

Prólogo de Victoria Abril

Querido Vicente:

Ahora sí que soy “poliédrica y eficaz”, como tú dices en mi trabajo, pero que sepas tú bien ¡cariño mío! que ha sido gracias a ti, que has ido tallando en mí el espejo que refleja todos tus lados, que yo he ido paulatinamente descubriendo, compartiendo y sobretodo disfrutando en estos últimos 40 años de camino y rodajes, entre más ya penas que alegrías...

Pero eso sí Vicente, ¡juntos tú y yo y desde siempre...!

En las pruebas de “Cambio de sexo” cuando te conocí, yo era una virgen adolescente y tú eras para mí la imagen del padre que nunca tuve pero que inconscientemente anhelaba conocer, ese padre-director al que yo convenía-seducía con mi verborrea de barrio, bailando o cantando y casi siempre llorando... Sí, yo la “masoca” bailarina que hacía cine porque no quería ser secretaria, colgó las zapatillas de punta y ¡se hizo actriz para siempre-jamás contigo y para ti! y desde entonces tú eres mi Norte, mi Puerto y todavía hoy mi Faro! Cuando no sé qué hacer con un director o una secuencia, si pienso que es para ti, encuentro la vía que disipa mis fallos...

Dos años después de “Cambio de sexo”, me propusiste hacer “La muchacha de las bragas de oro” porque no encontrabas la actriz que querías..., ¡ay Vicente! todavía bendigo mi buena suerte, no sólo me salvaste de tener que hacer una gira musical que no me gustaba nada, pero es que de paso y remate, acabaste por fin con mi carrera de azafata de televisión!. Sí, tú, a partir de ahí Vicente te conviertes además en mi productor-talismán y salvavidas, ¡gracias a ti empiezo yo mi propia Movida!. ¡Esta película me

dio por fin un cierto caché como actriz y un sitio privilegiado dentro del Cine de Vanguardia en la transición de los 70!

En nuestros fértiles ochenta, yo ya vivo enamorada en París, pero en España, ya somos pareja, “Con Vicente... Aranda” el Maestro-director de Cine, “Con Victoria Abril” tu poliédrica musa, a la que ya no haces pruebas porque confías ciegamente en tu obstinada Victoria, que ya sólo quiere sorprenderte, una vez más, eso sí a cada nueva película me ponías el listón siempre un poco más alto pero con la ayuda-vértice-comodín de Imanol Arias, tu nuevo actor-fetiché, se triplica nuestro tándem porque ya somos TRES!: “Tiempo de silencio”, “El Lute” y –la “más difícil todavía”–, “Si te dicen que caí”... ¡Ay Vicente!. ¿Cómo yo pude interpretar tres mujeres tan lejanas a mí y tan distintas a la vez?... la casi virgen y medio tonta, la intelectual que yo no era, y la “brutal” prostituta, realmente embarazada de seis meses... ¡Y no volverme local!... aunque cuando murió mi niña Nina en el parto muchas plumas si perdí.

Dos años después de la tormenta nos llegó de todo y a la vez, en los gloriosos noventa mi hijo Martín y tu hija Isabel nacieron con un pan bajo el brazo. “Amantes” fue un éxito internacional que todavía no habíamos conocido pero la “alegría de vivir” llega y consolida nuestras paralelas vidas, en la serie “Los jinetes del alba”... ¡cuántas risas en ese rodaje con Jorge Sanz, y qué cabreos cogías cuando a carcajadas al lado de la cámara yo reía y reía!. Día y noche disfruté del rodaje, de ti y de la vida. Para que nada cambie, en este encanto de década, un año después nacieron mi hijo Félix y tu hija Nina y felizmente rodamos de nuevo con Imanol y Valero ese trío de “Intruso” en la que yo era una burguesa de Santander, esa “Petarda” como yo la llamaba, porque en ese momento yo para nada la entendía... y para cerrar mi gloriosa década de los 90 contigo me escogiste para hacer “Liberarias”, tu personal tributo a todas esas mujeres que también perdieron la Guerra Civil... pero luchando, y a todas las Rosas-rojas del cine español y Miguel Bosé, ¡que se portó conmigo... de escándalo!

En los 2.000 sólo rodamos juntos la viuda reposada de “Tirante el Blanco”, la cuarentena es una mala década para las mujeres en el cine,

pero no te preocupes por mí porque ¡los conciertos y el público hicieron de mí la mujer más feliz del hemisferio norte en esa maldita década!. El cabreo con el cine se te pasa cuando se acerca la cincuentena, ¡y te llega el trabajo de nuevo cuando ya puedes hacer de abuela!. ¡Y de madre y la hija y hasta la tía tonta que las cobija! Ahora y gracias a ti, menos la “joven” ¡ya puedo ser todas!.

La luna es el reflejo-promesa de que habrá sol mañana. Victoria Aranda. Vicente Abril.

¡Rebesotototes gordos!

VICTORIA ABRIL

zumaque

Prólogo de Ana Belén

Todos los recuerdos que tengo de los rodajes realizados contigo Vicente son agradables; cada una de las emociones compartidas me evocan respeto y cariño; las sensaciones que han dejado en mi mente así como en mi corazón me producen complacencia y alegría.

Me pediste trabajar contigo en tres ocasiones, pero debido a mis compromisos, a veces no del todo entendidos por ti, compartimos sólo dos películas. Me agrada pensar que fueron emblemáticas en la historia del cine de este país y que además tratan dos aspectos muy importantes para ti, como son las pasiones y la Guerra Civil. Pasado el tiempo y con mi actual sentimiento de admiración, pienso que es como si hubiéramos encontrado nuestro destino a través de los caminos que tomamos para evitarlo.

Nos conocimos en 1.968 cuando me propusiste interpretar la cruel protagonista de El cadáver exquisito, teniendo yo 17 o 18 años y trabajando en el Teatro Español.

Desde esa fecha ya no volvimos a coincidir hasta que me diste la oportunidad de vivir en el cine La pasión turca. En 1.993 empezamos una relación profesional y de amistad cuando me propones el papel de Desideria, que fue para mí un gran reto. Recuerdo muchas anécdotas de Turquía... Por la noche, cuando acababa el rodaje nos íbamos a divertir mientras tú seguías trabajado en el hotel de manera incansable, preparando la jornada siguiente, con ese tesón y entrega que te caracteriza... (que yo tanto aprecio). Al día siguiente te relataba nuestras anécdotas nocturnas a modo de confidencias... Todavía recuerdo las sesiones de rodaje con George, su coach y

otros invitados, sus gestos y miradas cuando diariamente se decía “Desideria y Yamán copulan”...

Tampoco podré olvidar la primera impresión que me dio la cama voladora cuando la vi en vertical... no dejaba de preguntarme cómo me las iba a arreglar para hacer allí las escena de amor... Pero luego pensaba que si lo habían hecho otras ¡yo también lo podría hacer! y quedé contenta con aquellas imágenes que demuestran tu buena dirección al conseguir escenas tan sensuales y motivadoras.

Dos años más tarde me convertiste en la más comprometida de tus Libertarias, una película que a todos los del equipo nos hizo vivir momentos muy emotivos. Como querías una mujer corpulenta me tuve que poner unas pesadas botas con tacones y pasearlas por Barcelona, Madrid, Teruel y Toledo e interpretar a Pilar, de corazón generoso, íntegro y altivo, como tú, que vivió esos días tan dolorosos... ese personaje de aquellas dramáticas escenas finales de mujeres luchadoras, reflejo de realidades vividas por nuestros familiares, esos que nos han transmitido los principios y valores que debemos enseñar a nuestros hijos.

