lo rodabas, y luego, en función de lo que vieras en montaje, decidías. Cuando yo vi la película, no sabía si la mataba o no.

I. B.: Él me dijo: «No me digas si la mata».

J. LL.: Que la matara hubiera sido correcto, entraba dentro de la caracterología del personaje del personaje. El problema es qué pasaba después.

E. M.: Sí, cuando vi la película, pensé que Milady iba a morir.

J. LL.: Hubiera sido verosímil.

E. M.: Sí, porque él era muy agresivo.

I. B.: Verosímil era y rodado estaba...

J. LL.: ... pero el problema era qué pasaba después.

I. B.: La posible muerte de Milady desequilibraba la película¹. Aparte de que la desequilibrara por lo que tú dices, sucedía que teníamos rodado un montón de escenas. Más o menos funcionaba, pero...

J. LL.: ... luego había que continuar con las otras historias de las dos parejas restantes. La película contaba una muerte brutal y luego seguiría con los problemas de uno que no se quiere ir a Bilbao. Hubiera sido ridículo.

I. B.: Una opinión que me ayudó mucho a decidirme me la dijo mi hermana, que vio el montaje con la muerte de Milady: «En realidad me parece más drama lo que les pasa a Damián y a Patricia, que el que éste mate a la otra». Es decir, que la muerte de Milady es un hecho muy vio-

1. Véanse las secuencias de la muerte de Milady en *infra*, p. 156 y ss.

lento, pero es más dramático lo que les pasa a los otros, que se desgarra cuando Damián se siente engañado y traicionada la confianza que había depositado en Patricia. Su parecer me dio mucho que pensar.

J. LL.: Yo estoy de acuerdo.

I. B.: Es mucho más dramático eso y, en cambio, con la muerte de Milady, vas a cargar las tintas sobre algo que es relativamente accidental.

E. M.: ¿Cuántos meses tardasteis en hacer el guión?

I. B.: Nueve meses, como un niño.

J. LL.: Discutes mucho porque cada uno opina de una manera. A mí me parece que los dramas son más terribles si son más normales y larvados en el tiempo. Hay un principio general de la literatura que dice que, cuando un autor no sabe qué hacer con un personaje, lo mata. Muchos de los cuentos acaban con la muerte de un personaje, dando por concluida la historia. En una historia es más trágica la desaparición que la muerte. Yo me acuerdo que tuve un tío que desapareció en la guerra y mi abuela se murió esperando a ese hijo. Es peor esa tragedia que saber a ciencia cierta que está muerto. Esos personajes siempre están esperando a ver qué pasa y, en realidad, nunca van a saber nada más. Al hilo de esto me viene a la memoria, y es que ahora me acuerdo de cosas, que de repente ella llamaba por teléfono y hablaba con la otra...¹.

I. B.: Estaba escrito eso también.

J. LL.: Yo le insistía a Iciar en que eso no aportaba nada; informaba de que anda por ahí, pero nada más. Que lo que más suspense da es el no saber. Levantarse por la mañana y que tu mujer esté con la maleta y te diga que se va con el vecino es terrible; ahora, levantarse por la mañana, que la mujer no esté y nunca vuelvas a saber de ella es mucho más terrible. La muerte de Milady fue el punto de máxima fricción seguramente, aunque, como he explicado, no era por la muerte, que era verosímil y encajaba perfectamente en el personaje. El marido la encuentra y la mata, pero a continuación debe entregarse a la Guardia Civil. Salvo que sea un psicópata, con lo cual la entierra y sigue haciendo vida normal. Pero entonces ya era otra película.

1. En esta edición se ha incluido la duodécima versión del guión. Ésta fue la que llevó Iciar Bollain en el rodaje y sobre la que se hicieron nuevos cambios aquí incluidos; por tanto, la que más se aproxima a la película estrenada. Aunque dicha llamada de Milady se escribió, fue descartada con anterioridad a esta versión final. Del desenlace de Milady hablan en el bar de Aurora en clave de suposición, ya que nadie sabe qué fue de ella. Véase *infra*, p. 158 y s.

- I. B.: La verdad es que para mí el trabajo de guión consiste en ver posibilidades, abrirlas y cerrarlas, para escoger lo mejor y más adecuado para contar lo que tú deseas una vez que has probado cuarenta vertientes y las has desechado.
- J. LL.: Ahí está la autoría: yo propongo, pero Iciar tiene que decidir. Por eso te digo que el director es el autor.
- J. R.: Muchos guionistas que piensan así al final...
- I. B.: ... hacen sus películas...
- J. R.: ... hacen sus películas...
- I. B.: ... para poder ver lo que ellos han imaginado exactamente.
- J. R.: Quizá porque tengan cierta frustración de que se les cambien las cosas.
- J. LL.: El guionista interviene en la película, pero no es el autor.
- J. R.: Seguramente una autoría será una suma de porcentajes que, al final, suman más de cien por cien. Volviendo a esas posibilidades que se abren y se cierran, hay una voz en *off* que a mí me interesa y que, curiosamente, aparece tanto en *Hola, ¿estás sola?* como en *El techo del mundo*, aunque en esta segunda sea el atributo de la hermana sordomuda. Yo no sé por qué desaparece. Está escrita en el guión y, al final, desaparece.
- I. B.: ¿Había voz en *off*?
- J. R.: Es la voz de la hermana sordomuda que curiosamente narra la historia. No sé si te acordarás.
- J. LL.: ¡Ah, sí! Pero, quizá más que voz en *off*, se trate de que ella es sordomuda.
- J. R.: Me resulta interesante, a lo mejor es intrascendente, pero a mí *Flores de otro mundo* me sugiere muchos restos de voz en *off*, como puede ser, aparte de la relación de Marirrosi, que es muy narrativa, el papel que juegan los paisanos y los ancianos cuando van diciendo sus frases tan rotundas. No sé, por ejemplo, cuando viene la cubana y los tres ancianos empiezan a comentar los besazos que tiene que pegar.
- I. B.: Eso no lo escribimos, eso lo dijeron ellos. Es cosecha de ellos¹.
- J. R.: O cuando ellos dicen «Ésta, como no la dome pronto»...
- J. LL.: Yo suscribo completamente eso de los besazos, aunque no lo escribimos nosotros. Pero también es el guión.
- I. B.: También es parte del guión.
- J. LL.: Es que el guión no se acaba nunca.

1. Lo que realmente se escribió para que lo dijeran los viejos véase en *infra*, p. 94.

- I. B.: En el guión «cuatro viejos contienen la respiración mirándola»...
- J. LL.: ... cada protagonista tiene su forma de hablar.
- J. R.: Es como si representaran la voz del pueblo.
- J. LL.: Sí, es la voz del pueblo, digamos. Seguramente, con esas frases, de lo que se trata es de mostrar el choque brutal de mentalidades y de culturas. Esa sentencia tan contundente del hombre campesino, que cree que lo sabe todo y en la vida ha salido de su pueblo y dice «Quien lejos va a casar...».
- I. B.: «O va engañado o va engañar»¹.
- J. LL.: Ese tipo de sentencias es la sabiduría más falsa que existe. Y, además, condensada en píldoras, es peor. No son restos de voz en *off*, sino que son frases que transmiten la mentalidad de ese pueblo en concreto y de todos los pueblos de España en general. Pero no creo que sean restos de voz en *off*.
- I. B.: Más bien creo que es como un coro griego.
- J. LL.: Sí, sí.
- J. C.: Lo hablábamos viendo la película. Hay como un reflejo muy culto de la teatralidad griega que, por otro lado, es muy real. Yo conozco muy bien los pueblos de Soria y en cualquier pueblo de allí hay un banco de piedra...
- J. LL.: ... donde hay un viejo sentencioso...
- J. C.: ... donde hay sentado un viejo sentencioso, haga frío o haga calor. Si hace frío, se cubre el pecho con las solapas de la americana. Son, en cierto modo, la conciencia de la sociedad, de esa pequeñita sociedad. Y ellos aparecen en momentos muy claves, cuando las mujeres llegan del autobús, después de la paliza que Carmelo da a Milady pasan un momento...
- J. R.: ... a ver qué ha pasado.
- J. C.: Son un poco un eco de los sucesos, ¿no?
- J. LL.: Además, como actores son muy eficaces, porque lo que tú tendrías que desarrollar en un párrafo enorme, ellos lo expresan con una sola frase, que es lo que hace la gente del pueblo. Te dicen una frase y te ahorran toda una secuencia.
- J. R.: También hay otro personaje que juega un poco ese papel. Se trata de la mujer de Felipe, la que trabaja en el bar. Parece una pequeña arpía que siempre está «abriendo los ojos» a los hombres. Es un personaje, por otro lado, muy bien interpretado por Chiqui Fernández.

1. La escena donde se incluyen estas «sentencias» véanse en *infra*, pp. 96-97.

J. LL.: Lo interpreta muy bien porque ese personaje es muy español, igual que los viejos. El de la mujer que está amargada con su vida. Un personaje al que, por un lado, le vendría muy bien que hubiera vida en el pueblo, pero que no acepta la nueva situación.

J. R.: No lo quiere reconocer.

J. LL.: Claro.

J. R.: De todas formas, estas frases, a modo de sentencias, que van soltándose, van anunciando lo que ha pasado o lo que va a pasar; función que también cumplen las canciones que se utilizan, la de Peret y la de *Caballo viejo*¹. Yo no sé si lo habéis hecho conscientemente, pero son como esbozos que anuncian lo que va a ser la historia en la película. A mí me parece que, en realidad, al final tienen razón los viejos y los paisanos. Una de las secuencias más terribles es cuando le dice Patricia a Damián que se casó, entre otras cosas, para conseguir los papeles. Es decir, que Aurora anuncia lo que va a pasar y, además, el suceso le da la razón². Aunque en su desenlace ambos se quieran, no era su amor el motivo de la boda.

