

EL CINE ES ESO QUE PASA MIENTRAS ESTÁS VIVIENDO UNA CONVERSACION CON LLUÍS RIVERA Áurea Ortiz Villeta

Empecemos por el principio. ¿Cómo surgió el grupo de gente que se puso en València en los años 70 a hacer cine underground, experimental, independiente, alternativo o como lo quieras llamar? ¿Cómo llegaste tú ahí?

Como cuento en *Autobiofilmografía*, al volver de la mili ya había decidido que no quería trabajar en publicidad, que es lo que finalmente había estudiado, después de muchos tanteos. Me encontré con Lluís Miquel, que había montado Novimag, un estudio que trabajaba en 16 mm., y empecé a trabajar con poca remuneración, pero todavía estaba bajo el paraguas de papá.

Entonces entré en contacto con la gente del cine independiente, porque trabajaba con Seguí y por allí pasaron Casimiro, Gassent y otros. En la mili tuve una crisis personal, profesional y amorosa, pensé en darle una patada al mundo, pero en el lenguaje que se supone que era el mío, el del cine. Así surgió *Piensa que mañana puede ser el primer día del resto de tu vida*, una primera película inspirada en *La metamorfosis* de Kafka y gestada durante la mili, que ya son demasiados ingredientes.

En una entrevista comentabas que, en ese momento, entre ese grupo el cine era una cosa más, no la más importante. Había escritores, tú mismo venías de la publicidad, diferentes formas de expresión, muchas ganas de hacer cosas.

Otras cosas resultaron más relevantes para ganar dinero. Pero desde Gassent, que era más profesional, hasta Francesc Jarque y José A. Bonache, que se ganaban la vida de otra manera, todos hicieron una película. ¡Hubo tanta gente que solo hizo una película! El único caso un poquito excepcional sería, a lo mejor, Antonio Llorens, que dejó su trabajo en un banco, como Almodóvar, para lanzarse a la piscina, a la piscina del cine en general, no a la de hacer cine, porque si hubiera sido la de hacer cine estaría muerto y bien muerto, claro. Y eso era lo más importante para nosotros en cuanto a medio de expresión. Pero si piensas que la vida es algo más, y tienes una pareja y te vas a casar, desde luego no te puedes plantear ser cantautor en una estación de metro.

Esos son los años del psicoanálisis, el marxismo, el estructuralismo, la sociedad del espectáculo y Guy Debord, todo esto está metido ahí, en las películas y en vuestros debates y discusiones. No sé si eso estaba muy digerido, ¿cómo era? Hacéis un cine muy experimental, tú especialmente. También estaba la escuela de Barcelona, desde mediados de los 60. ¿Conocías lo que hacía Godard? ¿Veías algo de, por ejemplo, Stan Brakhage, Jonas Mekas y toda esta gente en Nueva York?

Sí, algo. A partir de ser un cinéfilo o cinéfilo, según se mire, yo, desde luego, tenía mi objetivo, mi punto de vista o mi diana sobre un determinado tipo de cine que, en un momento dado, podía ser absolutamente industrial, por no llamarlo comercial, como podía ser el caso de Orson Welles, o posteriormente Godard y toda la Nouvelle Vague, por muy francotiradores que fueran. Pero lo que a mí nunca me había interesado, ni al final, aunque hice alguna cosa relativamente parecida, era contar una historia. Eso de que las películas no son nada sin historia me pareció siempre una pamema. A mí me parecía que las películas podían ser millones de cosas, como la ebanistería, como la sastrería: no necesariamente tienes que hacer trajes para la ópera para ser un entusiasta

de la costura. Evidentemente, en mi primera obra el nivel de experimentación es relativamente escaso, pero claro, luego llega *Travelling* y entonces...

Ahí lo rompes todo.

Ahí lo rompo.

Luego llegaremos a *Travelling*, pero vamos a hablar de Piensa que mañana puede ser el primer día del resto de tu vida, que era una adaptación de *La metamorfosis de Kafka*.