A tus ochenta y seis años eres como un espejo en el que veo con emoción a mis padres y otros seres queridos para mí, personas de mi anterior generación que lucharon por sus ideales.

Capitaneando a Ariadna, Victoria, Loles y Laura, recuerdo con especial afecto las escenas correspondientes al paso de las libertarias por la Plaza Real de Barcelona y la salida de la columna de Durruti.

...Y ¿qué decir de tus guiones? que yo me estudiaba a pies juntillas, comprobando lo fácil que resulta aprendérselos por lo bien escritos que están; la buena estructura que tienen y la descripción tan adecuada que dejas a los actores, algo que ¡es de agradecer!.

¡Nunca te recuerdo enfadado!, sólo te he visto exaltado en algún caso concreto, pero de forma prudente, sin dar gritos ni montando en cólera como otros directores, que llegan a atemorizar... Tú has sido siempre respetuoso, amable y conciliador.

Lo que es el destino y sus laberintos, que ahora me dan la oportunidad de escribir estas palabras para ti a modo de homenaje por los tiempos vividos y compartidos. Te dedico las mejores emociones que he podido sentir y expresar a través de mi trabajo contigo: disfruté participando en tus rodajes, me satisfizo ser tu Desideria y tu Pilar, saboreé con agrado cada línea de tus guiones y fue una delicia compartir tiempo contigo.

Vicente, dicen que cuando pasamos los días, pasamos la vida y que el movimiento más veloz es detenerse en el tiempo. Desde la amistad, espero que nuestros caminos se vuelvan a cruzar para seguir así disfrutando de tu compañía.

ANA BELÉN



zumaque

Prólogo de Álvaro del Amo

EL CINE DE VICENTE ARANDA

Medio siglo cumplido dirigiendo películas. Realizadas según muy diferentes condiciones de producción, sometidas a la censura del crudo franquismo y a las exigencias de un público caprichoso, premiadas por el éxito, o incomprendidas en su momento, con una serie de títulos inscritos ya para siempre en la Historia del Cine Español. El cine de Vicente Aranda, observado hoy en la rica variedad de su conjunto, aparece como un corpus de rara coherencia; un estilo conformado con arreglo a tres constantes principales: la atención al entorno social o histórico, la invocación a la utopía y la pasión concebida como una religión. En cada película aparecerá uno u otro aspecto con mayor o menor presencia y un grado diferente de intensidad, pero no es aventurado asegurar que la secreta originalidad de este cineasta irreplicable se comprende mejor teniendo en cuenta el terceto de sus obsesiones principales.

Las películas de Vicente Aranda transcurren en la Barcelona de 1.960 o de la posguerra, en el Madrid de los 50 o en un medio rural, durante nuestro siglo XV, en un medioevo de caballeros andantes o en la Andalucía iluminada por las ilusiones del romanticismo. El lugar y la época sitúan la acción, tanto si se tratan como un telón de fondo, como cuando el medio social o el momento histórico pasa a primer término y los humanos deben someterse a las fuerzas exteriores. Incluso en los casos en que el contexto es más impreciso, por situarse en un futuro incierto o desarrollarse dentro de una genérica actualidad, la historia se presenta siempre dentro del marco adecuado.

Historias narradas según la lógica impuesta por el comportamiento de unos personajes, más o menos condicionados por sus circunstancias, donde, sin embargo, Vicente Aranda se las arregla para introducir algo que podría señalarse con la palabra utopía; apunte de reflexión o sospecha fundada de que las cosas podían, o deberían, desarrollarse de otra manera. Llamativa la habilidad de un director que, aparentemente, poco tiene de “intelectual” para abrir una vía al pensamiento; resulta que el cineasta “físico” utiliza la cámara para indagar, y descubrir, lo que piensan sus criaturas.

La pasión, concebida como una religión, es la levadura, o el catalizador, el impulso vital que recorre las películas de Vicente Aranda. Pasión amorosa, pasión por un ideal, pasión, en último término, por la vida. Quienes son distinguidos por el rayo de la pasión se convierten en oficiantes de un rito, en feligreses de una fe, para conocer la bienaventuranza que distingue a los elegidos, como paso previo a una condena prácticamente irremediable. La pasión, entendida como religión, parece exigir el martirio de sus conversos, una hoguera, o una decapitación, a la que ellos y ellas se entregan tristes y alegres a la vez, con la dolorosa convicción de que su paso por esta bella y oscura tierra “ha tenido sentido”.

Mucho sentido tiene el cine de Vicente Aranda, cuya continua visitación siempre depara estimulantes sorpresas y muy enjundiosas, lúdicas enseñanzas.

ÁLVARO DEL AMO

zumaque

Introducción de Sara Majarín Andrés

Vicente y yo nos conocimos a través de mi amigo Lidio. Yo había visto sus películas más conocidas y le recordaba de entrevistas en los medios de comunicación como una persona accesible y con una gran personalidad.

Después de varios meses de charlas y cafés, a principios de septiembre de 2.012 la comunicación entre nosotros era fluida. Fue entonces cuando me propuso escribir este libro, ofrecimiento que yo acepté ilusionada. Comenzaba de esta manera un año de trabajo inolvidable y motivador. Los fines de semana estuvieron dedicados a su cine para ver, estudiar y conversar sobre todas sus películas.

Uno a uno, sus largometrajes han supuesto para ambos y en cierta manera, una especie de terapia para aislarnos y evadirnos temporalmente de los quehaceres diarios, en un ambiente distendido, evocando emociones vividas, experiencias tanto nuestras como ajenas, así como comentarios históricos y sonrisas.

Los avatares de nuestra vida cotidiana se iban entremezclando con los dramas de los protagonistas, no siempre tan trágicos pero sí en ocasiones cercanos. En definitiva, lecciones sobre la vida misma y su reflejo en el cine.

Trabajar con él durante este tiempo ha sido una interesante experiencia. Las conversaciones de domingo hicieron que la ilusión fuera creciendo según avanzábamos desde la primera hasta la última obra. Cada filme esconde una historia y un trasfondo que son únicamente visibles si se dispone de tiempo e interés para detenerse sin prisa.

La vida es como un largo viaje que tenemos por delante. Todos los viajes, ya sean cortos o prolongados, empiezan con pasos pequeños, por lo tanto esta ocasión ha supuesto para mí una buena oportunidad para hacer una renovada incursión en el mundo del cine y verlo desde otra óptica; permitiendo también observar las emociones, que siendo sin duda autobiográficas, parece como si se abordaran y disfrutaran de una manera diferente a lo que yo conocía. Al igual que los sentimientos, percibo que emanan de la pantalla y me enriquecen, provocando cambios y reflexiones sobre la realidad que me rodea.

Esos momentos de emoción, ya sea disfrutados en soledad o en compañía, actúan como medio desde el que puedo transmitir valores y creencias, permitiendo que mi mente se traslade a zonas donde se sitúa lo que me afecta de cada película. Pero éstas, además de verse, se viven y compruebo igualmente que influyen y se adentran en mí de una forma irremediable, modificando la forma de entender mi vida y su entorno.

Todo mi agradecimiento por el tiempo compartido, las lecciones aprendidas y los momentos vividos.