J. LL.: Es que en esta historia yo creo que todos tienen razón y ninguno la tiene. Es gente tan descolocada que se ha convertido en superviviente.

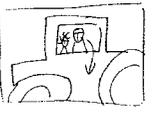
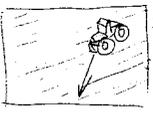
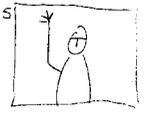
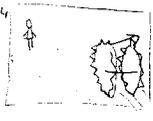
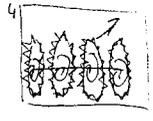
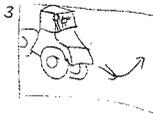
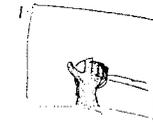
I. B.: Patricia es un personaje que se ha casado con Damián por los papeles, que le pregunta a éste si se cree que se iba a venir a vivir con él y con su madre a este pueblo de mierda si ella tuviera libertad, o sea, que es víctima de una ley y de una serie de desgracias.

J. LL.: Sí, pero seguramente él podría responder: «¿Tú crees que si yo me pudiera casar con una chica de aquí, del pueblo de al lado, te traía a ti, con los dos hijos...

I. B.: ... y que mi madre se ponga como se pone?».

J. C.: Ése es el momento más dramático de la película³.

I. B.: Es el momento de las verdades.



J. R.: Son los personajes más positivos de la historia.

J. LL.: Es el único momento de la película en que eché en falta una secuencia, que pienso hubiera dado un mayor sentido de circularidad. Se trataba de una secuencia en la que la niña se asusta ante la discusión, echa a correr y se pierde. En el guión era así. Se pierde, se hace de noche, no aparece y tiene que salir todo el pueblo a buscarla y la encuentra Carmelo.

I. B.: No, primero la encontraba Damián.

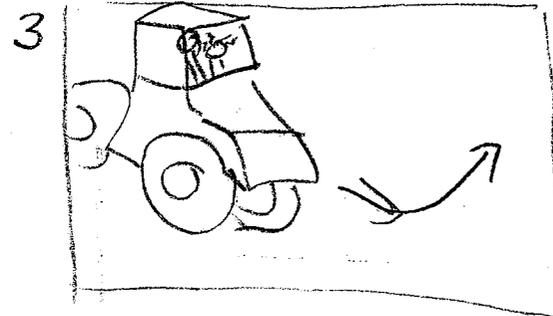
J. LL.: ¡Ah!, la encontraba Damián.

I. B.: ¡No!, la encontraba la madre, debajo de la cama.

J. LL.: Es que ya no me acuerdo.

I. B.: Había muchas versiones, pero está rodado.

J. LL.: Con esta secuencia, se introducía un elemento de contradicción. Es decir, frente a ese «¡Y tú bájate de ahí, hostia, largo!», que origina momentáneamente la desgracia, el pueblo vuelve a unirse y salen todos a buscarla con linternas hasta que la encuentra Damián.



I. B.: No, ésa era una versión. La encuentra la madre debajo de la cama¹.

J. LL.: Todavía mejor. Esa secuencia es la única que yo sí he echado en falta, porque me parece que hubiera dado todavía una vuelta de tuerca más a la secuencia del tractor, la más importante de la película. A mí, al menos, es la que más me emociona y, además, está muy bien hecha.

1. Véanse las escenas vinculadas con la búsqueda de la niña, eliminadas en el montaje, aunque rodadas, en *infra*, pp. 176 y ss.

1. Las páginas donde se interpretan las canciones, véanse *infra*, pp. 71 y 84.

2. Las predicciones de Aurora se hallan en *infra*, p. 95 y ss.

3. Véase esta crucial secuencia en *infra*, p. 169 y ss.

- E. M.: Una de las escenas que me parecen más significativas es aquella en la que Damián y Patricia están en la cama¹. Ella le pide a él, que nunca habla, que le diga que está guapa, que le diga si le gusta. Me gusta porque enfrenta el silencio de él con el calor de ella. Ella necesita el sol en todos los sentidos.
- J. LL.: Cuando ella le pide que le diga que le gusta, él tan sólo puede decir «Pues eso».
- E. M.: Ella ya lo sabe, pero él no es capaz de decirlo. Ella lo necesita y él, en cambio, parece no necesitarlo.
- J. LL.: Sí, es el pudor de los sentimientos. El falso pudor, me refiero.
- I. B.: Hay que ver los sudamericanos cómo son. La labia que tienen.
- E. M.: El contraste se ve cuando llegan las amigas de Patricia, que son todo colorido y alegría, vestidas llamativamente. Y la madre es tan triste y seria.
- J. C.: Pienso que estos contrastes son también metafóricos, aunque desconozco hasta qué punto pueden provenir un poco del discurso literario de Julio. Porque se empareja el clima frío de ellos y el clima caluroso del que proceden ellas, enfrentándose ambos mundos. Asimismo, se contraponen dos caracteres y temperamentos: calientes ellas, o sea expansivas y comunicativas, frente al carácter frío del medio rural. Todo ello se refleja muy bien en la naturaleza de las metáforas que se despliegan. En este sentido, no sé si habéis tenido vuestro propio choque, porque poséis dos discursos creativos distintos: uno el cinematográfico y otro el literario. Por ejemplo, en mi opinión, el punto de vista en la literatura de Julio es muy cinematográfico. Cuando se lee una novela suya, te imaginas todo: los movimientos de la naturaleza, los colores, se siente el frío, si lo hace, estás viendo la cara del personaje, etc. Sin embargo, su ritmo quizá no sea tan cinematográfico, porque es pausado, lento, es un río muy lento. Esta diferencia rítmica, ¿no la habéis acusado a la hora de colaborar en el guión?
- I. B.: Yo no creo que se tratara de un choque, aunque Julio sí que podía llegar a tener la impresión de que yo metía muchas cosas y yo, a su vez, tenía la impresión de que él tardaba.
- J. LL.: Yo iba más lento. Sí, eso es verdad.
- I. B.: En cierto modo sí tuvimos esa doble visión de lo mismo que tú, Juan, decías. Por ejemplo, una mulata en un campo castellano. Un auténtico

1. Véase la secuencia de Damián y Patricia en la cama en *infra*, p. 132 y ss.

co flas. La metáfora la teníamos los dos en la cabeza: ¿qué hace una caribeña en un campo de Castilla? Ahí coincidíamos los dos. Y yo le preguntaba a Julio, «¿Y ahora qué?». Y Julio contestaba: «Es que es una mulata, imagínatela, en un campo de Castilla». Yo insistía: «Sí, ya, ¿y entonces?». Y Julio decía: «Se pone a andar y flipas». Y yo: «Julio, pero algo le tiene que pasar».

J. C.: Ella está viendo las piedras, escuchando el rumor del agua...

J. LL.: Pero eso en la película no se ve. De hecho, para el cartel de la película, yo sugería, metiéndome en camisa de once varas, a una mulata con las mallas de la bandera estadounidense apoyada en una señal en la que se leía «Santa Eulalia». Con ese cartel ya has contado todo. Esos páramos en que sopla el viento al fondo y ella apoyada allí. Claro, yo sugería eso porque allí siempre te imaginas a un grajo o a un paisano con la gorra de visera. Sin embargo, tú pones una mulata ahí apoyada y te descoloca absolutamente, porque es algo antinatural. Esta película es antinatural. Como su tema, que es meter con fórceps a unas mujeres que son pura vida y puro calor y puras ganas de vivir en un mundo muy cerrado y en vías de desaparición.

J. C.: De ahí el nombre de *Flores de otro mundo*.

I. B.: Sí, teníamos diferentes ritmos, pero nos convencíamos mutuamente. Él me frenaba y yo lo chinchaba.

J. LL.: Yo tenía la sensación de que Iciar quería ir demasiado deprisa y ella debía de tener la sensación de que yo iba demasiado despacio. Y seguramente los dos teníamos razón.

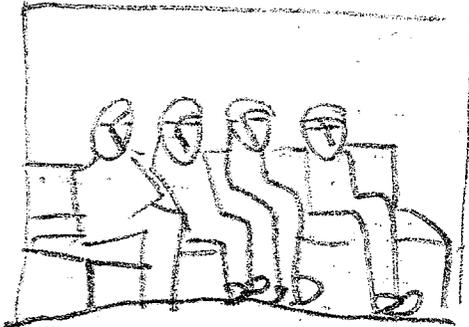
J. C.: Cuando estuve leyendo una charla en la que tú, Iciar, participaste con Borau, Díaz Yáñez, etc.¹, intenté situarme en el punto de vista de Julio-escritor, con el referente inmediato de sus libros, y, entre otras preguntas, constantemente, me asaltaba la duda de cómo él podía entrar en la vorágine del ritmo cinematográfico, siendo él un autor muy visual, pero con un ritmo marcado por pautas muy literarias.

I. B.: Sí, es verdad. Y es que la literatura de Julio es distinta. Ella se va empapando del tiempo, en ella se va entrando progresivamente. No obstante, el cine demanda acción, y el Julio-escritor, por el contrario, puede concentrarse en el paisaje, viendo a la mulata. Pero, desde una

1. Dicha conversación se encuentra reproducida en el volumen doble de *Viridiana, Hola, ¿estás sola? / Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*, marzo de 1997, núm. 15, pp. 94-158.

óptica cinematográfica, instantáneamente te preguntas ese «¿Ahora qué pasa?».

