

Vivir es fácil con los ojos cerrados

Cuaderno de rodaje y guion

David Trueba



«Esta historia [...] está contada por David Trueba con arte, sutileza, emoción y gracia. [...] Quiero imaginar que a Lennon le habría gustado [...]. *Vivir es fácil con los ojos cerrados* es una bonita película. Ya sé que el adjetivo está en desuso o menospreciado, pero yo me entiendo.»

Carlos Boyero, *El País*



INCLUYE E-BOOK

Vivir es fácil con los ojos cerrados

David Trueba

Vivir es fácil con los ojos cerrados

Cuaderno de rodaje y guion

David Trueba

MALPASO BARCELONA MÉXICO BUENOS AIRES

PRODUCTORA: FERNANDO TRUEBA P.C.

SEMANA	JORNADA	DÍA	FECHA	INTER./EXTER.	EFECTO	DECORADO	LOCALIZACIONES	SECUENC
1.ª	1	S	04-may	I	D	CLASE COLEGIO ALBACETE	SAN BERNARDO 70	1
	2	D	05-may	I	D-N	CASA JUANJO / CASA ANTONIO (PREVENIDA)	Gª PAREDES 8	3,26B,
	3	L	06-may	E	D-N	CALLE PORTAL JUANJO / CALLE PROVINCIAS	MALASAÑA 18 / FUENCARRAL 77	6,8
	4	M	07-may	E	AT-N	JARDIN RESIDENCIA	FRANCO RODRÍGUEZ 51	2,5
	5	X	08-may	I-E	D-N	CASA ANTONIO / AUTOBÚS	Gª PAREDES 8 / CASA CAMPO	4,7,9
	6	D	12-may			VIAJE ALMERÍA		
2.ª	7	L	13-may	E	D	CARRETERA ALMERÍA	CABO DE GATA AL FARO	15
	8	M	14-may	E-I	D	COCHE ANTONIO CARRETERA	ALHAMA	11,12E
	9	X	15-may	E-I	D	COCHE ANTONIO CARRETERA	ALHAMA	13
	10	J	16-may	E	D	CARRETERA-COCHE ANTONIO / CASA CYNTHIA	ALHAMA / TERQUE	12C,33
	11	V	17-may	E	D	COCHE ANTONIO CARRETERA / PINAR	ALHAMA	12A,14
	12	S	18-may	E	D	GASOLINERA	CARR. SAN JOSÉ	10
3.ª	13	L	20-may	E-I	D	HOTEL / BAR RAMÓN / HOTEL	CABO DE GATA	27,43,31,16
	14	M	21-may	E-I	AT-N	BAR RAMÓN / PLAYA / BAR RAMÓN	CABO DE GATA	19,21
	15	X	22-may	I	N	BAR RAMÓN / CUARTO JUANJO / BAR RAMÓN	CABO DE GATA	22,23,26
	16	J	23-may	I	N	BAR RAMÓN / CUARTO JUANJO	CABO DE GATA	41,42
	17	V	24-may	E	N	BAR RAMÓN / RECEPCIÓN HOTEL	CABO DE GATA	39,40,24
4.ª	19	L	27-may	E-I	D-N	BAR RAMÓN / FURGO RAMÓN / PLAYA BAR	CABO DE GATA	45A,50A,3
	20	M	28-may	I	N	SALA CINE / CINE-ESCALERAS	ALMERÍA (CINE CERVANTES)	36,37
	21	X	29-may	E	D	PLAYA	ISLETA DEL MORO	48
	22	J	30-may	E	D	LUGAR DE RODAJE	TABERNAS	46B,47
	23	V	31-may	E	D	CERCANÍAS RODAJE	TABERNAS	28,46A
	24	S	01-jun	I-E	D	COCHE ANTONIO / CAMINO TABERNAS	TABERNAS	29
5.ª	25	L	03-jun	E-I	D	COCHE PADRE CARRET. / CARRETERA PLAYA	RODALQUILAR / CABO DE GATA	54,45E
	26	M	04-jun	E-I	D-AT	INVERNADERO / HABITACIÓN HOTEL	CARR. FERNÁN PÉREZ	30,20
	27	X	05-jun	I	D	BAR RAMÓN / CUARTO JUANJO	CABO DE GATA	32,34,4
	28	J	06-jun	I-E	D	BAR RAMÓN	CABO DE GATA	50B,51,5
	29	V	07-jun	I-E	D	FURGO RAMÓN / CAMPO LABRANZA	CARR. FERNÁN PÉREZ	49,53
	30	S	08-jun					