SARA MAJARÍN ANDRÉS

zumaque

1. La Escuela de Barcelona y su prometedor destino

Película: BRILLANTE PORVENIR

- **Dirigida por:** Román Gubern y Vicente Aranda, 1.964.
- **Nacionalidad:** Española.
- **País participante:** España.
- **Género:** Drama.
- **Fecha de estreno:** 05-04-1.965 Barcelona: Cine Fantasio, Paris; 05-04-1.065 Madrid: Cine Avenida.

Producción e Intérpretes:

- **Productora:** Buch San Juan, S.A.
- **Intérpretes:** Germán Cobos, Serena Vergano, Arturo López, Josefina Güell, Gloria Osuna, José María Angelat, Pedro Gil y los actores secundarios.

Datos de Distribución:

- **Totales:**
 - Espectadores:** 130.012.
 - Recaudación:** 17.513,11 €
- **Por distribuidora:**
 - Empresa distribuidora:** Radio Films S.A.E.
 - Espectadores:** 130.012.
 - Recaudación:** 17.513,11 €

Ficha técnica:

- **Argumento:** Vicente Aranda, Román Gubern y Ricardo Bofill Levi.
- **Guión:** Vicente Aranda, Román Gubern y Ricardo Bofill Levi.
- **Director de Fotografía:** Aurelio G. Larraya.
- **Música:** Federico Martínez Tudo.
- **Montaje:** Santiago Gómez.

Datos de formato, duración, rodaje y montaje:

- **Formato:**
35 milímetros.
Blanco y negro.
Panorámica.
- **Duración original:** 90 minutos.
- **Lugares de rodaje:** Castelldefels, Sitges y Barcelona.



1. Ésta es la primera película que rodaste, seis años después de regresar de Venezuela. Tenías 38 años. ¿Por qué emigraste?

Me fui a Venezuela a principios de 1.952 huyendo de la dictadura, eso es evidente, haciendo un corte de manga a Barcelona. Mi hermano vivía allí en Caracas. Estuve siete años. Me vine porque no me encontraba bien, debido a que era imposible integrarse en aquel país. Decidí irme a América porque creía que aquello era el faro de la libertad. Regresé a finales de 1.958, comprobando que ésto no era así.

Trabajé en NCR, una empresa norteamericana, pero no tenía nada que ver con el mundo cinematográfico. En aquellos años en Venezuela no existía cine. Actualmente sí, hay un par de directores buenos y se hacen películas interesantes, pero en aquellas fechas no había nada...

Al llegar a aquel país había revueltas, en algún momento intervine y me pegaron un trallazo en el culo. Allí le llaman “planazo”. La policía iba todavía a caballo y con sable, pero cuando tenían que cargar, lo hacían evitando el filo. Poco después, la democracia que había se con-



virtió en dictadura, con Pérez Jiménez. ¡Vamos!. Posiblemente peor que en España... De todas formas, no me sentía a gusto. Supongo que por la añoranza que se siente del país de origen y porque además, no conseguía integrarme. Simplemente, no me admitían. Creo que los venezolanos difícilmente lo hacen. Seguía teniendo amistades de españoles y preferiblemente de catalanes, o sea que no había nada que hacer allí.

Respecto al cine, antes de dedicarme a nivel profesional, yo ya tenía una gran afición. Contaba con unos amigos y nos juntábamos para ver películas. Ejercíamos una crítica sumamente sofisticada. Aunque por regla general preferíamos la literatura.

Íbamos mucho al cine. Le tomamos gusto al cine mejicano, sobre todo al del indio Fernández. Nos agradaba mucho porque se anticipaba a la época.

Es curioso como ahora el cine ha derivado hacia una apreciación de lo pobre. Cuantos menos recursos tiene un país, más se aprecia su cine. En cambio, los países ricos, donde nació y permanece el cine, siguen impertérritos con sus programas de grandes producciones. Y con ellos se van los públicos.

2. ¿Viniste a España con la idea clara de hacer cine? ¿Cómo surgió la posibilidad de rodar tu primera película Brillante Porvenir?

Mi idea al venirme a vivir a España era escribir para el cine. No sabía qué iba a hacer, aunque lo que me gustaba –de siempre– era “narrar”. Quería aproximarme al cine. Vi en Venezuela la película *Muerte de un ciclista*, de Bardem, y me provocó mucho. Esto me hacía soñar con venir a Madrid y... ¡fíjate! ¡ponerme a las órdenes de Juan Antonio Bardem!

Vine en 1.958 con algún dinero. En aquellos años me dedicaba a observar el país y a pasarlo lo mejor posible. A través de un amigo, Juan Goytisolo, me aficioné a viajar. Hicimos viajes por Andalucía, fuimos en varias ocasiones a Almería y a otros lugares. Tenía coche y eso facilitaba las cosas.



Quería trabajar en el cine, pero no sabía exactamente en qué... Entonces, resulta que conocí a los de la llamada Escuela de Barcelona, que no era un movimiento formal, sino un grupo de amigos catalanes a los que les unía la afición por el cine. De ahí surgió la posibilidad de hacer *Brillante Porvenir*, mi primera película. Es difícil hacer un resumen del argumento de esta película. Hay que verla. Aunque es de la Escuela, sí tiene cierto argumento... Trata de las tribulaciones de un joven provinciano en su relación con la sofisticada burguesía barcelonesa y la clase alta de aquella época. Es una radiografía de la España de los años sesenta con voluntad crítica.

3. ¿Cómo conociste a los miembros de este grupo de intelectuales de la Escuela de Barcelona? ¿Quién te los presentó y cómo te introdujiste?

Los conocí a través de Juan Goytisolo, o Luis Goytisolo, no recuerdo cual de los dos hermanos. Uno de ellos me presentó a Román Gubern, que era crítico e historiador. A través de él entré en esa cosa —que no era nada— era un “Dios los cría y ellos se juntan”, como una reunión de amigos, simplemente.

Hasta que llegó Ricardo Muñoz Suay, le dio un nombre y la famosa etiqueta de Escuela de Barcelona. Pero no había tal escuela... era todo mentira. Él llegó a Barcelona, huyendo de Madrid –seguramente– y dijo: “Bueno, esto es la Escuela de Barcelona”. Hubo quien la definió como “la gauche divine”, proclamando su influencia francesa. Fue un término que Ricardo usó repetidamente desde la revista *Fotogramas* para aglutinar a todos los realizadores inquietos que nos movíamos en cierto sector intelectual de la capital catalana.

Pero ¡fue importante!. Este nombre tuvo mucho éxito y resultó ser muy bien admitido. En verdad, no había ni sitio donde reunirse, no teníamos nada. Éramos un grupo de gente que lo único que compartíamos era la afición al cine. Nada más.

Sea como sea, existiera o no una agrupación coherente y consciente de realizadores, lo cierto es que en la Escuela de Barcelona se gestaron personalidades de profesionales en la dirección de cine español. Aunque sólo fuéramos amigos de borracheras, como se cuenta del *Dogma 95*. Pienso que se trató de algo más que eso: una escuela no oficial, independiente y autogestionada, donde nos iniciamos profesionales del séptimo arte.

José María Nunes, otro de los componentes, lo explica en el documental *Nunes. Anarquía visual*, diciendo: “El año decisivo de la relación de todos fue 1.966, ya que decidimos hacer nuestra primera película. Lo que después fue La Escuela de Barcelona, resultó ser un suceso muy interesante de unos cuantos amigos que nos juntábamos y hacíamos un cine parecido. Que no tiene nada que ver con lo de París (Nouvelle Vague). Lo nuestro era más enloquecedor, las ideas tendían más a encontrarse y el argumento era menos importante”.