- J. LL.: Claro, la diferencia radica en que, por ejemplo, en *La lluvia amarilla* estoy seis páginas describiendo cómo amanece y en lo que piensa el hombre, pero eso en el cine es un segundo. Amanece y ves al hombre allí sentado.
- I. B.: En esa construcción del guión, uno tiene que seguir preguntando «¿Y...?».
- J. C.: Sí, la facilidad de ver un contenido en una película es evidente. No obstante, mi planteamiento va dirigido a cómo, en vuestra colaboración, habéis encauzado las dos formas de trabajar, cómo puedes, Julio, enfrentarte a tu capacidad literaria y encaminarla a otro ámbito.
- J. LL.: Pues a base de discutir y de convencernos. En todo caso, debemos contar con otro factor, y es que yo he trabajado con José María Martín Sarmiento, con Felipe Vega, con Julio Sánchez Valdés y con Iciar Bollain. Trabajar con ella era muy diferente para mí, pero también con los otros lo era –por ejemplo, entre Julio Sánchez Valdés y Felipe Vega hay poco en común–. Aparte de lo que tú dices sobre la diferencia de ritmos, en el caso de Iciar había otras tres diferencias fundamentales. La primera, obvia, que Iciar es mujer y yo soy hombre. Y eso que parece una tontería, en una historia de mujeres y de hombres como es *Flores de otro mundo* es muy importante. La segunda, que Felipe Vega, Julio Sánchez Valdés y José María Martín Sarmiento son, más o menos, de la misma edad que yo y, a Iciar, en cambio, le saco diez o doce años. Hay un claro salto generacional. Por último, hay un tercer aspecto a tener en cuenta en esta película, y es que Iciar nació en Madrid, vivió siempre en Madrid y conoce los pueblos de visita; y yo, aunque vivo en ciudades desde pequeño, he tenido siempre relación con el medio rural,



donde he nacido. Ello daba lugar a que tuviéramos muchas discusiones, algunas casi ridículas. Por ejemplo, ella decía: «Podíamos poner a una de ellas yendo al Ayuntamiento», y yo le contestaba: «En un pueblo, una mujer no va al Ayuntamiento». Entonces me preguntaba: «¿Cómo que no va al Ayuntamiento?», y le explicaba: «Si no se trata de que no pueda ir, sino de que quien va es el hombre». Me acuerdo muy bien de esa discusión. Ella se cabreaba y gritaba: «¡Joder, tú también!». Y yo le decía, «Si quieres, Iciar, va al Ayuntamiento, pero en la realidad no iría. Porque, dentro de la mentalidad de los pueblos, quien va es el cabeza de familia, el hombre. Es el machismo, no se trata de otra cosa». Hubo otras discusiones, como la que nos hemos referido antes con la muerte de Milady o la que tuvimos cuando yo vi que el punto de vista de la película se escoraba mucho hacia el de...

I. B.: ... las mujeres...

J. LL.: ... hacia la visión de la mujer. Recuerdo lo que te dije una vez en un pueblo de Guadalajara, cuando buscábamos localizaciones para el rodaje. En un pueblo, conocimos a un campesino casado con una filipina, que, además, se llamaba Flor. Iciar rápidamente se lanzó a hacerle preguntas a ella. El marido estaba apoyado en el tractor, al lado. Cuando nos fuimos, le dije a Iciar, «No te has dado cuenta de una cosa, que a él no le has hecho ni una sola pregunta». ¿No te acuerdas de aquello? Yo te lo decía para demostrarte que, lógicamente, porque tú eres mujer, te interesaba más la visión de las mujeres, pero que el del tractor también tiene su corazoncito. Que yo veía lo durísimo que era venir aquí a casarse, entre otras muchas cosas, sin saber el idioma –respondía una prima por ella–, pero para él también tuvo que ser muy duro casarse con una mujer que no conocía de nada y que en el pueblo le miraran todos diciendo: «Huy, ¿sabes dónde te metes?».

I. B.: Eso me lo han dicho en diversos sitios en los que se ha promovido la película, que se escora hacia las mujeres. Sin embargo, yo creo que a partir de un punto...

J. LL.: ... pero si es lógico, tú eres la directora y sobre ti recae la responsabilidad. Aunque opino que si yo no hubiera estado de *partenaire* seguramente se hubiera escorado mucho más.

I. B.: Se hubiera escorado más...

J. LL.: ... por la simple razón de que cada uno tiene su manera de ver el mundo.

I. B.: De todas formas, hay un punto de vista en la película que a mí me descubrió Paul Laverty, que leyó el guión: «Es muy gracioso, esta película

empieza con un autobús lleno de mujeres que va a un pueblo. Si yo hago esta historia, empieza con unos señores que están organizando una fiesta y va a venir un autobús lleno de mujeres». Y continuó: «Desde el momento en que vamos en el autobús, estamos, en realidad, con ellas, estamos con Patricia, estamos con Milady, y ellos también tienen su sitio, pues los vemos aun cuando no están ellas. Pero el punto de vista de la historia es el de ellas y el drama es más el de ellas».

J. LL.: Claro, si eso está claro y lo sabía, porque es tu mirada. En ese sentido es en el que yo hablaba antes de la autoría, pero igualmente creo que te vino bien, y no es vanidad, que estuviera yo de contrapunto. Porque, si no, la película hubiera sido más maniquea, es decir, que los hombres serían unos nobles brutos, unos energúmenos que estarían allí, y estoy exagerando un poco, como una especie de decorado. Pienso que con mi colaboración la película está mucho más equilibrada, pero al final la mirada es la tuya. Quiero decir, esta historia la escribes tú sola y hubiera sido distinta.

E. M.: Yo pienso que es más duro para ellas, porque deben esforzarse más, se entregan más...

I. B.: ... ellas se arriesgan más...

E. M.: ... se arriesgan más porque ellos están en su terreno...

I. B.: ... están en su casa...

E. M.: ... ellas, al fin y al cabo, lo dejan todo, dejan su cultura, a sus familias y a sus amigos. Por ello, creo que hay secuencias más tiernas protagonizadas por ellas, como cuando se hacen las fotos. Mientras que en ellos no se ven este tipo de secuencias, porque ellas, en definitiva, han dejado más.

J. LL.: Por eso la historia de Chete Lera y de la enfermera bilbaína creo que es muy ilustrativa de la pugna de quién deja más, porque ella no está tan necesitada como las otras. En uno de sus diálogos interroga a Alfonso sobre qué pasaría si deja todo y se va al pueblo, y luego él se cansa¹.

E. M.: Lo que pasa es que es el único personaje del pueblo que no se quiere ir.

J. LL.: Porque se ha ido y ha vuelto. Éste es el único que está allí voluntariamente.

E. M.: Aparece como el más intelectual.

1. La escena de la despedida entre Alfonso y Marirrosi, véase *infra*, p. 164 y ss.

J. LL.: No, es el que está allí por decisión propia. Que es un personaje muy típico también de los pueblos, el que ha vivido en ciudades y vuelve porque quiere, y entonces el conflicto que se le plantea a ese hombre es que quiere vivir con esa mujer pero allí, donde precisamente la mujer no quiere ir. Son conflictos muy diferentes, aunque en un principio parezcan los mismos.

J. R.: Yo creo que existe en la película una visión más de ellas. Me viene a la memoria la escena de la fiesta que se ve a través de una cámara, que se va internando en el pueblo, que va avanzando entre las calles, hasta que se mete en el Ayuntamiento. No es la cámara la que está esperando.

J. LL.: Llega con las mujeres.

J. R.: A medida que avanza la cámara las casas se van acercando...

I. B.: Van avanzando con ellas...

J. R.: ... van avanzando con ellas.

J. LL.: La mirada es el punto de vista de ellas. La mirada es la mirada de Iciar.

J. R.: En el guión se ve menos.

J. LL.: Si hubiera rodado yo la película, además de que la hubiera hecho fatal, tendría un toque más masculino, sin duda.

J. R.: Incluso, en cómo se coloca la cámara, se trasluce que los ojos son de ellas. La cámara son sus ojos, no son los ojos de ellos. Eso es, realmente, el trabajo de pasar lo escrito a lo que el espectador verá.

J. LL.: Hay que tener en cuenta que también es Iciar la que habla desde una experiencia personal, pues ella fue en una caravana de mujeres. Para vivirlo.

E. M.: Siempre son los hombres los que cuenta la historia.

J. R.: En *Hola, ¿estás sola?* también se ve. Es una historia que realmente escribiste casi sola, ¿no?

I. B.: Sí, el grueso de la historia sí. Medem me ayudó hacia el final.

J. R.: Yo creo que, evidentemente, ahí los personajes femeninos son...

I. B.: ... pero eso sí que es consciente. La historia les pasa a ellas.



6 - Unos señores que van al pueblo



7 - Se pasan las cámaras a corto?