VIVIR ES FÁCIL

DIRECTOR: DAVID TRUEBA

CIAS	PERSONAJES																			FIGURACIÓN	
	ANTONIO	BELEN	JUANJO	RAMÓN	BRUNO	PADRE JUANJO	MADRE JUANJO	DOÑA MERCEDES	MUJER RESIDENCIA	JOSEFINA	PABLO	MARIBEL	JAVI	JULIA	JESUS	HOMBRE PROVINCIA	RECEPCIONISTA	CURRO	GUARDIA CIVIL		
	1					6	7				11	12	13	14	15					22 NIÑOS, DIRECTOR, QUINTO, UGENA, PAJUELO	24
		2	3										13		15	16				MARIBEL, BEBÉ	9
		2						8	9	10											2
	1		3																	2 G.C., DETENIDO	14
	1	2	3																		
B	1	2	3																	2 GUARDIAS CIVILES	2
	1	2	3																		
33	1	2	3																	CYNTHIA	
4	1	2	3																		
	1	2																		GASOLINERO	3
5,17,18	1	2	3	4	5												17			BURRERO	6
1	1		3	4	5													18		PARROQUIANO	9
6A	1	2	3	4	5																
2		2	3																		
4,25	1	2	3	4	5																
38,35	1	2	3		5																
7	1	2	3																	AYTE. INGLÉS, RICHARD, PEPE, ACOMODADOR, AYTE. ESPAÑOL	12
	1	2	3																	ALGUACIL	6
7	1	2	3																	LENNON, AYTE. INGLÉS	80
A	1	2	3																		
	1	2																19		2 PELIRROJOS, 1 G.C.	8
B	1	2	3			6															
D	1	2		4	5															NIÑO MENDIGO	6
44	1	2	3	4																	
52	1	2	3	4	5	6															
3	1	2	3																18		
	23	23	22	7	7	3	1	1	1	1	1	1	2	1	2	1	2	2	1		197

Cuaderno de rodaje

Comencé a escribir estas notas cuando se preparaba el rodaje de la película *Vivir es fácil con los ojos cerrados*. La filmación comenzó en Madrid el 4 de mayo de 2013 y terminó en Almería el 8 de junio tras 29 días de trabajo.

A diez semanas

Estamos a diez semanas del rodaje. Creo que es un buen momento para comenzar a contar cosas sobre la película.

Se titula *Vivir es fácil*.

Se titula *Vivir es fácil con los ojos cerrados*, pero en realidad ya todos la llamamos *Vivir es fácil*.

Un día, hace cuatro años, encontré esta matrícula en la pared de la casa de un amigo:



Le hice una foto. Por entonces yo había terminado un guion que se llamaba *Madrid, 1987* y estaba buscando financiación para hacer la película. Aquella nueva alusión, «Almería 1966», me intrigó.

Se quedó en mi cabeza y unos días después busqué en la Red «Almería 66». Lo primero que apareció fue el baño de Manuel Fraga en la playa de Palomares.

Cuando se dio el chapuzón para demostrar que la caída accidental de una carga nuclear en el mar no suponía peligro alguno para los vecinos. Era ministro de Información y Turismo y aquello tranquilizaría mucho a la gente. Obviamente seguí buscando algo más interesante escondido detrás de la matrícula. Y lo hallé.

En octubre de 1966, John Lennon había vivido varias semanas en Almería mientras rodaba una película con Richard Lester. Se titulaba *¿Cómo ganó la guerra?* y yo la recordaba sin ninguna pasión, aunque mi simpatía por el director se remontaba a la infancia, a los tiempos de *Robin y Marian*.

Gracias a las pesquisas de un animoso periodista de la zona descubrí algunas anécdotas de ese episodio y tuve acceso a las famosas *Santa Isabel Tapes*, las maquetas que Lennon grabó sólo con guitarra de la canción que compuso durante su estancia en Almería. La canción, al contrario que la película, sí había dejado un recuerdo fascinado en mi memoria.

Era «Strawberry Fields Forever».

A nueve semanas

Supongo que las historias nacen así. Del accidente y la fricción. Algo aparece y de pronto roza con algo que llevas dentro. Durante mucho tiempo arrastras una idea y al final se enciende, como una cerilla, al frotarla con algo que vives o lees o te cuentan.

Lo que terminó por encender la cerilla fue una entrevista que leí en *El País*. Se celebraban unas jornadas sobre la estancia de Lennon en Almería. Adolfo Iglesias, periodista de *La Voz de Almería* y verdadero experto en la materia que exploró muchos elementos de este asunto, organizó las conferencias e invitó a un profesor que había conocido a Lennon. Utilizaba sus canciones para enseñar inglés a sus muchachos. Allá en 1966 era todo un precursor, nadie empleaba esos métodos pedagógicos y el hombre recordaba los veinte minutos de aquel encuentro con cariño y agradecimiento. Lennon lo ayudó a rellenar los versos que no lograba transcribir de oído y hasta le prometió que un día pasaría a visitarlo en su academia de Cartagena.

Leí la entrevista de Juan Antonio Auni6n a este profesor y la puse en la carpeta donde guardo las informaciones que me llaman la atenci6n. Destellos que quiz6a alg6n d6a desencadenen una pel6cula.

Pasaron varias semanas y de repente pens6 que Lennon no me interesaba tanto como la gente que en aquella Espa6a de 1966 se sent6a atra6da por Lennon. Nada me puede gustar menos que un *biopic*; s6 me encanta, en cambio, retratar los momentos hist6ricos a trav6s de personajes an6nimos, discretos, min6sculos. De hecho ya hab6a decidido rodar *Madrid, 1987*, que part6a de esa inclinaci6n. Nadie, sin embargo, se hab6a interesado en producir la pel6cula.