Aquello fue un movimiento cinematográfico catalán que nació con el mismo espíritu de rebelión que tuvieron en su momento, por ejemplo, el Free Cinema Inglés (de la anteriormente citada corriente francesa), todos ellos movimientos que intentaron remover la industria imperante. En nuestro caso, algo hicimos... Pienso que sí que tuvimos cierta influencia.

Barcelona había sido la capital del cine de España en el período mudo. El escaso desarrollo de las estructuras industriales en este aspecto dificultaban el florecimiento de un movimiento paralelo, pero a pesar de esto se hicieron filmes interesantes.

4. He leído que os reuníais en la discoteca Bocaccio. ¿Era un lugar habitual de encuentro?

No, no lo era. Nos juntábamos en mi casa o en la casa de otro. No eran reuniones formales. Lo que hacíamos era ir al cine, nos unía una afición cinematográfica, nada más. Antes o después acabábamos en alguna casa.

Esta discoteca fue importante y se inauguró en aquellas fechas... Nosotros éramos jóvenes, teníamos treinta y tantos años y ganas de pasarlo bien, simplemente. Entonces nos divertíamos todo lo posible y Bocaccio era un lugar para hacerlo. Pero no para hablar de cine, sino como prolongación de la afición de ir al cine y seguir divirtiéndonos después, como amigos que éramos. Allí no había reuniones organizadas ni algo similar.

No era un grupo formalmente instituido. Recuerdo a Joaquín Jordá, Carlos Durán, José María Nunes, Ricardo Bofill, Jorge Grau, Jaime Camino, Llorenç Soler, Gonzalo Suárez, Román Gubern y Juan Amorós. Todos ellos amantes del cine. Y también me acuerdo de mis sesiones de cine, con una afición muy intensa, acompañado de Joaquín Jordá, Jacinto Esteban, José Luis Guarner....

Pere Portabella, aunque aparece como integrante en algunas fuentes, no quiso pertenecer a ese grupo y, paradójicamente, después ha hecho el cine que quería hacer la Escuela de Barcelona.

Lo cierto es que este movimiento les daba cierto miedo a los de Madrid. Por esto y por otras razones, traté de marcar una dirección distinta con la segunda película, *Fata Morgana*, estrenada en 1.969.

5. También iríais a Francia a ver las películas que por la censura no se estrenaban aquí, supongo...

Pues sí, también se hacían excursiones a Francia, ya sabes, a localidades como Perpignan. Siempre lo más cerca posible de Barcelona.

Recuerdo muy especialmente que en una ocasión, viendo la película de Buñuel *Muerte en el jardín*, hubo un error en la cabina. Dio como resultado que uno de los personajes resucitó dentro del relato y ¡se armó un cisco considerable!

No olvides que el público era, sobre todo, de Barcelona. Ten en cuenta que la principal influencia de la Escuela fue la *Nouvelle Vague*, una intervención cercana forzada en parte por la represión franquista, con estas idas y venidas a Perpignan por parte de los intelectuales catalanes, ávidos de cine europeo, quizá erótico-libre-pensantes... ¡Aunque participaban otras personas, no sólo los de la Escuela!. ¡Iba mucha más gente!.

Quiero entender que tuvo más bien un referente directo a no imitar y a contraponerse a su coetáneo del cine español, el cine mesetario, realizado desde Madrid. Un cine centralista, algo casposo y anodino, aunque en ese momento hubiera cineastas relevantes como Bardem y Berlanga. Lo cierto es que fomentó lo que se denominó más tarde Nuevo Cine Español, con Carlos Saura a la cabeza.

6. ¿Consideras que la Escuela de Barcelona fue un movimiento importante, al estilo de la Nouvelle Vague o Dogma 95?

El movimiento Dogma es muy reciente, en aquellos años no le afectó. Ten en cuenta que hablamos de una corriente filmico-vanguardista iniciada en 1.995.

La Nueva Ola influyó en Madrid, en realidad acabó influyendo hasta en Hollywood. Con esta corriente ya no se utilizan los estudios, sino que se emplean escenarios naturales. Se posicionó como revulsivo en contra del tipo de cine que imperaba en una industria. La Escuela aprovechó de esta corriente el hecho de que las películas fueran más baratas, es decir, se trataba de ganar libertad a cambio del sacrificio de perder público. Esto se ha planteado siempre en el cine. Fue la divisa de la Escuela de Barcelona.

A mí siempre me ha llamado mucho la atención el hecho de que se hable tanto de Dogma cuando, en realidad, no es sino un remedio de la Nouvelle Vague. Todos aprendimos entonces que el cine podía ser mejor y más barato. ¡Hasta Hollywood lo aprendió!

A mi juicio, lo que no hacía falta era esa inestabilidad de la cámara, que llega a molestar y no parece responder a otra cosa que a la falta de conocimientos sobre el cine. Planificar es consustancial a relatar. El relato es y será lo más importante, tanto en el cine, como en las novelas o la televisión. Pero para que el relato sea bueno, hay que planificar.

7. ¿Qué aportación hiciste tú a la Escuela de Barcelona?

Yo aporté la película *Fata Morgana*, realizada por mí ya en solitario. Se estrenó un año después, en 1.965. Es la película que más de acuerdo está con las teorías de la Escuela. Antes no se comprendía. *Brillante Porvenir*, estrenada un año antes, con aportaciones por parte de los componentes de la Escuela, no tiene nada que ver. Era una imitación italiana. Además, cuando se estrenó, pensé que no había servido para gran cosa. Tengo desde entonces una reacción ante el vanguardismo ¡aún consciente de que eso asusta al público!. Lo cierto es que a nosotros nos daba igual, queríamos ganar libertad a costa de lo que fuera.

De la Escuela, Gonzalo Suárez y yo quizá somos hoy en día los dos realizadores más reputados, a los que podemos unir a Jaime Camino, que empezó en el mismo ambiente.

Jacinto Esteva, arquitecto y pintor, gastó parte de la fortuna paterna en producir películas vanguardistas y representó un auténtico motor para nosotros. Su autodestructiva personalidad y su malograda muerte prematura quedan notablemente diseccionadas en el documental *El encargo del cazador* de Joaquín Jordá, quien, además de buen guionista, demostró continuamente su preferencia por el documental. Así como también lo hizo Llorenç Soler.

José María Nunes, que era una excepción en cuanto que procedía de una familia más humilde, se ha mantenido siempre en el espíritu

vanguardista propuesto por la Escuela, con una filmografía esperando todavía ser redescubierta.

Pere Portabella, rodeado siempre de los mejores artistas catalanes, desde el poeta Joan Brossa al pintor Antoni Tàpies, ha sostenido siempre un planteamiento experimental más propio de la intelectualidad catalana que de la Escuela.

Ricardo Bofill es el arquitecto catalán de más proyección internacional. Realizó algún que otro corto digno de ser recuperado por los más curiosos.

Román Gubern ha tenido una carrera provechosa, entre otras cosas, como crítico de cine.

Otros profesionales como Juan Amorós y Jaume Deu Casas (operadores), Juanito Oliver y Ramón Quadreny (montadores), así como otros técnicos de la Escuela, han desfilado por el mundo profesional.

8. ¿Con quién te llevabas mejor del grupo?