8 - Se van las mujeres



10 - Alfonso de culpa a Iciar



11 - Patricia y Chete, la mujer Lera

- J. R.: En este caso es más extremo, porque son ellas, ellas y ellas. Y los personajes masculinos, por ejemplo, el de Álex Angulo no hace nada, como mucho, lo que hace es asumir¹. De la historia tiran ellas.
- I. B.: Ahí tuve una bronca genial con el ruso. Cuando se acuesta con las dos, él decía: «Pero yo no me puedo acostar por la mañana, sobrio, con dos mujeres. Eso iría contra mis principios», y proseguía, «Yo llego borracho por la noche y me acuesto con ellas». Él no comprendía que en la película ellas se follan a un ruso, no es que un ruso se folle a las chicas.
- J. R.: Y él decía que eso no podía ser.
- I. B.: «No puede ser», decía. Yo le contestaba «Si es que en esta película, por una vez, es al revés».
- J. LL.: Y sin que sirva de precedente.
- I. B.: Y a él le costaba ser el objeto.
- J. LL.: Con ello se demuestra mi teoría: el autor es el director. No porque ella lo haga de un modo ladino, sino porque es su mirada la que se impone. Es la mirada del director en la cámara, con lo que la cámara son los ojos de ellas, y a partir de ahí hay un punto de vista que a mí no me parece mal. Con lo que no estaba de acuerdo era cuando, a mitad de la escritura del guión, consideré que los hombres eran todos como muy planos, muy brutos, sin sentimientos, y ellas eran unas pobres mujeres. Y era cuando yo te explicaba que tan pobres son ellos, o tan víctimas, como ellas. Ésa fue, en definitiva, una discusión de tipo ideológico.
- J. R.: Hay una cosa que a mí resulta interesante en la película. Tú has dicho, en alguna ocasión, que siempre escribes primero el guión. Por lo menos en *Hola, ¿estás sola?* lo hiciste de este modo. En *Flores de otro mundo* hiciste leer los diálogos a unos actores y, a partir de ahí, se producían modificaciones. ¿Fue así realmente?
- I. B.: Los diálogos de ellas los leyeron un cubano y una dominicana e introdujeron cambios, siguiendo el guión, para lograr hacerlos aún más propios a su verdadera habla.
- J. R.: Estos cambios, aun a riesgo de que hay términos que el espectador español no entiende, los llevas a cabo.

1. El actor Álex Angulo (Alejandro Angulo León, Erandio, Vizcaya, 1953), además de trabajar en teatro y televisión, ha colaborado, entre otros, junto con Enrique Urbizu, José Luis Cuerda, Imanol Uribe y, especialmente, con Álex de la Iglesia (*Acción mutante, El día de la bestia, Muertos de risa*). Véase *Diccionario de cine español*, ob. cit., p. 71.

- I. B.: Sí, porque creo que hay un tipo de película en la que hay que respetar en los diálogos el habla particular del personaje. En un *thriller*, en una película de suspense, el diálogo tiene unas claves determinadas; pero en una película que pretenda ser realista y hacer creer al público sus personajes, o éstos hablan de verdad, como realmente lo hacen, o resulta forzado. Eso lo hago siempre con los actores por deformación de lo mal que lo he pasado diciendo diálogos imposibles. Cuando lees un diálogo y dices «¡Ay, qué suelto y qué alegre!», pero en cambio no te tira nada, es que el guionista se ha quedado encantado con un diálogo que le suena muy normal. Sin embargo, no tiene nada de normal, porque nadie dice eso, porque suena «carpetovetónico», o suena «pijo», o suena...
- J. LL.: ... artificial.
- I. B.: Sí, porque no le pega nada al personaje.
- J. R.: Hay un diálogo que yo creo que puede enlazar con esto. Está en el guión de un modo, pero en el rodaje de la película está de forma distinta. Probablemente haya aportaciones de Pepe Sancho en la escena en la que le enseña la casa a Milady, la famosa coetilla que dice...
- I. B.: ... «Y pico». Eso es de Pepe Sancho. La verdad es que tampoco estaba en el guión, estaba la idea.
- J. LL.: Lo de «todo madera».
- I. B.: «Todo madera». Eso lo inventamos allí. Pepe Sancho sugirió mucho.
- J. R.: Es que eso le da una vida.
- I. B.: Hicimos un ensayo antes. Lo que pasa es que el personaje, por eso decía antes que el guión es tan importante, en su semilla ya está ahí; y si esa semilla tú no se la pones a Pepe Sancho, a él no se le ocurre decirlo de aquella manera. A ese personaje Julio me lo ha enseñado en nuestros desplazamientos, «Mira, un Carmelo». De este modo, en el guión se pudo dibujar bastante bien el perfil del personaje porque, de lo contrario, Pepe Sancho no lo hubiera podido visualizar y, por tanto, no se le hubiera ocurrido improvisar luego como lo hizo.
- J. R.: ¿Pero improvisó o fue en un ensayo?
- I. B.: En un ensayo le dije: «Tú aquí irías enseñándole la casa», y Pepe Sancho me contestó «Bueno, habría que dar los precios, ¿no?». Y empezamos todos a reírnos. Nos pareció una buena idea: «Sí, sí, que dé los precios». Entonces, se lió a dar precios.
- J. LL.: Pero es que es así. Porque ¿tú te acuerdas de un chico que conocimos en la provincia de Segovia, que se había traído a una cubana y le había hecho un chalé de vértigo, con materiales nobilísimos, con toda su ilusión? Ése es el personaje.

- I. B.: En el guión sí estaba descrita la casa: qué tipo de casa era, qué tipo de personaje, qué coche. Lo que no estaba era exactamente eso. Un buen actor sugiere ahí nuevos elementos¹.
- J. R.: Le da riqueza al personaje, igual que en la escena en la que Damián se presenta a Patricia, Luis Tosar utiliza el verbo «tocar», cuando toca esto, cuando toca lo otro².
- I. B.: Ese diálogo también está escrito, pero él lo recompone y se lo hace a su manera. En un diálogo entre ellos, ella dice «Yo soy dominicana», y contesta Luis, «Yo soy de aquí». Cada vez que dice esta frase en el cine, que creo que no está en el guión, hay una carcajada. Es de lo menos exótico.
- J. LL.: De lo más evidente. «Yo soy de aquí».
- I. B.: «Yo soy de aquí», él lo dice con una simpleza fantástica.
- J. R.: Pero eso denota muchas cosas. El nerviosismo de los dos, el no saber qué decir, lo que a lo mejor en el guión no se veía.
- J. LL.: Él traga saliva tres veces para decir «Yo soy de aquí».
- I. B.: Pero en el guión hay un tipo callado, torpe, escaso de palabras. Esa descripción está ya dibujada.
- J. LL.: Un tipo de puro solitario, dominado por la madre.
- I. B.: El actor asimila eso y lo elabora.
- J. R.: La historia de Damián es también una historia de una rebelión.
- I. B.: Total. Además le es muy duro rebelarse. A mí, cuando en los coloquios me dicen «¡Vaya tres ejemplos de hombres!», les contesto, «Bueno, a mí Damián me parece un héroe que se ha casado contra la voluntad de la madre y lo que está diciendo el pueblo. Vosotros no sabéis lo que es vivir ahí».
- J. LL.: Eso te lo dice gente que no conoce cómo es la vida en los pueblos. Estos personajes son de carne y hueso porque es que te los vas a encontrar por las calles de cualquier pueblo de España. Carmelo, el albañil «echao pa'lante», Alfonso, el rebotado de la ciudad, Damián, el hijo pequeño que se ha quedado con los padres, luego con la madre,

1. La diferencia entre lo que se escribió en el guión —una escena descriptiva— y lo que el espectador puede ver es notable. Carmelo, en la película, le indica a Milady cuánto vale cada cosa, de qué está hecha (los muebles de la cocina son «todo de madera») o cuánto mide (el salón tiene cincuenta «y pico» metros o la televisión coge sesenta y cinco canales, «y pico»). Véase *infra*, p. 98 y ss.

2. Luis Tosar, actor que debutó con *Flores de otro mundo*, recompone de un modo importante este diálogo escrito en un principio con mayor brevedad en el guión, introduciendo las frases aquí citadas. Véase la secuencia en *infra*, p. 86 y ss.

- y allí seguirá hasta que se muera. Es muy distinta la ciudad de los pueblos, aunque actualmente esté todo muy mezclado
- I. B.: El personaje tiene una parte que subyace, que no la ves nunca, que está en *off*. Hasta que no se enfrenta con la madre, el espectador no capta la cantidad de decisiones que ha tomado Damián.
- J. LL.: Claro, y lo que sufre por dentro. Porque entre su madre y Patricia lo están poniendo entre la espada y la pared.
- J. R.: Todo ese tipo de decisiones, la decisión de Damián y Patricia de casarse, la de Carmelo de traerse a Milady, la de Alfonso y Marirrosi de juntarse, ocurren en una gran elipsis, una elipsis impresionante.
- I. B.: Pasan meses.
- J. R.: Pasan un montón de cosas que todo el mundo sabemos nada más que con ver esos planos.
- I. B.: Por eso es injusto lo que se piensa de Damián: es heroico que «escape» de su casa.
- J. R.: Hay una toda una serie de tragedias, porque la de la madre es también muy dura.
- J. LL.: Es una tragedia griega, pero en Guadalajara.
- J. R.: Cómo la destronan en su propia casa.
- E. M.: Tienen otra casa, porque en un momento dice me voy a la otra casa...
- J. LL.: ... la casa del abuelo paterno o materno, que todo el mundo tiene en un pueblo...
- I. B.: Todo el mundo tiene varias casas.
- J. LL.: Y la tragedia de la madre, que piensa que su hijo la va a cuidar hasta su muerte y de repente llega otra y la destrona.
- J. C.: Además, qué otra para ella. Le rompe los moldes...
- J. LL.: Claro, claro.
- J. C.: Habéis hablado de la escritura del guión durante vuestra colaboración. ¿Cómo lleváis ese paso a cabo? ¿Dividís el trabajo, por ejemplo, Iciar se centra más en las descripciones, con la mente puesta en el rodaje, y Julio en los diálogos?
- J. LL.: Hablábamos y tomábamos notas sobre una secuencia determinada; luego lo que hacíamos era una especie de juego de frontón: Iciar escribía y después yo lo reescribía y lo volvía a reescribir. Lo que sí hicimos al principio fue una escaleta...
- I. B.: ... un tratamiento como de treinta páginas, que escribió a mano Julio.
- J. LL.: Sí, bueno, pero eso es evidente...
- I. B.: Lo tengo yo guardado todavía.