Esos personajes que viv6an a6n bajo la dictadura de Franco y tomaban la decisi6n de viajar a Almer6a, de conocer a Lennon, me resultaban de pronto fundamentales. Esa influencia de un personaje libre, creativo e irreverente ten6a que ser todo un rayo de luz para una generaci6n sumergida en la Espa6a de 1966.

Durante un tiempo llamé a la historia *Un rayo de luz*. Así tendría que titularse. Pero cuando se lo contaba a alguien inmediatamente me decían que ya existía una película de Marisol titulada así. Efectivamente, y la dirigió Luis Lucia, un maestro en la dirección de niños prodigio, a veces a palos. Alguien a quien Fernán Gómez retrató para la eternidad en un fragmento memorable de la película-conversación que rodé con Luis Alegre, *La silla de Fernando*.

Para mí Lennon era un rayo de sol en aquellos años. Quizá ése era un título posible, pero parecía un robo demasiado descarado de la canción de los Diablos.

Para entonces ya quería centrar el relato en quienes buscan a Lennon, no en Lennon. Recordaba una historia que había sucedido en mi familia con uno de mis hermanos mayores. Siempre tenía peleas con mi padre porque no quería cortarse el pelo. El pelo era un tema fundamental durante esos años. Como podrían ser los tatuajes ahora, salvadas todas las distancias sociales, que no son pocas.

Cuando era pequeño mi madre me contó que mi hermano se había fugado de casa en una ocasión, poco después de que yo naciese. Mi padre quería que se cortara el pelo, que llevaba demasiado largo, pero él se negaba. Así que dejó una nota y se fue tres días de casa. Mi madre lloraba mientras me daba el pecho pensando dónde estaría su hijo, en aquel momento de dieciséis años. Ese domingo, un hombre llamó desde un bar de Alicante situado junto al mar y pidió hablar con mi padre. Le explicó que tenía a un chico trabajando allí, que era un chaval estupendo, pero que le había pedido el teléfono de su casa para hablar con sus padres y ver si estaban de acuerdo en que trabajara tan joven. Mi padre pidió al hombre que lo retuviera allí y salió en coche a buscarlo. Ese día hacían la comunión dos de mis hermanos intermedios, así que se perdió la

merienda. Según mi hermano el fugado, que era también mi padrino, en todo el viaje de vuelta no mencionaron el pelo ni jamás volvieron a discutir sobre el asunto. Los padres también se educan al lado de los hijos.

Definitivamente son esos personajes, esos personajes anónimos, los que me atraen. Archivé el proyecto con un título que sonaba irónico en esos días, cuando estaba a punto de empezar el rodaje de *Madrid, 1987*. Ese proyecto se llamaba *Almería 66*. Volvíamos a la matrícula original.

A ocho semanas

Una de las múltiples ventajas de hacer cine con un presupuesto muy limitado es que te obliga a utilizar espacios naturales. En muy pocas ocasiones te puedes permitir diseñar un decorado a tu antojo, instalarlo en un plató y rodar allí con las ventajas de poder mover las paredes falsas, iluminar desde cualquier punto, no estar limitado por el techo o por la luz natural.

Lo que puede parecer una limitación es sencillamente una oportunidad fantástica para dejar que la realidad te proponga un plan mejor que el tuyo.

El proceso de localizaciones, en el que ahora estamos inmersos, es siempre un placer.

Vas a casas, calles o colegios, observas parajes de todo tipo con tu idea de la escena tal y como está descrita en el guion. Tienen razón quienes dicen que un guion jamás debería decir «Ana se sienta en el sofá de su casa frente al ventanal con vistas a la ciudad». En reali-

dad, la redacción tendría que ser así: «Estaría bien que Ana tuviera una casa y que en ella hubiera un sofá o algo para sentarse, y si se consigue que haya también una ventana cerca que en vez de dar a un patio interior cutre dé al menos a una calle concurrida, idealmente a una gran avenida».

El guion es una propuesta, pero hace falta encontrar los espacios que se proponen. Es como la búsqueda del reparto, pero en este caso se busca el reparto de los lugares y geografías que tendrá la película.

Y los sitios que propone Almería mejoran lo imaginado. Más difícil es encontrar contextos urbanos que remitan a 1966.

Porque hoy todo son grafitis precipitados, chirimbolos del ayuntamiento, publicidades ratoniles, reformas penosas, acabados lamentables. Pero de pronto ahí está, un pedazo de lo que soñabas con otro pedazo que te propone la realidad y, en efecto, supera lo soñado.

La última versión del guion siempre se escribe cuando ya tienes las localizaciones. Y cambias las entradas y salidas, los movimientos de los personajes, a veces hasta sus lugares de trabajo y sus oficios. Varías las horas del día en que sucede la acción para beneficiarte del sol, el mejor foco que llevas en el camión de iluminación.

Hay alguien que ahora aparecerá en unas escaleras, y aquel otro personaje dormirá en un rincón que encontraste por azar. En mi caso, incluso el portero de una finca hará el papel de portero en una finca, y unos señores que juegan al dominó serán unos señores que encontré jugando al dominó.

Localizar es el momento fundamental de la película. El más maravilloso junto a la elección de los actores. Si todo se pudiera diseñar y construir, como en las películas de gran presupuesto, nos perderíamos ese reto. Sería tan distinto como los dibujos animados con respecto a las películas «reales». Son dos territorios distintos. Ni mejores ni peores, tan sólo distintos.