Me llevaba bien con Román Gubern. De hecho, codirigí esta película con él. Las demás ya las hice solo, pues no quería repetir esa experiencia, que fue positiva, pero yo quería tener la autoría por entero de la película.

Tuve algún tipo de problema con Gonzalo Suárez. Le apreciaba mucho, de hecho, me sigue gustando cómo escribe, me satisface. Con *Fata Morgana* llegué a ofrecerle que fuese él quien se enfrentase a la producción de la película, pero prefirió hacer el guión.

En principio, así se habló, él tenía que escribir el guión, pero no fue así. Nos pusimos de acuerdo en muchas cosas, pero al final el guión fue escrito por mí. Luego él ha tenido mucho interés en demostrar que está basado en un cuento que escribió antes, pero no había cuento ni había nada de esto.

Sé que ha sufrido mucho con la crítica y el moderado éxito intelectual. Ha habido ocasiones en que hemos coincidido. Pero a mí me ha difamado de tal forma... que he preferido no tener contacto con él.

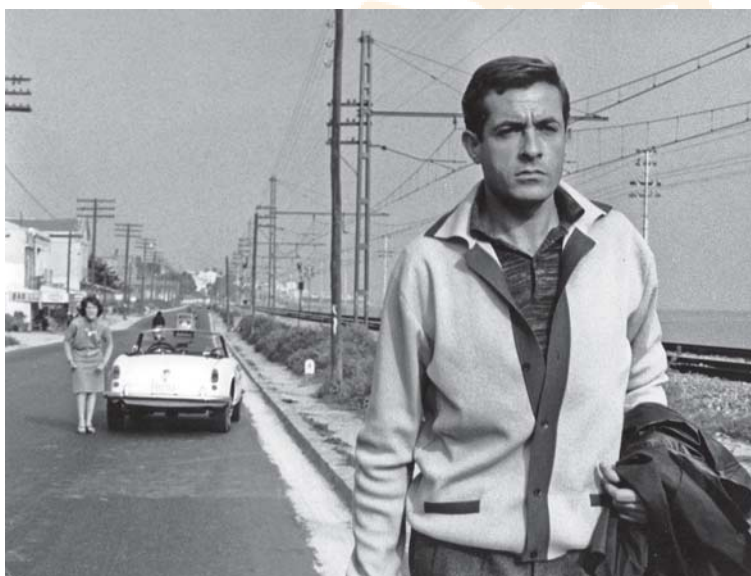
Con Joaquín Jordá la relación siguió, de hecho, me ha ayudado a hacer los guiones de muchas películas. Fue él quien intentó la reconciliación con Gonzalo, pero yo estaba tan herido que renuncié.

Pero no me he relacionado con nadie más. Carlos Durán murió antes de venirme a vivir Madrid, en 1.970. Fue durante el rodaje de *Si te dicen que caí*, que tuvo lugar en Barcelona. He lamentado su muerte una y mil veces, pues formábamos una pareja muy eficaz, él como productor y yo como director.

En fin, el hecho es que estoy viendo cómo se mueren otros compañeros de este gremio...!. Vamos, que soy el más viejo y aquí estoy!. Elías Querejeta, Miguel Narros, Bigas Luna, Alfredo Landa, Francisco Rabal... Ya me toca pronto. Ya estoy viejo.

9. ¿Qué te llevas de ese grupo de intelectuales?

Hice una película con unas teorías en las cuales luego ya no creía. Para mí el cine es narración. Si hubiese sido novelista, me hubiera de-



dicado a averiguar los diferentes métodos de narrar. Con el cine me ocurrió lo mismo: yo lo que quería era narrar. *Fata Morgana* me dio una experiencia y la lección de que no hay que hacer vanguardia.

Hitchcock, que fue entrevistado por Truffaut en un libro que se llama *El cine según Hitchcock* (que recomiendo siempre porque es una maravillosa lección de cine), decía que la vanguardia es peligrosa porque la gente huye de ella. Pero ¡ay de ti si no la pones!, porque también huyen. Para el público cualquier innovación es vanguardia y de algún modo es necesaria.

Este grupo me aportó mucho porque supuso mi primer contacto con el cine. De lo que hicimos salieron cosas buenas y a cada uno nos marcaron en direcciones diferentes, más personales. Me llevo las experiencias conjuntas, los conocimientos adquiridos y lo que aprendimos. Tengo buenos recuerdos. Sin duda, fue una adecuada manera de empezar la andadura de nuevo en España. Una influencia clave para mi futuro. Mi carrera y mi obra cinematográfica empezaron allí. Así que, ¡un principio providencial e intenso!

10. De esta veintena de películas rodadas por vosotros desde 1.957 hasta 1.970 (12 años) ¿cuáles fueron a tu juicio las más interesantes?

Brillante Porvenir era muy convencional, creada de acuerdo al cine italiano, porque nos parecía que lo que venía desde Italia era bueno. Existía el convencimiento de que todo lo que pasaba en aquel país era un anticipo de lo que acabaría sucediendo en España.

En cuanto a las otras películas, recuerdo *Día de los muertos* (1.960), de Joaquín Jordá. Jose María Nunes hizo *Noches de vino tinto* (1.966) y *Mañana* (1.956). Gonzalo Suárez rodó el corto *Ditidambo vela por nosotros* (1.967) y *El horrible ser nunca visto* (1.966). Carlos Durán, el corto *Raimon* (1.966) y Ricardo Bofill *Círculos* (1.967). Jacinto Esteva hizo varias películas más.

Curiosamente estas películas no siguen los principios de la Escuela y contradicen las teorías comunes.

Después de *Fata Morgana* se hizo *Dante no es únicamente severo* (1.967), que es muy curiosa.

Pero, la única que respeta los principios enunciados por la Escuela es *Fata Morgana*. Aparentemente no tiene argumento, es una colección de imágenes, una sucesión fenomenológica de secuencias acompañadas de una suerte de filosofía. Digo aparentemente, porque en realidad me inspiré en un cuento muy tradicional: “Caperucita Roja”. En lugar de un bosque, Caperucita atravesaba una ciudad previamente abandonada por sus habitantes. El profesor era el lobo. Y nada más. Eso era todo. Lo fundamental de la Escuela fue el miedo que despertó en Madrid, sobre todo entre los componentes del Nuevo Cine Español, que, en definitiva, fueron los que mejor aprovecharon la lección. Se podría decir que de la Escuela de Barcelona han quedado solamente los peinados de las actrices...

11. Estos eran los dogmas de la Escuela, háblame por favor de ellos y dime cuál encajaba más contigo:

- 1. Autofinanciación y sistema cooperativo de producción.*
- 2. Trabajo en equipo con un intercambio constante de funciones.*
- 3. Preocupación preponderantemente formal, referida al campo de la estructura de la imagen de la narración.*
- 4. Carácter experimental.*
- 5. Subjetividad, dentro de los límites que permitiera la censura, en el tratamiento de los temas.*
- 6. Personajes y situaciones ajenos a los del cine de Madrid.*
- 7. Utilización, dentro de los límites sindicales, de actores no profesionales.*
- 8. Producción realizada de espaldas a la distribución, punto este último no deseado, sino forzado por las circunstancias y la estrechez mental de la mayoría de los distribuidores.*
- 9. Salvo escasas excepciones, formación no académica ni profesional de los realizadores.*

Cuando releo los principios de la Escuela, veo que se parecen mucho a los de Dogma. Sin embargo, no se alcanzó ningún tipo de celebridad. Tal vez la Nueva Ola francesa estaba demasiado cerca. Tal vez eran otros tiempos... Creo que se debería haber incluido algo sobre la iluminación, que era uno de los factores más caros en los presupuestos de la época. De hecho, *Fata Morgana* se rodó con una iluminación muy simple... ¡Pero es que lo digital no existía!