Un tío se despierta un día y encuentra todo diferente y que su habitación es toda blanca. No conseguí que el actor, que era un amigo, se quitara la barba para que la integración fuera total: “Mario, coño, tampoco cuesta tanto quitarse la barba”. “No, no, no, la barba no”. Bueno, pues mira, la metamorfosis será un poquito más relativa. Y luego se encuentra en un mundo donde no tiene nada más que sus cosas, o sea, unos discos, algún libro, una botella de whisky y buenos recuerdos de amigas, de sexo y de una panda de hijos de puta como el maestro, el militar, el cura... Hasta que da el salto y mueve a una revolución. Cuando la estrenamos, el primer día de uno de los estados de excepción del franquismo, eso de tirarle piedras a una cruz sonaba un poco duro. Pero claro, en aquellos tiempos, en el Cine Club Imagen, que ya no existe, no tuvimos ningún problema. Hubiera sido ya el colmo que la Gestapo estuviera al tanto de lo que hacían un puñado de desarrapados en un rincón que nadie ve.

Claro, porque esa es otra. ¿Esas películas dónde se veían?

Básicamente en cineclubs. Luego ya empezó la época de los ciclos o de los concursos. Pero en principio era una cosa espontánea: toc, toc, oye, mira, acá tenemos *Sega Cega*, *Españoleando* y *Travelling*. Vale, pues ponedlas.

Y luego haces *Travelling*, que es una cosa bastante distinta de esa primera película y de las otras películas del grupo.

Sí, sí. Yo tengo miedo cuando ahora se vea en una pantalla. No sé si advertir a los espectadores que sólo son doce minutos y que no todos los documentales que van a ver son así, porque realmente es duro. Para mí tenía la virtud de que, alguien lo dijo, así como *Sega Cega*, por ejemplo, hablaba un poco de lo mismo, pero con la coartada del arroz, *Travelling* no tenía coartada alguna. Esto es lo que hay y es como es. Como el porno. El porno no tiene que ser policíaco, ni tiene que haber familia, ni un padre que te ha tratado mal en la infancia. Vamos a lo que vamos y *chimpún*.

Pero justamente el hecho de que no haya coartada justifica absolutamente toda la película. Es un gesto muy diferente al de utilizar la coartada. Es esa idea de “esto es lo que hay”, a la que has llamado ensayo muchas veces. De hecho, casi todas tus obras lo son.

Sí, sí. En diferentes aspectos y con diferentes fórmulas y estilos, si es que hay estilo. Pero sí. Más que sobre cómo pasan las cosas, es un ensayo sobre cómo hacer, cómo enseñar las cosas que pasan. Igual no pasa nada, pues lo muestras de una determinada manera, que en algunos casos podría ser soporífera y en otros interesante. Al fin y al cabo, hay gente *pa tó*.

De todas formas, eso estaba absolutamente en consonancia con lo que estaban haciendo por todas partes muchísimos cineastas, probablemente sin tú saberlo en algunos casos, como en Nueva York, aquí, en Francia o en otros sitios, donde muchos creadores proponen este cine

sin coartada que dices, mostrando no ya el proceso creativo, sino más bien el proceso manual de fabricación de las imágenes, como en tu caso.

Me acuerdo de una película que me impresionó mucho y va por este camino. Era *El espíritu del animal* (Augusto Martínez Torres, 1971) que, por lo que recuerdo, que nunca será exacto, era sobre un hámster que estaba en la jaulita, anda que te anda. Y eso, en cierto modo, es una ruptura, porque una cosa eran las experimentaciones de Jonas Mekas, puramente visuales. Es decir, yo nunca había visto montajes tan acelerados o planos tan cortísimos: entra John Lennon y sale el otro, pim pam pum. Pero esto era una cosa como más de decir: “bueno, esto es lo que pongo encima de la mesa y esto es lo que hay”.

En *Travelling* reivindicas la materialidad del cine y tiene muchísimo que ver con tus otras obras, que están llenas de procesos de construcción, de montajes, de cosas que se están construyendo. Tanto en las que hiciste en los 70 y 80, como en las que has hecho después de jubilarte, es una constante esta idea de los procesos de fabricación. En ese sentido, *Travelling* encaja con las otras, solo que conlleva un nivel de radicalidad mayor.

Sí, *Travelling* es como un prólogo para decir: prepárate para lo que va a venir después. Pero, afortunadamente, lo que viene después no es tan difícil de digerir.