Ahora han empezado a construir la localización más importante de la película. Un viejo almacén se transformará en un bar. Lo vi hace años, un día de vacaciones con mis hijos por las playas de Almería. Y escribí el guion con ese lugar en la cabeza.

La decoradora, Pilar Revuelta, ha diseñado un lugar a partir de ese espacio real. La propuesta del guion combinada con la propuesta de la realidad.

Así es la vida, rediseña tus planes. Si tienes suerte, hasta los mejora.

A siete semanas

Lo que irradia el personaje de John Lennon a menudo se convierte en un espejismo de la película que queremos hacer. Cuando la gente me pregunta de qué trata *Vivir es fácil*, noto que al sonar el nombre de Lennon se concibe inmediatamente una película distinta a la que yo imagino. Puede que demasiadas personas hayan sido seducidas por ese modelo de *biopic* que se ha puesto tan de moda en series y películas.

Hace poco, nuestro director de fotografía, Dani Vilar, halló rastreando por la Red una ilustración del maravilloso libro de Juan Goytisolo *Campos de Níjar*. La lectura de ese libro fue importante para encua-

drar el paisaje de la película cuando aún era sólo un guion. Para mí importaba más la Andalucía de entonces que la ingente documentación sobre los Beatles o la estancia de Lennon en Almería. Quería saber qué encontraban los personajes cuando llegaban allí.

Me encantan esas caras y esos paisajes humanos: las mujeres que lavan, los hombres que comercian, los burros entre el polvo del camino, los niños que mendigan unas monedas bajo la calor. Si los introduzco en el guion sé que me acusarán de tremendista, de querer resaltar la miseria de aquel tiempo, pero tienen que estar porque así era la realidad; lean, si no, las bellas páginas escritas por Goytisolo. Vestuario, peluquería, decoración, fotografía, reparto: casi todos los elementos con los que vamos conformando una película se miran en alguna fuente documental.

Muchos hemos rescatado fotos de nuestros padres tomadas hacia 1966, pero lo más valioso es aquella Almería. Hace poco visité la exposición del fotógrafo Virxilio Vieitez y volví a encontrar en las aldeas gallegas los personajes y los rostros que me gustaría invitar a la película. De hecho escribí uno de mis artículos para el periódico sobre esas imágenes.

Esos elementos son más inspiradores que las leyendas y anécdotas sobre los rodajes de películas en Almería. Si hay algo que me interesa es la sensación experimentada por las estrellas y los equipos de filmación que llegaban de las grandes capitales y descubrían un lugar humilde con muchas necesidades básicas sin cubrir, donde la luz eléctrica se iba cada dos por tres y aún no había llegado el agua corriente.

Ese prodigio llamado Claudia Cardinale, que por esas fechas rodó en Almería *Mando perdido* y *Hasta que llegó su hora*, me dijo, cuando nos

conocimos gracias a la película *El artista y la modelo* de mi hermano Fernando, que su sensación cuando llegaba a aquellos parajes era la de reencontrarse con su patria tunecina, con un cierto aire del África primitiva y pura. De hecho, me atreví a introducir en el guion y luego en la película una anécdota que me contó ella. Años antes, cuando trabajábamos con Eli Wallach en *Two Much*, sus mejores recuerdos de España tenían que ver con algunas escenas rodadas en Almería para *El bueno, el feo y el malo*. ¡Qué gran tipo! Tiempo después acudió a un homenaje en la ciudad andaluza y se atrevió a llamar por teléfono a Clint Eastwood para convencerlo de que volviera a visitar Almería. Pero Eastwood no quiere ni oír hablar de visitas a esos sitios.

No tan buen recuerdo debía de tener Raquel Welch, a la que conocimos en Los Ángeles en una fiesta durante los Oscar de *Belle Époque*, en 1994. Yo llevaba una cámara Polaroid con la que pude hacer una foto de Penélope Cruz con Clint Eastwood y otra de Ariadna Gil con Anthony Hopkins, pero cuando Gabino Diego le preguntó a Raquel Welch si podían retratarse juntos, ella se negó. Gabino quedó desolado. Para animarlo un poco, Jorge Sanz y yo le dijimos que se acercara de nuevo a ella y se lo pidiera otra vez, pero añadiendo un argumento incontestable: «Venga, Raquel, aunque sólo sea como homenaje a la gran cantidad de pajas que nos hemos hecho pensando en ti». Pero tampoco funcionó.

¡Qué mujer tan desagradecida!

A seis semanas

Vuelvo de Almería tras cerrar la mayoría de las localizaciones. A medida que te acercas al escenario del crimen (es decir, al lugar del

rodaje) y a la fecha del crimen (es decir, al comienzo del rodaje), te invaden toda clase de miedos.

Cada vez que soplaba el viento en Almería imaginaba un día de rodaje con ese viento. El viento es el mayor enemigo de una filmación. Mayor que el frío, la lluvia, los animales o los niños. Desbarata el sonido directo, condiciona a los actores, destruye cualquier plan. Sólo mejora los peinados. Así que cuando soplaba ese viento tremendo me colocaba en un día de rodaje y pensaba en las catástrofes venideras.