Lo cierto es que el cine tradicional estaba todavía muy presente y resultaba muy difícil pensar en todo. Los que pudimos, nos fuimos con el cine tradicional.

Efectivamente, unos principios sí que había. Queríamos películas sin argumento, aplicar la fenomenología de la imagen, es decir, pensábamos que importaba mucho y era muy impactante, mientras que la trama era accesoria y sustituible.

Recuerdo que Joaquín Jordá se dormía en las películas ¡y sin embargo se enteraba!. Decía que en una película, transcurridos los primeros 5 minutos, lo demás era adivinable y no valía la pena verla. Y ¡a lo mejor tenía razón!, porque él se enteraba incluso de quién era el asesino, suponiendo que se tratara de un thriller.

Claro que... ¡Joaquín era un portento de memoria analítica!. No se privaba de nada, fútbol incluido. Podía leer en diagonal y se enteraba de todo. Salía de casa, compraba un periódico en el quiosco de la esquina y le duraba hasta el próximo, donde compraba otro diario. El primero ya lo había leído y lo más probable es que lo abandonase en alguna papelería.

Hice un cameo únicamente en esta película y lo puse posiblemente por imitar a Hitchcock, pero dejé de hacerlo para no copiar. Hay un individuo que estaba en la barra de un bar y ese soy yo.

12. ¿Cómo surgió la idea de hacer Brillante Porvenir?

Se daba la circunstancia de que entre todos los del grupo reuníamos las condiciones necesarias para hacer una película. Yo tenía escrito un guión y ese guión fue el que se presentó. También se pidió ayuda

económica a los familiares. Nos las arreglamos para juntar el dinero necesario.

Entonces, apareció un coproductor que, habiéndose dedicado a la publicidad ¡ahora quería hacer películas!. Era amigo de Román Gubern. Él consiguió que se interesase en el proyecto de hacerla y aportara el 50% del dinero necesario para producirla. La otra mitad la aportamos nosotros. Con eso ¡ya se planteó hacer la película!.

Al tener yo un guión ya escrito, cuando se habló de quién lo iba a hacer, Ricardo Bofill dijo: “Aranda”.

Pero tenía dificultades porque, en aquella época, había un sindicato vertical. El partido comunista había dado órdenes para que se ocuparan posiciones importantes y el que dirigía el sindicato era Bardem, nada menos. Y por fortuna...

Fue una de las razones por las que tuve que dirigirla junto a Román Gubern.

Lo cierto es que yo no tenía un historial cinematográfico que ofrecer, pero Román sí. Había sido crítico e historiador y contaba con más experiencia. Entonces se arregló así, hablando con Bardem y cerrando los ojos ante una situación que hacía que yo no pudiera dirigir en aquel momento.

Lo que hicimos fue una co-dirección y con eso pasó la cosa. La verdad es que Román se portó muy bien conmigo. Estuvo a mi lado durante todas las vicisitudes que comporta rodar una película.

13. ¿Por qué elegisteis el tema de la burguesía y un joven de provincias para radiografiar la España de los años 60?

Quise tratar la situación general del país y la hipocresía del ambiente. Era todo muy hipócrita, a nuestro modo de ver. Tratábamos de corregir esto. Pero se hizo una película que también tenía conceptos formales. Germán Cobos, el actor elegido como protagonista, decía que ¡nunca se le había fotografiado tanto la nuca!.

Pero es porque la película era en primera persona, cosa que se ha hecho pocas veces. La cámara sólo fotografiaba lo que veía el protagonista, desde atrás, nada más, es decir, estaba presente siempre la nuca del protagonista, o ni siquiera eso. Pero sólo se sabía de lo que le ocurría a él.

Al final había un plano que fue cortado por censura, el de Serena Vergano, desmintiéndolo todo y diciendo que había que reflexionar sobre la película. Posiblemente esta fue la causa del fracaso del filme.

Y es que... ¡eso no se debe hacer!. ¿Cómo le vas a pedir al público que reflexione sobre una película?. El público va al cine a otras cosas, pero generalmente, no tiene el hábito de reflexionar... Había que revisarla por completo, porque se ofrecía la versión del protagonista y al final, en un solo plano, se desmentía esta versión y se pedía otra, una alternativa que tenía que fabricar el público.

Visto con el tiempo ¡éramos unos insensatos y procedíamos como tales!.

El vanguardismo propio de la Escuela de Barcelona apuntaba ya maneras. Los censores suprimieron el plano final convirtiendo así la película en otra cosa, algo que no entraba en nuestros propósitos.

14. Por lo que he leído, ¿tampoco queríais actores profesionales?

Eso no era así tan tajante. De hecho, la protagonista de la primera película fue Serena Vergano, la mujer de Ricardo Bofill, que era actriz profesional, la esperanza blanca del cine italiano. Vino a España con Paco Rabal a rodar una película convencional. La rodó y posteriormente volvió a Barcelona en busca de los componentes de la Escuela. O sea, que para ella, funcionaba.

Había un cine que daba sesiones especiales de lo que luego se llamó “arte y ensayo”. Ella acudía a ese cine con insistencia, buscándonos, en un momento dado, apareció Román Gubern y ella le preguntó ¿dónde están los de la Escuela?. Se quedó en Barcelona y posteriormente se casó con Ricardo, quien, por cierto, estaba en edad militar y fue asignado a Menorca. Pues bien, a la puerta de un cuartel de



Menorca, al cabo Bofill le esperaba una actriz con un futuro presumiblemente famoso.

Serena iba a ser una artista muy importante del cine italiano. Pero ella no quiso aprovecharlo. Ella es como es, prefirió venirse a España tras las huellas de la Escuela. Con Ricardo tuvo un hijo que luego se hizo célebre por otras razones...

Con él me unía una buena amistad, pero se estropeó rodando *Brillante Porvenir* debido al operador, Aurelio Larraya. Era muy bueno. Cuando tomaba algo, se le subía a la cabeza y era terrible. Tuvimos algún problema. Ricardo se metía continuamente con el personal de maquillaje, porque le parecía que no dejaban bien a Serena, debido a que era gente muy convencional la que se ocupaba de esas tareas. Al ser la primera película, se montó el equipo con criterios muy arcaicos.

Pero... ¡era un buen equipo!. Yo tenía a Pepita Pruna como script, que ha sido la mejor script que ha habido en este país. Tenía a Aurelio

Larraya, que era un excelente operador, lo dijo Jorge Grau, pero había que hablarle en términos poéticos. Hay una anécdota que se refería a un problema de horario. Te la voy a contar:

Le dijimos que íbamos a rodar de 8 a 3 de la tarde y dijo: “No puedo porque voy a misa”. Le respondimos: “Pues de 3 a 10 de la noche”. Y añadió: “No puedo, porque después de comer estoy un rato con mis hijos”. Le volvimos a decir: “Bueno, pues dinos tú cual son tus preferencias”. Nos respondió: “Mientras no sea jornada partida, me conformo con cualquier horario” (...).