- J. LL.: ¿El tratamiento?
- I. B.: El protoguión.
- J. LL.: Después viajamos algo, para ir viendo posibles localizaciones...
- I. B.: Luego comentábamos lo que habíamos visto...
- J. LL.: Y ella se fue de soltera en un autobús...
- J. C.: Había que vivirlo...
- J. LL.: ... y volvió transformada.
- I. B.: A mi vuelta escribí veinte minutos de guión sobre la fiesta.
- J. LL.: Regresó muy conmocionada y comenzamos a escribir el guión intercambiando mutuamente lo que cada uno escribía, para reescribirlo y empezar de nuevo. Fue duro, la verdad.
- J. C.: Se trataba de un ejercicio continuo de escritura.
- J. LL.: En el que discutíamos mucho...
- J. C.: Por lo visto, discutíais mucho por el contenido, pero no por el método.
- J. LL.: No, por el método no.
- J. C.: En ese sentido pronto aclarasteis el camino a seguir en vuestra colaboración.
- J. LL.: Pero es que, ¿sabes lo que ocurre? Mi experiencia en la adaptación al cine de mi novela *Luna de lobos* había consistido, más que nada, en quitar episodios de la novela. Posteriormente hice otra adaptación con Julio Sánchez Valdés de *La fuente de la edad*. En *El techo del mundo* me incorporé cuando Felipe Vega tenía ya un guión previo y trabajé en toda la parte de la película en la que los personajes vuelven de Suiza a España. Sin embargo, éste es el primer guión original que yo empiezo desde cero, lo que da lugar a enfrentar diferentes visiones y planteamientos de las mismas cuestiones muy profundas, hasta en pequeños detalles.
- I. B.: Es que somos muy tozudos.
- J. LL.: Pero creo que eso ha venido muy bien para el guión. Lo digo con toda sinceridad, porque, si no, siempre corres el peligro, por conformismo, de no superar ciertos obstáculos. Lo que tiene Iciar, y lo digo en favor de ella, es que es muy tozuda, no da su brazo a torcer hasta que no está convencida; circunstancia, por otra parte, lógica, porque es la que tiene que hacer la película. Además, cuando ella se convence y se da cuenta de su error, no le importa realizar cambios o aceptar sugerencias. Hay gente muy tozuda que no da su brazo a torcer aunque se dé cuenta de su error. Fue un trabajo muy duro en ese sentido, pero creo que eso ha ido en beneficio de la película.

- I. B.: Yo creo que la escritura del guión fue muy rica pero cansada.
- J. LL.: Sí, estábamos que nos tirábamos...
- I. B.: ... los trastos...
- J. LL.: ... los trastos a la cabeza. Era cuando yo decía: «Bueno, tú eres la directora y haz lo que quieras; pero no estoy de acuerdo».
- E. M.: Yo creo que tu papel era un poco saber que la historia era lo principal y que el resto...
- J. LL.: Es que la que tenía que contar la historia era ella. Yo incluso le decía algunas veces que para mí era más fácil darle la razón desde el principio...
- I. B.: ... pero a mí eso no me valía, yo quería convencerle.
- J. LL.: Eso es lo que le decía: «Iciar, tú lo que quieres no es tener la razón, sino que yo te la dé».
- I. B.: Y él no me la daba.
- J. R.: Iciar, en tu primera película colaboró contigo en el guión un director de cine, Julio Medem; en esta segunda, un escritor. ¿Has encontrado muchas diferencias entre trabajar con un director y trabajar con un escritor?
- I. B.: Es que las colaboraciones han sido muy distintas. Con Julio Llamazares, ambos nos inventamos la historia y el tema. Luego vino la «pelea» por cómo escribíamos todo eso, pero, al fin y al cabo, estábamos los dos contando lo mismo. En el caso de Julio Medem, yo ya había escrito la historia, tenía sus personajes, y lo que tenía era problemas de estructura. Estaba todo ahí, pero no acababa de funcionar. Medem no se metió en nada, ni en los personajes, ni en los diálogos, en nada de la idiosincrasia de todo aquello. Le pareció muy bien cómo estaba; en cambio tuvo muy buen ojo para ver dónde no funcionaba. Recuerdo que me decía: «¡Joder esta escena que tienes aquí es cojonuda, desarróllala! Haz tres más porque está en esencia, pero no lo has contado todo». Incluso hubo un momento en el que me propuso alterar todos los actos de sitio: el que estaba en medio ponerlo al principio, el que estaba al principio, al final, y el del final en el medio; o sea, dar la vuelta a la película, como un calcetín. El resultado era que se contaba lo mismo pero mucho mejor.
- E. M.: ¿Sólo hubo cambios en la estructura?
- I. B.: Sólo en la estructura. De lo que se estaba contando, él no entraba. Lo veía desde fuera. En cambio, en *Flores de otro mundo*, creamos la historia desde el principio. Los personajes tenían otros nombres, otras ocupaciones, dieron muchas vueltas, los fuimos configurando entre los dos.

- J. R.: ¿Y hubo diferencia, no sé si en esto la influencia de un escritor ha sido definitiva o no, entre la estructura de la historia de *Hola, ¿estás sola?* y la de *Flores de otro mundo*, porque la diferencia de ambas estructuras es inmensa? ¿No?
- I. B.: ¿En la estructura?
- J. R.: Sí, *Hola, ¿estás sola?* la veo como una historia en la cual una serie de acontecimientos van empujando hacia delante la narración, pero son acontecimientos muy estancos. Primero están en Valladolid, después están en el hotel, más tarde en Madrid y luego acaba.
- I. B.: La estructura está muy elaborada, aunque en apariencia no lo parece.
- J. R.: Son cuatro escenarios, cuatro bloques, mientras que en *Flores de otro mundo* está todo muchísimo más entrelazado. ¿Tú crees que eso se puede deber a que has escrito el guión con alguien que te ha dado una visión distinta o no tiene nada que ver?
- I. B.: Yo estaba más obsesionada que Julio, creo, por la estructura. Me acuerdo que hablábamos mucho de eso, que le daba muchas vueltas y a ti Julio no te preocupaba tanto, ¿te acuerdas? Tú veías la narración como algo dramático, que funcionaba, y a mí me intranquilizaba, como ocurrió efectivamente en el montaje, la duración de la fiesta. Yo repasé miles de veces la estructura, porque la de *Flores de otro mundo* es, dramáticamente, más compleja que la de *Hola, ¿estás sola?*
- J. R.: Sí, por supuesto.
- I. B.: Son tres historias que tienen un principio, un nudo y un desenlace, y se van entrelazando entre sí durante todo un año entero. Sobre la temporalidad pensamos mucho, buscando, por ejemplo, la Navidad para marcar el paso del tiempo. La historia exigía una estructura más sólida que el hecho de escribirla...
- J. LL.: Es que, al ser tres parejas que simbolizan a todas las demás parejas y a la vez la vida del pueblo...
- I. B.: ... y la vida del pueblo, claro...
- J. LL.: ... requería una estructura que fuera más allá del simple salto de pareja A a pareja B o pareja C. Necesitaba una estructura más sólida para que en ese paso de una pareja a otra no se quedara perdido el espectador.
- I. B.: *Flores de otro mundo* demandó en su estructura mayor esfuerzo que *Hola, ¿estás sola?* Por ejemplo, un método que seguimos fue extraer la historia de cada pareja y poner todas sus secuencias juntas, porque al verlas mezcladas...

- J. LL.: ¡Ah sí, sí!
- I. B.: ... pues no teníamos la conciencia de saber exactamente por dónde iba la pareja.
- J. LL.: Exacto, así lo hicimos, es verdad. Y eso nos vino muy bien porque hicimos como tres películas.
- I. B.: Quitando todo, y dejando solamente lo que le pasaba a una, lo que le pasaba a otra...
- J. LL.: ... y además ahí vimos también otra cosa. Había una que era mucho más larga que las otras...
- I. B.: ... y descubrimos otros problemas. Marirrosi llega al pueblo y ha pasado a otro estado con Alfonso y no hemos visto cómo.
- J. R.: ¿Te refieres a la historia de Marirrosi?
- I. B.: Por ejemplo.
- J. R.: De todas formas, lo que sí se nota, a veces, no sé si es por que Marirrosi está fuera del pueblo, es que esa historia está muy descompensada con respecto a las otras dos.
- I. B.: Es la más chiquitita. Pero ¿sabes lo que nos pasaba? Que es que no entraba, no había cama para tanta gente. No puedes contar con la misma dimensión la historia de Marirrosi que las otras dos.
- J. LL.: ¿Sabes lo más difícil? Que era la más complicada, la que más problemas nos dio porque es muy difícil contar una historia de amor, al fin y al cabo las tres son historias de amor, con dos personajes en la que uno de ellos no está. Y ahí diste tú con el recurso de las cartas. El hombre está solo y se oye la voz en *off*, que es la carta, mientras la gente del bar está viendo el fútbol en la televisión. El recurso de las cartas creo que fue lo que salvó esa historia¹.
- I. B.: Y luego yo creo que no había sitio para meter más. Por ejemplo, Damián y Patricia pueden tener veinticinco secuencias y, probablemente, no lo sé seguro, Alfonso y Marirrosi deben tener siete u ocho. Y en esas pocas tienes que contar...
- J. LL.: ... toda la historia...
- I. B.: ... toda la historia. Lo que pasa es que cuentas también con otras ventajas: el público sabe quiénes son. Todo el mundo conoce a una Marirrosi, todo el mundo conoce a un Alfonso, pues es una historia más cercana y convencional. Más o menos le dejas mucho juego a la imaginación del espectador, mientras que en la historia de Patricia y Damián, ese mismo

1. Véanse las secuencias donde aparecen las cartas de Marirrosi en *infra*, p. 129 y p. 182.

espectador no sabe cómo es Patricia, tiene que conocerla, ya que no está en su entorno, para lo cual debes traer el Caribe, de modo que entienda de dónde viene y quiénes son las amigas¹.