No me considero pesimista, pero cuando se acerca el rodaje enumero antes de dormirme todas las cosas que pueden salir mal. Cuando la actriz protagonista se ha fugado con el contable y todo el dinero para los sueldos de la semana, ya he caído rendido por el sueño. Antes que esa remota posibilidad he imaginado doscientas distintas y lo peor es que todas ellas son probables.



Y sin embargo el viaje de cierre de localizaciones ha sido un placer. El decorado más importante luce un aspecto formidable, la paliza que se han pegado los del equipo ha merecido la pena. Pilar Revuelta, la directora artística de la película, partió de un almacén real para crear un entorno donde se desarrolla la parte nuclear de la película.

A Pilar la conocí hace años en el American Film Institute. Fui a estudiar allí en 1992 con el dinero que gané escribiendo el guion de *Amo tu cama rica*. Al mediodía entraba una camioneta en la escuela con nuestro almuerzo: unos bocadillos y latas de bebidas. Yo tenía un gran amigo, Roberto Fonseca, que pese al nombre no hablaba castellano. Era un chicano de Santa Fe al que su padre pegaba, cuando era pequeño, si se le ocurría utilizar otra lengua que no fuera el inglés. Así funcionaba el deseo de integración antes del multiculturalismo, tan criticado de manera fácil por muchos integristas.

Durante la hora del bocata mi amigo Roberto le tiraba los tejos a una chica y suponía que yo la conocía porque era española. Me presentó a Pilar, a quien no conocía porque ya estaba graduada y sólo iba a la escuela para ayudar en algún corto de fin de carrera. Pilar se liberó con bastante simpatía de los tejos de mi amigo, pero no ha podido evitar que con los años, exactamente veinte después, le toque ser la responsable de los decorados en una película mía.

A diferencia de muchos otros directores (para quienes trabajar con ellos es un inmenso privilegio), yo siempre sufro una especie de rubor antes de pedirle a un técnico que trabaje conmigo. A Javier Aguirresarobe, con quien hice *Obra maestra* y *Soldados de Salamina*, lo llamé para preguntarle si me recomendaba a un director de fotografía joven que tuviera ganas de arriesgarse a colaborar en una pe-

lícula mía. Y a Willy Lubtchansky, que hizo la fotografía de *La buena vida*, lo conocí porque vino a Madrid para rodar una película francesa donde era ayudante un amigo mío rumano: cuando esa noche nos emborrachamos le pedí su dirección y le dije que algún día le enviaría mi primer guion.

Quizá por evitar el trago de pedirle a alguien consagrado que trabaje conmigo, a menudo me he embarcado en proyectos con gente primeriza, con simples aficionados o directamente con indocumentados totales. Todo por evitarle el mal trago a un profesional de prestigio.

En realidad, mis hábitos de novelista me convierten en un director intratable. Estoy acostumbrado a resolverlo todo a solas. En una novela haces el decorado, la fotografía, el maquillaje y la peluquería sin contar con nadie. Hasta la música.

Por eso tengo que agradecer que en muchas ocasiones hayan sido los demás quienes se han ofrecido o los productores quienes han dicho: «No te preocupes, nosotros los llamamos». Gracias a eso he contado con técnicos geniales. A Pilar Revuelta la llamé para mi película anterior, *Madrid, 1987*, porque pensábamos construir un váter en el plató. Fuimos a ver el váter de un amigo en el que me quería inspirar, pero como la producción resultó inexistente y carecíamos de fondos, acabamos por rodar en el váter tal cual estaba en la casa de ese amigo. Por suerte, para entonces Pilar ya había encontrado trabajo en una película más decente. Pero creo que ahora no se va a librar de mí.

En realidad, lo más problemático de David Trueba, el director, es que le gusta mucho incorporar las cosas más absurdas a sus películas. Si pasa por la calle un tipo con un carrito de la compra, no es raro que le

pregunte si puede volver a pasar en todas las tomas. Y de pronto una mañana se levanta y decide que estaría bien que el personaje de Javier Cámara viva en una pensión de Albacete, tenga un canario llamado Lennon y duerma en una cama plegable en un cuarto minúsculo. Todo esto es lanzado a la directora artística sin apenas tiempo de reacción.

Lo del canario llamado Lennon aún no se lo he dicho. Entre otras cosas porque nunca estoy seguro de si llevar un canario al rodaje depende de producción, dirección, decoración o música. Tengo que preguntarlo.

Esa tradición de los compartimentos cinematográficos siempre se me escapa. En realidad es algo bastante absurdo porque la maravilla del cine es que todos los oficios están entrelazados. El director de fotografía poco podría hacer sin contar con el color de la ropa, los decorados o los puntos de luz. El actor puede haber ensayado con su profesor de interpretación suponiendo que la última escena será de pie y con las ventanas abiertas, pero al final se decide que estará sentado y en total oscuridad. Y así sucesivamente. Lo peor es que se bloquee con esos cambios.