Esta es más conceptual y da menos opciones al espectador: ahí te mando esto. Pero se parecen: la película de la construcción del puente de enfrente de tu casa, *Per la finestra veig creixer un pont*, por ejemplo, o la secuencia de la madera tallándose en *Personajes para una historia*, las imágenes que tomas de la ciudad aquí y allá...

No sé, alguien más profundo que yo podía hablar de materialismo dialéctico, pero yo lo negaba. No es que no fuera consciente, sino que no llegaba a tanto. Lo que pasa es que me atraía o me parecía significativo y productivo mostrar esta serie de cosas.

Es tu mirada: vamos a darle la vuelta y veamos el proceso de fabricación. A mí me recuerda bastante a Man Ray en lo visual, aunque es verdad que Man Ray tiene ese halo poético que creo que tú no pretendes, no digo que no lo tengas. Pero me lo recuerda por esa materialidad del cine, de jugar con el propio celuloide, el juego del negativo y del positivo, que es muy de la vanguardia de los años 20.

Y esto no es una manzana, sino la fotografía de una manzana: no te confundas, no le pegues un bocado porque te muerde ella a ti.

Decías en alguna entrevista que en *Travelling* metiste elementos puramente intuitivos o chistosos, te estoy citando tal cual, porque es una película sobre la manipulación y la comunicación. Lo de chistoso no se me hubiera ocurrido, pero...

Seguramente es un poco exagerado. Intuitivo es mucho más adecuado, porque eran cosas de esas que se te ocurren porque tú eres el que corta el bacalao, lo compras y lo guisas. Pero había cosas. Por ejemplo, que la película se autodestruya sí que estaba en el guion, ya estaba el positivo y el negativo. Me llamaron de Fotofilm diciendo: “¿oiga, eso está bien?” Hay que tener en cuenta que el negativo tiene doble perforación y el positivo tiene una perforación. Entonces, según dónde lo pongas, casa o no casa, porque la máquina se encuentra con que no hay agujero y no puede seguir adelante. ”Es que esto es negativo y le saldrá al revés”. Bueno, me sorprendería como si comprara un Rolex por 100 € y me dijeran que no es auténtico. Es que lo contrario sería una sorpresa que no veas.

Y luego haces Personajes para una historia. Aquí lo que empleas es la reutilización de imágenes, que será una constante en tu obra. Esto es modernísimo, no sé si eres consciente de lo moderno que era en aquel momento y de que ahora sigue siéndolo. Mira la cantidad de películas que hay hoy en día de eso que llamamos metraje encontrado, el reciclaje. Esta es una idea permanente en tus obras, que está unida a ese concepto de montaje, reconstrucción y fabricación.

Sí, sobre todo respecto a *Personajes para una historia*, son cosas totalmente encontradas, no buscadas, sino encontradas. Me cabré bastante cuando en la Obra Cultural Bancaja hicieron un ciclo de metraje encontrado.

Y no te incluyeron.

Es que no sabían que existía. Y ojo, no voy a pecar de ególatra, pero no es que eso yo ya lo he hecho, es que ha estado en un ciclo del Centro Pompidou. Entérate un poco de lo que pasa en el mundo y no me saques la lata encontrada en Montana, en Wyoming o en Burdeos, y mira más para abajo, coño. Esto es una constante que supongo que es común a cualquier creador. Hay una época de estar muy satisfecho y muy contento de que en otras partes del mundo haya gente que está haciendo las mismas paridas que tú. Y la cara B es cuando han pasado 20 años y alguien descubre el café con leche. ¿Pero de qué me hablas? Tú tienes todo el perfecto derecho desde Wyoming o Montana a hacer lo que te da la gana. Pero los críticos, a poco sesudos que sean o informados que estén, tienen que saber que en otros sitios del mundo que no son Ceilán ni Guinea Conakry, sino que es España y València, existe también una partecita pequeña. Podrás entrar en valoraciones sobre si son imitaciones o no y si era antes el huevo o la gallina, pero no olvidarlo.