También con referencia a Larraya y para que se comprenda eso de que había que hablarle en términos poéticos, le dije que yo quería una fotografía fría, como si hubiese tinta en el aire. Él lo comprendió e hizo una fotografía que efectivamente parecía que tenía como tinta en el aire. Luego resultó que en el talonaje de la película todo desapareció o tomó un carácter inesperado.

Además de Serena –de impresionante belleza– contábamos con Enrique Irazoqui. Era su primo. Algunas modelos publicitarias sirvieron también de actrices: Romy, compañera de Jacinto Esteva; Irma Walling, la Brigitte Bardot española... Y Teresa Gimpera, en su máximo esplendor en *Fata Morgana*, la única actriz de la Escuela con cierta continuidad en el cine. También pusimos ante las cámaras de la Escuela a profesionales como Paco Rabal, Luis Ciges, Christopher Lee, Antonio Ferrandis, Capucine o Núria Espert. Hubo un intento fallido de introducir a Sara Montiel y fue un estrepitoso error.

15. Háblame entonces del final de la Escuela y de la intervención de Sara Montiel

Sara Montiel acabó con la Escuela de Barcelona. Muñoz Suai, que era el que inventó lo de “la etiqueta es etiqueta”, se alió con Marciano de la Fuente, que era el distribuidor en aquel momento para una firma internacional importante. Intentaron montar una película que tuviera lo mejor de todo el mundo, en cuanto a profesionales. La protagonista

sería Sarita, el guionista Rafael Azcona y el director Jorge Grau. Y se llamaría *Tuset Street*, realizada en 1.967.

La película empezó y ella comenzó a dar órdenes. Nos decía, por ejemplo, qué objetivo había que poner en la cámara: “No, ese objetivo no me sirve, poner un 150. Además, ponerle un velo delante. Y hacerle una perforación con un cigarrillo para que mis ojos brillen”. Estos y otros comentarios parecidos provocaron que el operador se fuera y abandonara el filme. También pasó que en la película participaba una hermana de Brigitte Bardot. Pues también estableció una especie de lucha a puñaladas con ella ¡una cosa increíble!. Eso acabó con la Escuela de Barcelona. La película la terminó un tal Marquina, que vivía allí, de casualidad, no se sabe cómo. Porque Jorge Grau también acabó abandonando.

En las entrevistas que se han publicado en periódicos y que yo he leído, decía que ella mandaba a los operadores, establecía dónde había que poner la cámara y no le gustaba que estuviese baja. Porque así no se le veía la papada. El caso es que le gustaban los primeros planos...

16. ¿En qué momento personal estabas cuando rodaste la primera de tus películas? ¿Cómo era tu entorno y vida familiar?

Personalmente, estaba en un buen momento. Casado con María Luisa, mi primera esposa, a la que tengo que agradecer que confiara y apostara por mí. Teníamos poco dinero, pero el que teníamos se invirtió en mí. Recuerdo la manera en que nos casamos, aquí en Barcelona, en plena época franquista. Yo no estaba bautizado, aunque sí había hecho la comunión y por supuesto, no estaba confirmado. Me fui al juzgado y pregunté al funcionario correspondiente: “¿Qué hay que hacer para casarse civilmente?”.

Recuerdo que allí había unos treinta individuos trabajando, con tinta y pluma, porque las plumas estilográficas eran muy caras, como pasaba en aquellos tiempos. De pronto todos pararon y me miraron. Entonces uno de ellos se levantó y se fue a consultarlo con el que, su-

pongo, sería su jefe. Me dijo que si no estaba bautizado no me podía casar civilmente. Estando ella bautizada (como resultaba ser), el matrimonio era ilegal y podía anularse.

Entonces pensé que lo mejor era irse al cura y exponerle claramente de qué se trataba. Así lo hicimos y efectivamente, lo admitió. Le dije la verdad de la situación. Él se iba a condenar –en todo caso– pero a mí me daba igual. Y... ¡con tal de cobrar, nos casó!. Le dije: “De confirmación y demás, olvídense”. Ella vino con un niki y yo no me quité la gabardina durante la ceremonia. Pocos días después me fui a Venezuela y ella vino casi a continuación.

17. ¿Dónde aprendiste lo necesario para atreverte con una película, sin conocimientos ni experiencia previa?

Fundamentalmente, en libros de cine amateur.

Primero, también intenté otros procedimientos. Me fui unos meses a París. Intenté estudiar en la Escuela de Directores de allí, pero fue imposible, porque el trámite era complicadísimo. Me pedían que me presentara en la Embajada y yo no estaba en condiciones de pedir a ésta nada en absoluto, por ser disidente, quiero decir. Ni siquiera sentía deseos de presentarme para pedir algo.

Esto me hacía encontrarme en una situación muy difícil. Entonces vine a Madrid e intenté entrar en la Escuela de Cine. Hablamos del año cincuenta y tantos. Pero Florentino Soria, el secretario, me dijo que el no tener hecho el bachillerato y contar sólo con los estudios básicos, imposibilitaba el ingreso. Y ¡lo que es la vida! ¡Actualmente Florentino Soria es un seguidor mío!.

Cuando rodé *Brillante Porvenir* hice todo lo mejor que pude y me creí que ya sabía hacer cine, pero no era cierto, en realidad cuando haces la segunda película tienes problemas distintos y no tienen nada que ver con los de la anterior. Lo cierto es que *Brillante Porvenir* demostró que ya estaba muerta cuando se estrenó. Era en resumidas cuentas, una imitación del cine italiano. Lo mismo que

estaban haciendo Bardem y Berlanga... Pese a todo, dos maestros para mí.

Haciendo *Fata Morgana* me pasé a la vanguardia, más de acuerdo a la Escuela y a modo de señal de lo que vendría después. Luego descubrí que cuando haces algo de vanguardia, la gente huye, simplemente.

18. Como codirector y creativo de una obra que se va a exponer a un público, ¿tenías un propósito principal y otros menos importantes?

Brillante era una película contra la hipocresía, incluso por parte del protagonista, ya que actuaba contando una historia que no era exactamente cierta. Al final, estaba desmentida.

El primer tema a tratar era el de la hipocresía, los demás se referían a la situación política en España.

A mí me parece que teníamos una actitud muy irreconciliable con la realidad franquista que estábamos viviendo. Tratábamos de comprenderla, pero, en todo caso, no la admitíamos. Es decir, protestábamos contra eso. Se hacía de maneras muy distintas. Lo que pasa es que el convencimiento era que la censura suponía un muro y no podías abrirlo dándole cabezazos, porque te partías la cabeza y no conseguías nada. Eso se hacía en Madrid, según se pensaba en Barcelona.

Pero la Escuela lo que pretendía era cambiar esas circunstancias por otras más imaginativas, tener menos público, pero tenerlo más libremente. En cambio, aquí estaban empeñados en abrir el muro de la censura, dándole cabezazos. Sin duda, un procedimiento seguro para romperse la crisma.

Por cierto, a mí me parecía que la figuración que podía conseguirse aquí no era representativa de nada, y menos todavía de la burguesía..., una clase a la cual, no sé por qué, yo otorgaba una suerte de sofisticación y buen gusto.

Sufrió mucho con *Brillante Porvenir*, pues en definitiva era una película sobre la burguesía. Hizo falta que un día, en Cadaqués, asistiese a

una fiesta de carnaval organizada por unos burgueses, para que me diese cuenta de lo aburrido que a mí me parece que es ese medio.

19. ¿Cuándo surgió esa pasión por el cine que repetiste en 25 películas?