Una película es una suma de esfuerzos cuya mejor virtud es que todos estén relacionados. Cada vez que oigo a alguien hablar de «mi departamento» me echo a temblar. El momento más intenso de una película es esa lectura del guion donde todo el mundo plantea sus necesidades y se resuelve de una manera precisa cómo se rodará todo y por dónde saldrá el sol y cuál será la hora exacta del rodaje y cómo vendrán vestidos unos u otros y si el paso de un coche al fondo será en subida o en bajada, pero luego ese día llueve y el actor está resfriado. Entonces le damos un paraguas y le ponemos un jersey e intentamos que la nueva realización sea aún mejor que todo lo que habíamos preparado antes con precisión suiza. Y digo

suiza porque mi ayudante de dirección tiene esa nacionalidad y vive en Ginebra. Aunque por suerte para mí es la suiza más andaluza que conozco. Pero de Anne Deluz ya hablaremos otro día.

A cinco semanas

En las películas de época, la gente se preocupa a veces demasiado por la exactitud del detalle, por imitar una foto de ese periodo, por que nada escape al rigor de la reconstrucción, pero se ignora que una época, en el cine, es más un estado de ánimo, una canción, una forma de moverse.

Un buen ejemplo es *Moonrise Kingdom* y esa secuencia (influida por la deliciosa canción de Françoise Hardy) en que los niños protagonistas se ponen a bailar sobre la playa y él tiene una erección bajo los calzoncillos Ocean.

A mí me gusta que la época no se plasme sólo en las patillas, el peinado, la ropa y, mucho menos, en una imagen imitativa del tiempo que retratas. Me gusta que la película sea contemporánea porque la haces en tus días, pero que los personajes transmitan el carácter del tiempo pasado, la forma de hablar y de ser.

A cuatro semanas

Por azares del destino, el año 1966 contiene algunas joyas bien curiosas del cine español. Es el año en que se estrena una de mis películas favoritas, la checa *Trenes rigurosamente vigilados*, que adapta una novela de uno de los escritores fundamentales en mi formación: Bohumil Hrabal. Pero en España, durante ese año y sus alrededores,

se estrenan películas con las que se podría programar un ciclo espléndido en la Filmoteca: *Juguetes rotos*, de Summers, que sigue a su imprescindible *La niña de luto*; *Ditirambo*, debut de Gonzalo Suárez tras sus cortos; *La caza*, de Saura; *Hoy como ayer*, de Ozores, que también estrena ese año *Operación secretaria*; *Historias de la televisión*, de Sáenz de Heredia; *Amador*, de Vicente Aranda; *La dama del alba*, *Es mi hombre* y *Con el viento solano*. *El extraño viaje*, de Fernán Gómez, se estrena con retraso pegada a otra obra maestra, *El mundo sigue*. El productor Carlo Ponti destroza ese año y en Italia uno de los grandes guiones de Azcona, *L'uomo dei cinque palloni*, donde actúa un magistral Mastroianni. También se proyectan *La ciudad no es para mí*, con Martínez Soria; *Mayores con reparos*; *Nuevo en esta plaza*; *Simón del desierto*, de Buñuel; *Vestida de novia*, de Ana Mariscal; *Noche de vino tinto*, de Nunes; *Nueve cartas a Berta*, de Patino; y *La busca*, de Angelino Fons, a partir de la novela de Baroja. Alfredo Castellón rueda *Platero y yo* para la televisión, película que vuelvo a ver porque adoro a Alfredo (con Félix Romeo siempre quise rescatar sus programas de TVE). Todo apenas unos meses antes de que lleguen *La boutique*, de Berlanga, y *De cuerpo presente*, debut de Eceiza y Querejeta. Pero quizá el mayor éxito de ese año fue *El padre Manolo*, con Manolo Escobar, a quien rendiremos homenaje en nuestra película: no en vano el gran Escobar nació en Almería, aunque emigrase a Cataluña, como tantos otros en aquel tiempo. Me paso la vida defendiendo a Manolo Escobar porque muchos se quedan con la imagen popular que desprenden sus canciones, pero ignoran que detrás se esconde el mejor coleccionista de arte contemporáneo español.

Ya no queda nada

Justo el día en que pensaba hablar de mi ayudante, Anne Deluz, el médico le diagnosticó una hernia discal y la obligó a abandonar la

película. Es una catástrofe que no me deja tiempo para reaccionar. Toda película está llena de bajas, de carencias y ausencias. En esto también se parece a la vida.

Anne tardó un minuto en recomendarme a Sara Mazkarian, que va a ser nuestra nueva ayudante y con la que llevaba mucho tiempo queriendo trabajar porque Anne me la recomendaba a todas horas. Anne me entendía con una sola mirada: a menudo he pensado que me entiende mejor de lo que yo me entiendo a mí mismo.

Lo que más me cuesta explicar a mi equipo es que, a menudo, todo lo que nos falta, lo que echamos de menos, lo que no podemos pagar, para mí carece de importancia frente al privilegio por poder contar la historia que queremos contar.

Crecí en una familia pobre que apenas podía permitirse lujos que hoy son casi necesidades vitales. Pero no faltaba ni la alegría ni la dignidad ni el placer de pasarlo bien. Eso tiñe un poco mi forma de trabajar. Nunca he aspirado a hacer una película importante, sino a hacer una película particular. El lujo está para mí en un sitio distinto del que ve la mayoría de la gente.