J. LL.: Es que el problema de fondo de las tres parejas es el mismo, pero, al mismo tiempo, diferente en cada una. Porque el conflicto entre Marirosi y Alfonso tiene poco de conflicto personal; éste es un hombre que ha vuelto de la ciudad, hace lo que quiere, tiene su invernadero, su conflicto es campo o ciudad, ¿quién le va a mover de sus trece? El conflicto de Damián y de Patricia, que para mí es el central, es el choque de culturas, de mentalidades, con otros personajes que intervienen, como la madre de él. Y el conflicto de Carmelo, un hombre más independiente –a su modo, hace lo que le da la gana– que se trae a una cubana de veintitrés años. Su conflicto no es el choque de mentalidades, sino que no se quieren, no están enamorados. Se trata de una relación muy traída por los pelos, como el que se va a una barra americana y se lleva la chica a su casa. El problema de fondo es el mismo, la necesidad de amor y de compañía y la huida de la soledad, pero se plantea desde tres registros diferentes. Para expresar correctamente esos registros estuvo bien aquello que hicimos en un momento dado, que ya no me acordaba...

I. B.: ... lo de sacar las escenas...

J. LL.: ... y llegados a este punto, nos salía humo de la cabeza: habíamos sacado las tres historias, había que contarlas cada una por su lado y luego volver e entrelazarlas.

J. R.: Me imagino que ya no sabríais ni por dónde ibais con tanto escribir.

I. B.: En una historia mastodóntica, noventa páginas para arriba y para abajo, acabas por perderte.

J. R.: ¿No controlabais vuestra propia historia?

I. B.: Te lías a leer y te pierdes en los detalles.

J. LL.: Es que, a base de dar tantas vueltas a lo mismo, ya no tienes distancia.

I. B.: Yo me hacía todo tipo de trucos, como hacer un papelito para cada escena, con cada pareja de un color, y luego lo extendí sobre el suelo (eso lo hice en Glasgow). Una habitación llena de papelitos. Después, visualmente, cada escena era un papelito.

J. R.: ¿Y eso te sirvió?

I. B.: Sí, porque tú veías rojo, rojo, rojo, que eran Damián y Patricia. Azul, azul y, de repente, un montón de papelitos otra vez rojos, diez escenas seguidas, y ya hemos perdido la pista al resto de las parejas.

J. LL.: Claro.

I. B.: Cuando íbamos leyendo nos entreteníamos con cada cosa y no llegábamos a ver el conjunto.

J. LL.: Es que *Flores de otro mundo* es una película de factura muy sencilla, pero de fondo muy complejo, de estructura muy compleja. Eso te lo digo como escritor, no tanto como guionista. Se cuentan muchas cosas en hora y media, se cuentan tres historias de amor, tres historias de desamor, el conflicto de dos mundos, de dos mentalidades, de mujeres y hombres, se cuentan muchas cosas.

J. R.: A mí una de las cosas que más me sorprendió, supongo que como a mucha otra gente, es lo que decíais antes: cómo con una frase, con dos o tres, se explican un montón de cosas. Para mí las escenas que ocurren en el bar son de lo mejor que hay en la película. En ese lugar se retrata a los solteros, a los paisanos; ahí comparten de forma oculta todas sus frustraciones, como en la última escena, cuando organizan la segunda fiesta, en la que aparece por el fondo uno que casi ni se le ve y que dice: «¿Pero vosotros creéis que vendrá alguna como *pa'mí*?». Todos se ríen un poco de él y Alfonso, que acaba de leer la carta de Marirrosi, le anima, «Eso nunca se sabe Antonio... A lo mejor». Ese tipo de escenas, que quizá aporten poco a lo que es la acción, está pintando otras cosas, ¿no?¹.

J. LL.: Claro. Los silencios son tan importantes como las voces, y los tiempos muertos son fundamentales para que las secuencias de acción funcionen, porque si todas fueran de acción ninguna funcionaría. Eso es el ritmo.

J. C.: En cuanto a eso que dices tú de los silencios y los tiempos muertos, me ha llamado mucho la atención que periódicamente en la película vemos desde arriba, en un plano general, el pueblo. Y va pasando el tiempo, y seguiremos viendo ese plano del pueblo en distintos momentos, de modo que se lleva a la pantalla cómo actúa la naturaleza sobre él y el transcurso de las estaciones. A mí me recordó al principio de *La lluvia amarilla*, esa visión del pueblo, también desde arriba, cuando empiezan a descender los personajes².

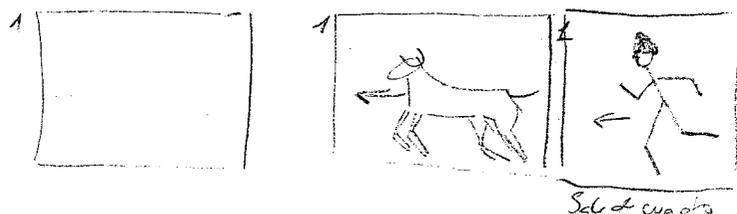
1. Véase la secuencia en *infra*, p. 183-184.

2. En el inicio de la *La lluvia amarilla* podemos leer: «Cuando lleguen al alto de Sobrepuerto, estará, seguramente, comenzando a anochecer [...] El que encabece el grupo [...] Contem-

1. Véase la secuencia de la visita de las amigas en *infra*, p. 138 y ss.

- I. B.: Eso está en el guión. El paso del tiempo lo pensamos mucho.
- J. C.: Tiene además un sentido simbólico, ¿no?
- I. B.: El problema con el que te encuentras es cómo reflejarlo en imágenes. Te buscas un tejado, buscas cualquier posibilidad.
- J. LL.: Elegimos unos hitos para dar la sensación de paso del tiempo porque no sólo es el tiempo del pueblo, sino el de las relaciones. Quiero decir: la Navidad, el Día de Todos los Santos¹...
- I. B.: El día en que se lleva las flores al cementerio.
- J. LL.: Y la primavera, con la comunión. Todo ello para dar a entender que el tiempo se sucede en un pueblo muy pequeño, pero que, para sus gentes, es el mundo entero, o sea, que no hay más. Porque, al fin y al cabo, *Flores de otro mundo*, como título, es una metáfora. La de la lucha de los hombres y de las mujeres por sobrevivir a la soledad. Lo que ocurre en un pueblo pequeño de Guadalajara o en Nueva York, en cualquier lugar del mundo.
- J. C.: Esas imágenes me recordaban mucho a tu escritura, ya que es muy evidente que marcan un paso del tiempo. No obstante, yo quería enlazarlas con esas otras imágenes visuales que se pueden rastrear en tu literatura. De ahí que yo entendiera como unidos perfectamente dos mundos, el cinematográfico de Iciar y el literario de Julio.

26



- J. LL.: Bueno, pero ese proceso es muy cinematográfico, no sólo literario. En una secuencia aparece únicamente el pueblo y más allá, a lo lejos,

plará las ruinas, la soledad inmensa y el tenebroso paisaje. [...] A lo lejos, frente a ellos, en la ladera opuesta de la montaña, los tejados y los árboles de Aimelle, ahogados entre peñas y bancales». Véase LLAMAZARES, Julio, *La lluvia amarilla*, Barcelona, Seix Barral, 1988, p. 9-11. Alfonso y Marirrosi visitan un pueblo abandonado (véase *infra*, p. 147 y ss.).

1. Véanse las secuencias pertenecientes a Navidad y Todos los Santos en *infra*, p. 157 y p. 166.

- la chica que va con las vacas. En esa secuencia no pasa nada. Sin embargo es tan importante como la que va a continuación¹.
- I. B.: A este pueblo, Cantalojas, llegamos buscando a una dominicana que nos habían dicho que vivía allí y desde que entramos pensamos «¡Joder, éste es Santa Eulalia!». Era el tamaño de pueblo preciso, y luego, como no le hago caso a Julio a la primera, vi cientos de pueblos antes de decir «Santa Eulalia era Cantalojas». La necesidad de un espacio está ligada a lo que ocurre en el guión; es decir, si el pueblo hubiera sido más grande, y Patricia, en vez de casarse con Damián, que tiene vacas, se hubiera casado con el de la caja de ahorros, seguramente hubiera habido un conflicto menos reconcentrado...
- J. LL.: ... menos claustrofóbico.
- J. C.: Porque son cuatro calles...
- I. B.: ... porque son cuatro calles, porque hay cuatro viejos, cuatro vacas, y porque el mundo acaba ahí y eso también había que enseñarlo.
- J. R.: Pero es que ese plano general sobre el pueblo lo haces como cinco o seis veces.
- J. C.: Llama la atención...
- J. R.: ... y tengo la sensación de que lo rodaste en tiempos distintos.
- I. B.: Sí, volvimos en Navidad.
- J. R.: Porque la luz realmente es diferente.
- I. B.: Todo son formas sutiles de contar la dura claustrofobia de estas mujeres, que tienen que estar allí todo el año. Por ejemplo, Milady, cuando llega a Valencia —está rodado todo aunque no se encuentre en la película—, come langostinos y paella en un chiringuito, con la playa al fondo, acompañada por el camionero, que es saladísimo. Incluso se bañaban vestidos. Eso era un estallido de luz y de color en mitad de la película y, tras darle muchas vueltas, decidimos que no debíamos salir del pueblo, que había que quedarse con Carmelo, porque, si sales, te vas.
- J. LL.: Es que no vuelves. Haces lo de Milady.
- I. B.: Y no vuelves.
- J. R.: Y al final sólo pusiste la escena...
- I. B.: ... de la discoteca con una música atronadora.
- J. R.: Que sólo con esa secuencia se resume la escapada de Milady.