Me imagino que de pequeño. Le contaba historias a mi madre. En realidad ¡le contaba todo!. Porque estaba enamorado de ella. Además, ella era Freud para mí. Me oía mientras se tumbaba para descansar. Cerraba los ojos y decía que me escuchaba. Ella me decía que estaba despierta, pero no era verdad, yo sabía que estaba dormida... Aun así, yo se lo contaba.

Pertenecía a una familia de cinco hermanos, yo era el quinto, el más pequeño. Era el que mandaba en mi barrio, ya sabes, en esas pandillas que había antes.

La verdad es que siempre he tenido interés por narrar y contar cosas. Supongo que por eso he sido el guionista de la mayoría de mis películas.

Después, a partir de hacer la primera, más o menos cada dos años he tenido la oferta de un productor para hacer otra. Aunque hubo temporadas en que estrenaba una película al año siguiente de hacer la anterior:

Fata Morgana, al año de *Brillante Provenir*; *Clara es el precio*, un año después de *La novia ensangrentada*; *Celos*, al año de *La mirada del otro*.

Desde 1.987 a 1.989 hice tres películas: *El Lute I Camina o revienta*, *El Lute II Mañana seré libre* y *Si te dicen que caí*.

Desde 1.991 a 1.994, también hice cuatro películas consecutivas: *Amantes*, *El amante bilingüe*, *Intruso* y *La pasión turca*.

El tiempo normal de espera para escribir un guion, montar una película, finalizarla y estrenarla es de dos años. Ha sido casi la media de mi producción. Casualidad o no, los productores me llamaron con esta frecuencia. ¡No me puedo quejar!. Empecé a hacer cine a los 38 años y acabé a los 84.

Antonio Rabinad, a quien había conocido en mi infancia y hemos seguido siendo amigos hasta su muerte, ocurrida hace apenas un año o

dos –tengo tendencia a perderme con las fechas–, decía que argumentalmente mis películas se parecen mucho a los cuentos o relatos de mi adolescencia, cuando soñaba con ser escritor. Más tarde la vida me ha obligado a transitar otros caminos...

20. *¿Cómo viviste la represión franquista de aquellos años sesenta? ¿Sufriste episodios complicados y peligrosos por ser libre pensante o tuviste algún problema personal con la dictadura?*

No tuve ningún problema, pero es incomprensible.

Tuve un percance, pero lo tenía previsto. Veníamos de París Ricardo Bofill, Joaquín Jordá, María Luisa y yo, pasando por Suiza, porque ellos tenían amigos allí. Llevábamos el coche cargado con todo tipo de revistas cubanas y otras cosas, muchos libros y una maleta de doble fondo que quería pasar Ricardo. Él pretendía bajarse en Perpignan, tomar el tren y llegar a España con la maleta. Yo no sabía lo que contenía. El caso es que la maleta iba cargada de libros y uno de ellos se llamaba *Stalin*, pero era contra Stalin, no a favor. Pero con ese título llamaba mucho la atención.

Yo conducía y paré en Perpignan, diciendo: “Vamos a hacer limpieza en el coche”.

Me llamaron cobarde y de todo, principalmente mi propia mujer. Entonces seguimos para adelante. En la frontera hubo inconvenientes. Nos detuvieron. Al día siguiente nos llevaron al Castillo de Figueras, en manos de la policía. ¡Estábamos detenidos!. Pero el padre de Joaquín era amigo del Gobernador de Gerona. Además, vino la madre de Ricardo, también con influencias burguesas. Al final, no pasó nada. Comimos con los policías, todos juntos, celebrando la oportunidad del encuentro.

Nos devolvieron la maleta, con los libros que contenía, incluido el de Stalin. Joaquín y yo llevábamos entre los dos la famosa maleta, que pesaba mucho. Yo iba diciendo: “Ahora se caerá al suelo y se abrirá y todo lo que hemos ganado lo vamos a perder...” Y él me decía: “Calla, calla, que yo creo en la transmisión del pensamiento”.

Si la cosa no resultó más grave fue gracias a María Luisa, a la que no registraron porque no tenían una mujer policía que pudiera hacerlo. La ley, por lo visto, decía que un hombre no podía registrar a una mujer. Entonces ella iba tirando cosas al río y gracias a ella no pasó nada. Acabó dejando algunos libros en la cisterna de váter. Al día siguiente entre la madre de Ricardo Bofill y María Luisa lo recuperaron todo. Nunca he sabido lo que llevaba Ricardo, aunque presumo que lo realmente peligroso lo guardaba encima, en algún bolsillo interior.

21. ¿Pasaste miedo?

Sí, pretendían que pasásemos la noche en comisaría. Yo dije: “Bueno, hay un hotel aquí cerca ¿por qué no nos permiten dormir allí?”. Accedieron. Nos dejaron dormir, cerrándonos la puerta con llave, pero había una ventana y se podía salir. Le dije a María Luisa: “Podríamos escaparnos”.

Pero dijo ella: “No conviene, porque sería abandonar a nuestros compañeros”. Al día siguiente se lo comentamos a Joaquín y Ricardo, que estaban en la otra habitación y resulta que ellos habían pensado lo mismo. Y no lo habían hecho por nosotros, coincidiendo todos en una misma intención.

22. ¿En qué ocasiones has sentido miedo dentro y fuera de la profesión?

El miedo lo tuve en la primera película, me daba miedo todo. Si un vestido o un sombrero no estaba bien me parecía que la película iba al desastre, me inspiraba el más profundo de los temores.

¿Tú has visto los sombreros que lleva Orson Welles en *Macbeth* (1.948)? ¡Lleva uno que parece un embudo al revés!. ¡Y otro es la estatua de la libertad!. Todas esas cosas provocan mucho miedo al principiante. Te causan ansiedad porque piensas que por un detalle se te puede ir la película al traste.

Después de esa etapa inicial, cuando he trabajado en una película no he tenido miedo a nada ¡me convierto en alguien muy valiente!. !Me atrevo a todo!.

Fuera de la profesión soy más miedoso. Tengo miedo a los jueces, a la dictadura y a la policía.

CITAS:

“Con los productores tengo conflictos porque no tolero las humillaciones ni que usurpen mis derechos”

VICENTE ARANDA

“El triunfo no es llegar a la meta, es estar preparado para seguir ganando, para seguir luchando, es volver a marcarse otras metas, nunca conformarse”

(Gordos. DANIEL SÁNCHEZ ARÉVALO. 2.009)

“Soy ateo, gracias a Dios” (...)

“Un bar es un lugar de meditación y recogimiento” (...)

“Ahora sí que muero”

(Última frase dicha por el cineasta, momentos antes de fallecer)

(LUIS BUÑUEL. Director de cine. 1.900-1.983)

2. La femineidad de Teresa Gimpera

Película: FATA MORGANA

- **Dirigida por:** Vicente Aranda, 1.967.
- **Nacionalidad:** Española.
- **País participante:** España.

Producción e Intérpretes:

- **Productora:** Films Internacionales, S.A.
- **Intérpretes:** Teresa Gimpera, Marianne Benet, Marcos Martin, Alberto Dalbes, Antonio Ferrandis, Antonio Casas y los actores secundarios.

Datos de Distribución:

- **Totales:**
 - Espectadores:** 40.053.
 - Recaudación:** 11.311,05 €
- **Por distribuidora:**
 - Empresa distribuidora:** Dolores Sostre Sobre.
 - Espectadores:** 40.053.
 - Recaudación:** 11.311,05 €