Hace unos días he vuelto a recorrer cada localización de la película con Sara, la nueva ayudante, Dani Vilar, el director de fotografía, y Pilar Revuelta, la decoradora. También con Fernando Beltrán, el jefe de eléctricos, Álvaro Silva, el sonidista, y los de producción, que ya conocen cada rincón mejor que yo. Vuelves a imaginar la película mientras tratas de contarla torpemente y te das cuenta de que nada será igual el día en que llegues con la cámara y estés rodando.

Ha llovido más que nunca, incluso en Almería. A ratos me recuerda la lluvia que llevamos a Gerona durante el rodaje de *Soldados de Sa-*

lamina. Se batieron récords regionales y yo era feliz porque era lo que necesitábamos para contar aquella historia llena de barro, lluvia y muerte. Para *Vivir es fácil*, en cambio, necesito el cielo limpio que deja detrás un día de lluvia. Espero que la semana que viene termine de llover y aparezcan esos cielos puros que se reinventan después de la tormenta.

En el último ensayo con los tres actores protagonistas, antes de empezar mañana a rodar, me di cuenta de que nada tiene valor hasta que se hace el silencio absoluto después de cantar la claqueta. Cuando sólo se escucha el ruido de la cámara. Entonces comienza lo real.

Primer día de rodaje

El primer día de rodaje siempre es intenso y complicado. En nuestro caso aún más porque empezábamos por una clase con 22 niños, todos vestidos de época bajo los rigurosos retratos de José Antonio y Franco. Para acercarse al año 1966, sin embargo, nada es más práctico que una ajustada selección del reparto y tuvimos la suerte de que la directora de castin, Arantza, nos preparara un conjunto escolar lleno de rostros peculiares y chavales estupendos que se portaron de maravilla.

El profesor, Javier Cámara, tardó un minuto en metérselos en el bolsillo. Hay algo que me encanta de Javier: que posee un fondo de otro tiempo. Es un tipo de hoy, pero debajo lleva una sombra perfecta de la generación de nuestros padres. Hoy teníamos una escena complicada donde el director del colegio, al que interpreta el gran fotógrafo Jordi Socías, tenía que sacudir unas bofetadas a un alumno expulsado de clase. Para eso la experiencia de Javier ha sido indis-

pensable. Ha sugerido cómo debían ser los golpes, no en vano atesora una larga experiencia de disciplina escolar. Tan larga que cuando escribe con tiza en una pizarra aún lo hace con la mano derecha pese a ser zurdo, corrección que los primeros sacerdotes encargados de su educación se esmeraron por imponerle con la dulzura habitual de aquellos tiempos.



Para mí, además, era una experiencia singular: rodaba en mi antiguo instituto, en la misma aula donde estudié antes de pasar a la universidad. Cuando yo llegué, el Lope de Vega acababa de convertirse en instituto mixto después de haber sido exclusivamente femenino, así que en clase apenas éramos cuatro chicos junto a una treintena de chicas. Esa abrumadora hegemonía me condujo a una felicidad casi ininterrumpida. Recuerdo que en

esa clase, sentado al fondo, pensé que estudiaría Periodismo, pero que trataría de escribir novelas y dirigir películas. Soñaba despierto.

Y allí estaba el primer día de rodaje, convencido de que en cualquier momento alguien entraría a decirme que todo era un sueño escolar, que en realidad yo no estaba dirigiendo nada. Entonces me despertaría sentado en mitad del aula, haciendo garabatos entre los apuntes mientras esperaba la hora del recreo.

Segundo día de rodaje

El segundo día de rodaje ha coincidido con el Día de la Madre. Precisamente teníamos que rodar una comida familiar en casa del joven protagonista.

Sólo hay una cosa peor que una comida familiar: rodar una comida familiar.

Por suerte, en esta familia los padres son Ariadna Gil y Jorge Sanz. Con ellos todo es fácil. Por eso he dejado para el final sus planos, cuando ya llevábamos diez horas rodando la misma conversación, sirviendo la misma sopa de arroz. Aun así tienen todavía la capacidad de sorprenderte, de dar otro matiz. Jorge se ha convertido en un actor italiano de la maravillosa escuela que fundaron Aldo Fabrizi y Totó y continuaron Alberto Sordi y Ugo Tognazzi. Era verlo como padre, con la chaqueta del pijama sobre la camisa y la corbata, y sentirme en familia.

Ariadna, que ha trabajado en varias películas conmigo, me da una confianza absoluta. A la velocidad de un tren expreso, con el día de

rodaje yéndose entre los dedos, con el equipo tratando de lograr el plano antes de que se acabe la jornada y un niño llorando en brazos, es capaz de transmitir calma, precisión y emoción.

Ser actor de cine consiste en hacer arte en un taller de carpintería, me dijo una vez Fernán Gómez. Un rodaje a veces parece eso. Ahí se imponen los actores con la calma suficiente para templar los nervios, aislarse del tiempo y el lugar y levantar su personaje.

Los niños han estado fantásticos, se sabían todos los diálogos y se los soplaban a los adultos. El bebé, por cierto, tiene historia porque es la hija de Lucía Jiménez, que debutó como actriz conmigo en *La buena vida*. Su hija Catalina me convierte en el único director que ha hecho debutar en el cine a una madre y, diecisiete años después, a su hija.