1. Véase esta secuencia, a la que se refiere Julio Llamazares e ilustra el croquis de arriba de Iciar Bollain, y las siguientes secuencias, en *infra*, p. 100.

- I. B.: Es una pincelada de marcha y, luego, el silencio de la casa de Damián¹.
- E. M.: Aunque sea de día, el pueblo se ve triste. Una persona que ha crecido allí está acostumbrada, pero ellas, que son de un sitio lleno de color, movimiento y vida...
- J. LL.: Sí, vete cualquier día de la semana a un pueblo de este tipo en Castilla...
- J. C.: Es que además el pueblo es fiel a un arquetipo rural. Por ejemplo, ese bar lo he visto yo en Lubia, un pueblecito...
- J. LL.: ... de Soria...
- J. C.: ... sí, de Soria, entre Almazán y Soria, que no creo que tenga más quince habitantes...
- J. LL.: Todos los bares en estos pueblos son similares...
- J. C.: ... en éste, incluso la disposición de la barra respecto a la entrada o el acabado de formica de las mesas es igual.
- J. LL.: Sí, ese espacio real que ocupan estos bares y sus gentes es el mismo que el de la película. Son personas que están allí para la eternidad.

MÁS ALLÁ DEL CINE Y LA LITERATURA

- J. R.: Actualmente, en el cine español, no se está hablando de esas personas de la calle, no se está contando lo que pasa en nuestro país. ¿Estáis de acuerdo con eso? Yo he leído declaraciones tuyas, Julio, y este tema te preocupa.
- J. LL.: Sí, son cosas que me interesan y de las que escribo. En esta historia me embarqué por dos razones: porque Iciar me parecía una mujer muy interesante como directora de cine y porque me sorprendió que quisiera hablar de esta historia, como decía antes. No obstante, la situación del cine español va cambiando ahora, ¿no? Ha habido una época de autoensimismamiento, de contar siempre más o menos lo mismo y lo que le pasa a un grupo de gente muy reducida, a esa gente que vive del cine, que trabaja en el cine; sin embargo, ahora no. Ahora hay un abanico mucho más amplio, hay muchos directores, Julio Medem², Benito Zambrano, Fernando León, Patricia Ferreira, tú, Iciar, otros muchos,

1. Véanse las secuencias del viaje y la estancia de Milady en Valencia, de la que sólo se montó finalmente la de la discoteca, y el salto al silencio de la casa de Damián en Santa Eulalia, en *infra*, p. 127 y ss. y p. 130.

2. Julio Medem (San Sebastián, 1957) posee una trayectoria consolidada gracias a sus importantes contribuciones a la filmografía española de los noventa: *Vacas* (1992), *La ardi-*

que habláis de cosas diversas. Ya no es siempre lo mismo. Se puede hablar de todo, siempre y cuando se realice bajo una visión personal y distinta. Cuando pase el tiempo sólo sobrevivirán las películas y las novelas que han sido testigos del tiempo en que se hicieron; de las demás nadie se acordará.

- J. R.: ¿Y tú tienes esa conciencia de querer dejar testimonio del momento que estás viviendo?
- J. LL.: No, no es tanto el hacer testimonio como el hablar de lo que realmente me preocupa, me interesa y me apasiona. Porque el cine es una enfermedad y la literatura es una enfermedad y si no lo haces como una enfermedad, sino sólo como un juego, como un producto de mercado, no tienen ningún interés.
- I. B.: Estoy de acuerdo, y es que el cine tiene algo de documento en sí mismo. Tú retratas ahora Madrid y ya es un documento, porque trasladadas un decorado, los taxis, las personas, etc. Las películas de Landa, que iban en esos taxis, la música «dabadabadabadaba», etc., a mí me encantan, porque sí que tienen algo de documento. Pero si, además, haces un retrato de la gente que vive en el momento, de lo que pasa, logras ese estatus de testimonio.
- J. LL.: Y con la mentalidad de alguien que vive en ese tiempo de una manera más o menos comprometida, comprometido no políticamente, sino comprometido con el cine o con la creación artística. Dentro de cuarenta años alguien que vea *Flores de otro mundo*, no sólo tendrá para él un valor cinematográfico, espero, sino también un valor documental: cómo se vivía en el campo español a finales del siglo xx. El espectador verá *Barrio* de Fernando León y tendrá un retrato de cómo era España a finales del siglo xx. Sin embargo, hay cientos de películas que se han hecho en los años noventa en España que no hablan de nada, al margen de que hayan tenido mucho éxito.
- I. B.: Hablarán por contra de lo que no hablaban.
- J. LL.: Claro.
- J. R.: Ahí lo importante está no en lo que hablaban, si no lo que ocultaban.
- J. LL.: Se ha ocultado mucho, efectivamente.
- I. B.: Y luego, egoístamente, a mí me ha pasado con *Flores de otro mundo* que la película me ha dado muchísimo, o sea, que yo me he enterado de muchas cosas. He conocido un montón de gente; he conocido un poco

Illa roja (1993), *Tierra* (1996) y *Los amantes del Círculo Polar* (1998). Participó en el guión de *Hola, ¿estás sola?* de Iciar Bollain como se dijo más arriba.

mejor el campo; he visto que España no es Madrid ni es Sevilla, sino que España son muchos pueblos; me he enterado de qué pasa con la colonia dominicana en Madrid; en definitiva, me he enriquecido. Las películas que están enraizadas en lo humano llegan a la gente de una manera mucho más intensa que las que no lo están. Te encuentras con muchas personas que, por una parte o por otra, tocas porque les estás contando su vida. La gente, escena tras escena de la película, te devuelve constantemente muchísimas cosas, y eso es muy impresionante.

J. LL.: Además, esa gente te agradece que hables de ellos, que hables con ellos, porque no siempre eso ocurre; hay películas en las que la gente se ríe, disfruta, pero no se ve reflejada en absoluto. Tampoco es que una película deba ser un espejo donde se expone algo totalmente realista, pero sí debe ser testigo de su tiempo y de su entorno.

J. R.: ¿Tú crees que la gente busca reconocerse?

J. LL.: No sólo reconocerse, sino reconocerse en los sentimientos y en los pensamientos. Yo creo que eso sí es importante para la gente.

J. C.: Y para el creador. En tu documental *Ésta es mi tierra* hay un momento en que tú sales escribiendo, y luego asomado a un balcón, y dices que son esas personas, que posiblemente no sean conscientes de su presencia en tu obra, a las que va dirigido lo que escribes.

J. LL.: Que seguramente nunca van a leerlo.

E. M.: «Afortunadamente para ellos nunca han leído mis libros» dices.

J. C.: Es un momento precioso¹.

E. M.: Sí, afirmas que de ellos aprendiste lo que es la literatura, escuchándolos.

J. LL.: Bueno, tampoco hay que reducirlo todo a eso. El arte siempre conlleva el riesgo de mentir, de hablar sólo para la gente que está en torno a la creación artística, olvidando que realmente su función es inter-

1. Julio Llamazares, en esa secuencia del documental *Ésta es mi tierra*, explica: «Mi vinculación a este sitio no es sólo sentimental, sino también literaria. De estos pueblos, aparentemente sin importancia, he sacado muchas historias que luego he escrito, como en el caso de *Luna de lobos* y *El río del olvido*, y bastante de los personajes que pueblan mis novelas; algunos viven aún e incluso pueden reconocerse. Pero eso es lo de menos, ni ellos mismos son conscientes de su presencia en mi obra porque afortunadamente para ellos nunca han leído mis libros y si lo han hecho no los han tomado en serio, lo que lejos de molestarme, me satisface en el fondo, pues mi deseo no es convertirme en narrador de sus vidas sino en testigo de su grandeza; una grandeza que nunca entenderán porque están acostumbrados a pensar que no cuentan para nadie y mucho menos para quien los menosprecia. Pero para mí cuentan, y mucho, entre otras cosas porque de ellos aprendí lo que es la literatura, oyéndoles contar cuando era niño en aquellos veranos sin fin o en las noches de invierno al lado del fuego».

pretar los sentimientos del común de los mortales. Y hay unas personas que tenemos la suerte o la ventaja de poder expresar con palabras o con imágenes lo que los demás sienten y piensan. En ese sentido, nosotros tenemos un compromiso de lealtad con la gente.

J. R.: A veces se convierte en una especie de cliché el tema del escritor, cineasta, etc., comprometido y no lo es.

J. LL.: Yo digo comprometido con tu época, con la gente con la que vives, no hablo de compromiso político.

J. R.: No, pero yo no estoy hablando de un compromiso político, sino de un compromiso humano.

I. B.: Si tienes la suerte de poder contar una historia, porque tienes el talento o la ocasión, tienes a su vez el compromiso de aportar algo. Por ejemplo, mucha gente me manda guiones, los leo y me digo. «¿Y esto qué aporta?».

J. LL.: Sobre todo qué te aporta a ti.

I. B.: A mí desde luego, poco. Pero como espectadora, si yo voy a ver esa película, ¿con qué me quedo? Con nada, o sea, es una película que se ha realizado por el mero hecho de hacerse, convirtiéndose en un producto industrial, que circulará por el mercado y generará más o menos unos ingresos, unas salidas, unas entradas, pero que no dejará nada a la gente que la vea. Y a mí, como creadora que invierte dos años, no me va a dejar nada, como me ha dejado *Flores de otro mundo*, con la que me siento recompensada de sobra con la riqueza que me ha dado. Asimismo, te puedes poner muy estricto y trascendente y plantearte hacer sólo lo que creas que de verdad merece la pena.

J. R.: De todas formas también el que hace, en este caso, una obra de arte, lo que un poco pretende es trascender a alguien o a algo, a una época o a los demás. No quedarte meramente en la obra.