Para el personaje de Pablo el Peluquero buscaba a alguien idéntico a Pablo, el peluquero que mis padres traían a casa para que cortara el pelo a todos sus hijos. Tenía párkinson y era encantador, muy anciano. Venía a casa y mi madre preparaba sopa de arroz. Nos cortaba el pelo con mimo y nos contaba historias. Recuerdo que un día, yo debía de tener dieciséis años, salió de su casa para venir a la nuestra y a mitad de camino olvidó adónde iba. Lo encontraron vagando por su barrio. Poco después perdió la memoria y ya nunca más vino a cortarnos el pelo.

Un día pensé en el padre de mi amigo Pep Guardiola. Podría ser el peluquero perfecto, tenía la edad y el carácter. Además fue actor de joven en su pueblo y siempre colabora en las representaciones de los *pastorets* en Santpedor. Cuando lo llamé se sumó encantado. Durante el largo día de rodaje, que lo agotó, perdía la memoria a cada instante y trataba de leer sus frases en una chuleta mientras los niños le susurraban las líneas. Después me dijo: «Ahora sí que admiro a los

actores, esto es más complicado de lo que creía». Entonces, al verlo tan agobiado, tuve que decirle lo que considero una gran verdad: «En esto del cine lo que importa es el resultado; al espectador le da igual si algo ha sido fácil o difícil, lo importante es cómo queda». Creo que ha vuelto a casa tranquilo y feliz. Estará perfecto en el papel.

Tercer día de rodaje

Viendo sudar la gota gorda a Daniel Vilar, el director de fotografía, y a su equipo, siempre me pregunto si cuando los llamas para comprometerlos en un proyecto les haces un favor o les garantizas cinco semanas de sufrimiento.

El director de fotografía es la espada del soldado. Nunca existe una película hasta que ves la primera imagen filmada. Y esa imagen, compuesta de densidad cromática y de luz, es el idioma en que vas a contar la película. No importan las limitaciones, las prisas, los condicionantes, el narrador siempre será la luz en alianza indivisible con la expresividad del actor.

Conocí a Daniel Vilar cuando llegó a Gerona para trabajar con nosotros en *Soldados de Salamina*. Era un ayudante de cámara con quien Javier Aguirresarobe había coincidido durante el rodaje de un anuncio promocional del encanto natural andaluz. Nada mejor que llevarlo al cine en una película montañosa donde nos iba a llover de manera continuada durante cinco de las siete semanas previstas para la filmación.

Al ver a Dani trabajar bajo la lluvia, cambiando lentes o llevando el foco; al contemplarlo cada noche limpiando el material en el hotel, pensé que siempre tendríamos una deuda con él. Allí coincidió con

mi hermano Javier, el cineasta de la familia dedicado a documentar la naturaleza, un tipo que siempre preferirá pasar dos días esperando a que una rana salte para su plano que filmar un momento de ficción: lo recluté para *Soldados* porque sabía que iba a ser una película de guerra donde el equipo tenía que funcionar como un escuadrón de élite sobre un barrizal. Después Dani ha sido el segundo cámara de mi hermano Javier por medio mundo, ha repetido en mis películas como ayudante y también ha intervenido en las de Fernando (llevó una de las cámaras en el Candeal de Bahía) hasta convencerse de que dentro llevaba un director de fotografía. Debutó con la imagen en *El artista y la modelo*, la película de mi hermano Fernando. Trabajar con Fernando es, supongo, el regalo que yo le debía desde los tiempos de Gerona. Y más hacerlo en blanco y negro y con dos rostros tan llenos de belleza con carácter como los de Aida Folch y Jean Rochefort. Pero ahí se terminaron los regalos.

Ahora tenemos delante *Vivir es fácil*, película de época a todo color, con escenas que incluyen los desiertos soleados de Almería en formato Scope y con un director que no sabe llevar el caballo ni al trote ni al paso, sino que, como los jinetes más inexpertos, sólo sabe cabalgar al desbocado ritmo del caballo, que es quien lleva las riendas. Cuando nos sentamos el primer día a ver la proyección en el laboratorio Deluxe fue como asistir a la creación del mundo. «Así que esto es lo que nos traemos entre manos», piensa uno. Y desde entonces, aunque los vea sudar y exprimir desolados los minutos de rodaje para llegar a filmar los planos que afirmo necesitar, me doy cuenta de que estoy en buenas manos. En buenos ojos, debería decir.

Durante la preparación veía con Daniel películas tan maravillosas, con una fotografía tan precisa y especial, que a veces debía advertirle que nosotros no tendríamos ni el tiempo ni los medios para lograr eso. Mi broma era: «Tú me enseñas un fragmento de *Revolu-*

tionary Road, pero yo he de recordarte que nuestro modelo más cercano es *Un rolls para Hipólito*».

A él le gusta la precisión, a mí lo orgánico. Yo le pido que aproveche los accidentes naturales, las sorpresas del día. Él prefiere el control, la recreación. Él ama la limpieza. Yo, la suciedad. Pero cuando veo las primeras imágenes rodadas empiezo a pensar que Daniel puede acabar saliéndose con la suya.