I. B.: Sí, pero también hay que estar en contacto con el suelo que uno pisa, porque si no puede ser que seas muy sublime, o politizarte demasiado, o perder la frescura de la convivencia con la gente y de las relaciones humanas.

J. R.: ¿Tú crees que en *Hola, ¿estás sola?* hay menos de eso que en *Flores de otro mundo*, o también actuabas bajo ese tipo de estímulo que has dicho, es decir, qué puede aportar a la gente?

I. B.: En *Hola, ¿estás sola?* menos. La primera vez que escribí la historia con veinte años lo hice de un tirón, poniendo todas las chorradas que se me ocurrían y sin ningún sentido de la responsabilidad. Pero cuando fue un proyecto firme y empecé las versiones del guión, sí que dije:

«Bueno, vamos a ubicar a estas tías, estas tías son... de qué clase social, ¿van a buscar trabajo y lo encuentran ya?, ¿y así es España? ¿España va tan bien?». Fue entonces cuando comencé a mirar al guión con otros ojos. Esta preocupación ha sido más profunda, desde un principio, en *Flores de otro mundo*.

J. R.: ¿No engañar a la gente, en realidad, es lo que estás diciendo?

I. B.: Sí, a mí no mentir al público me parece fundamental, por eso me molesto mucho en documentarme.

J. R.: Pero es una cosa que se hace bastante, ¿no?

I. B.: Mucho... y me parece increíble que se haga por el mero hecho de vender mejor la película, cuando en realidad lo que hay detrás es una ideología, una visión del mundo y mucha política. Me parece que hay más política, por ejemplo, en *Las normas de la casa de la sidra*¹ que en *Hola, ¿estás sola?*

J. R.: ¿Por qué?

I. B.: Porque esa película es moralista, mentirosa, «edulcoradita» y muy fácil; y eso detrás esconde una ideología que no es casual. Hay mucha responsabilidad en el que hace cine, porque cuentas muchas cosas y te está viendo todo el mundo.

J. LL.: Es que el cine, cuando no muestra, oculta. Y ahí ya hay una postura ideológica clarísima.

I. B.: La película aparentemente menos política adopta un punto de vista. El director está narrando el mundo y, desde el momento en que narra, es responsable de lo que hace.

J. R.: Entonces, ¿estáis a favor de lo que dijo Bardem hace muchos años de apostar por un cine español socialmente sincero?²

J. LL.: Bardem seguramente le da una connotación política al término sinceridad, y lo de «socialmente» depende de lo que tú entiendas por ello. Sin embargo, sí es cierto que la industria y el poder, que normalmente van unidos, tienden a potenciar un tipo de cine. La industria editorial americana tiende a potenciar un tipo de novela en la que se ofrece una visión del mundo que interesa al poder, no la que le interesa al

1. *Las normas de la sidra* (1999) dirigida por Lasse Hallström e interpretada por Tobey Maguire, Charlize Theron, Delroy Lindo y Michael Caine.

2. Sobre la significación de Juan Antonio Bardem, no sólo en el contexto del cine español, sino también internacional, se puede consultar CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco, *El cine de Juan Antonio Bardem*, Murcia, Universidad de Murcia, 1998. Un buen resumen sobre lo que aconteció en la Conversaciones de Salamanca, en cuyo seno se formuló esta propuesta, se puede encontrar en HEREDERO, Carlos F., *Las huellas del tiempo. Cine español. 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalidad Valenciana y Filmoteca Española, 1993, pp. 346-355.

creador. Por ejemplo, ¿qué pasó en España en los años ochenta, con el socialismo en el poder? ¿Qué fue lo que triunfó?: la Movida. ¿Qué más quiere el poder que los artistas se lo pasen muy bien y estén todo el día de fiesta en fiesta cuando había un veinte por ciento de parados y una realidad social muy compleja? Tampoco se trata de que hubiera que estar todo el día de aguafiestas, pero, ¡hombre!, un término medio. El cine o la literatura nunca son inocentes.

J. R.: Hay una suposición, que yo no sé si es verdadera o falsa, de que los cineastas de tu generación, salvo en casos excepcionales, no están nada interesados en el tipo de cosas que a ti sí te interesan, es decir, el narrar esas historias que atraen a Fernando León o Benito Zambrano, aunque éste es de otra generación un poco más...

I. B.: ... es un poco mayor que yo, pero ha empezado ahora.

J. R.: ¿Piensas que los directores que nacieron a finales de los sesenta y a principios de los setenta no les interesa nada ese tipo de compromiso con la gente, con su realidad o consigo mismos, sino simplemente hacer películas?

I. B.: Hay que tener cuidado con eso porque hoy en día se estrenan muchas películas con ese tipo de compromiso, de las cuales unas tienen más repercusión que otras. Yo creo que hay de las dos. Seguramente se está haciendo un cine más en la línea de las producciones industriales, pero, por poner algunos ejemplos, una directora como Helena Taberna hizo *Yoyes*, que es una película bastante complicada; anteriormente María Miró realizó *Los baúles del retorno*, una película sobre los saharauis, que en su momento se estrenó mal y obtuvo poca difusión; Patricia Ferreira en *Sé quién eres* abordó la realidad de la transición¹. Existe una punta de lanza que cada vez se oye más: a Fernando León, a Benito Zambrano o a mí se nos escucha más. Creo que ello radica en lo que dice Julio, que ahora hay bastante gente haciendo muchas cosas, y esta situación los productores la están viendo. ¿Cómo películas, como *Solas*, que les ha costado cien millones de pesetas, hizo seiscientos millones de taquilla? Y esto es lo mejor que puede pasar, porque al siguiente que vaya con un *Solas* se la producirán.

J. LL.: Hace años fue peor. Todo era más homogéneo, en esa línea de...

1. *Yoyes*, de Helena Taberna, y *Sé quién eres*, de Patricia Ferreira, son de 1999, mientras *Los baúles del retorno*, de María Miró, producida por TVE y Figaro Films, se estrenó en 1995.

- I. B.: ... la comedia madrileña, que no se sabía muy bien a quién representaba, donde todo era chica conoce a chico, bares y gente que tampoco se sabía muy bien cómo se ganaba la vida.
- J. R.: Quizá la causa fuera que estaban intentando hacer un cine dirigido estatalmente, por medio de las subvenciones, ¿o pensáis que no tiene nada que ver?
- J. LL.: Yo no creo que fuera tan premeditado, sino que se trataba de un momento que reflejaba lo que se estaba viviendo en España, que era...
- I. B.: ... era una casta...
- J. LL.: ... España era la «Expo»...
- I. B.: ... todo era fantástico...
- J. LL.: ... todo era fabuloso, España era el país más moderno de Europa, el mundo nos envidiaba. Ya ves.
- J. R.: Sí, pero a principios de este siglo XXI también se ha lanzado ese mensaje desde el poder.
- J. LL.: Sí, pero ese momento en España es distinto.
- J. R.: Eso ocurrirá con el cine español, porque con el americano, evidentemente, no hay ningún mecanismo de reflejo.
- J. LL.: ¿De defensa?
- J. R.: De reflejo, me refiero a que la gente que va a ver películas tan exitosas como *La guerra de las galaxias* o similares no se refleja en ellas, sino que el público español, el público europeo en general, es mucho más exigente con su propio cine...
- I. B.: ... sí, porque la realidad es lo que ves a tu alrededor...
- J. R.: ... que con el resto.
- J. LL.: La gente que va a ver cine americano es porque se ve reflejada en ese cine.
- J. R.: ¿Tú crees que hay públicos tan distintos?
- J. LL.: Sí, yo creo que sí.
- I. B.: Hay una parte del público español al que no le apetece ver ni *Solas*, ni gente en un hospital, ni señoras caribeñas en un pueblo castellano, porque ya lo ve todos los días en el telediario y no le interesa.
- J. LL.: La mayor parte, es cierto. El público mayoritario no desea pensar. ¿Nunca habéis estado en las librerías de las estaciones? Siempre dicen: «Déme una novela que no me haga pensar». Cuando la novela está hecha para lo contrario. Y el cine igual. Afortunadamente, existe gente que sí quiere pensar y encuentra películas que le hagan pensar, que le gusten o no, eso es otra cosa. En ese sentido es en el que yo digo que el cine y la literatura deben ir más allá y ser el testimonio y el reflejo de una época.

FLORES DE OTRO MUNDO

GUIÓN

SEC. 1. CAMPO DE GUADALAJARA. EXTERIOR DÍA.

Sopla el viento.

Un cartel viejo de toros en un poste de la luz al lado de la carretera en mitad del campo pelón.

Un autobús pasa por delante, ocultándolo.

SEC. 2. CARRETERA COMARCAL. AUTOBÚS. INTERIOR DÍA.

El bullicio en el interior del autobús contrasta con el silencio de fuera: unas cuarenta mujeres entre 20 y 70 años charlan a gritos y ríen mientras por la megafonía se escucha a Peret cantando una rumba: «... y es mi soledad una tristeza que yo no puedo más...».

En un grupo muy ruidoso van varias latinoamericanas. Todas muy arregladas. Una de ellas es Patricia, una dominicana de 26 años, mulata. Mientras las demás mujeres traban conversación unas con otras fácilmente sin conocerse, el grupo de Patricia se mantiene al margen, sin integrarse. Entre las otras mujeres se escucha incluso algún comentario de rechazo:

MADRILEÑA 1

Si es que están en todas partes.

PAMPLONICA

Pamplona está así. (*Hace un gesto con los dedos.*)

MADRILEÑA 2

¡Toma, y Madrid!

De la parte delantera llega una explosión de carcajadas.

Una de las que ríen es Marirrosi, que viaja junto a Neus en la primera fila de asientos. Marirrosi tiene 45 años, viste con cuidado, más bien clásico.