Explicame una cosa de Personajes para una historia que me gusta mucho. Has dicho en otras ocasiones que era, de hecho, una obra conceptual: el boceto de la vida como espectáculo, que creo tiene mucho que ver, aunque no sé si lo habías leído en ese momento, con Guy Debord y *La sociedad del espectáculo*. La idea que en esos años estaba por todas partes de que la vida y todo es representación, que en el momento en que hay alguien mirando, ese mirón lo convierte todo en espectáculo, además vinculado a la representación del proletariado, de la clase trabajadora y el modo de visualizarla. En la película utilizas todo el rato imágenes, esto es importante, de las películas industriales y comerciales que has hecho en la productora dónde estabas en ese momento, Novimag.

Todo menos los títulos de crédito. Fue un poco intuitivo, una cosa que te viene un poco importada, pero que tú abrazas absolutamente. No me acuerdo cómo tuve la idea de hacer algo con esto. De alguna manera llegamos a estar juntos alguna vez Pau Esteve, Casimiro y alguno más, y alguien, no sé quién, planteó la base teórica. Yo no había oído hablar de los situacionistas y Mayo del 68 eran ladrillos y policías; todo el mundo, pero todo el mundo, estaba en el Boulevard Saint Michel. Y entonces, claro, como es natural, encajó perfectamente y empecé a atar cabos que un poco ya estaban atados en la imagen: solo el simple hecho, sin ningún tipo de discurso, de poner una cosa a continuación de la otra, un desfile de modelos de peinados y luego otra cosa...

Ese montaje paralelo es precioso.

No necesita texto, ¿verdad? Pero me vino muy bien, cogido con alfileres porque nunca profundicé ni leí a esos señores ni nada que se le parezca, pero en el fondo lo que decían ellos y lo que decía yo, que todo es una cosa que pasa y alguien que la ve, unas veces hay un cristal, otras veces hay unas rejillas y el león está ahí y tú estás aquí, es lo mismo. Me parece que así queda una cosa como cuadrada, muy niquelada.

La función del artista. El artista no tiene por qué teorizar, ya vendrán los teóricos después y le buscarán el significado. La intuición es justamente lo que diferencia al creador.

Afortunadamente. Creo que los textos siempre tienen un nivel diferente de la explicación pura y dura de lo que está pasando. Y no es machacar continuamente con el concepto teórico marxista o no marxista. Así que me parece que, en ese nivel, *Personajes para una historia* está bien. Aunque veo la película ahora y me parece, entre otras cosas, larga.

A mí me gusta mucho. La había visto hacía un montón de tiempo y al volverla a ver para esta entrevista la he disfrutado. Me gustan los textos, porque hay una parte que tiene mucho humor. Algunos son muy densos, llenos de mucha palabra polisílaba y grandes términos, y en la relación que establecen con la imagen hay cierto encanto, chocan a veces con humor, con retranca.

Hay algunas cosas que no sé si el público percibirá. Lo puse como si fueran descartes con mala leche: una chica rubia, estupenda, abre una puertecita de un armario y el armario tiene todos los estantes caídos. Otro señor que, cuando acaba, saluda al respetable como si acabara de torear un miura o de conquistar el Everest. El señor que quiere entrar y no puede, pero luego los niños salen por la puerta. Siempre me ha recordado a Hitchcock porque, entre otras cosas, el señor era gordito.

El juego de las reiteraciones y repeticiones de los gestos tiene mucho sentido del humor. Y esos textos tan serios encajan bien. Luego hiciste Una jornada más, que es una película más narrativa. Iba a decir convencionalmente, pero tampoco mucho. Tiene dos versiones bastante diferentes. La primera es del año 76 y luego en el 81 la retomas en 16 mm. y le cambias la banda sonora y otras cosas.

La hice en súper 8 con material doméstico. Aparecían Fina, mi mujer, embarazada de mi hijo, y unos cuantos amigos. Encontré ese material, que me pareció fascinante, pero después me arrepentí y lo quité. Me refiero a la conversación entre los policías.

Pero queda muy bien.

Pero esa conversación es para verla sobre pantalla en negro, porque aquello de “pero en cuanto salgan a la calle quiero la misa mayor, estamos con la vara en la mano, sí, sí, pero no sería malo que nos enviaran refuerzos y tal”, está por encima de cualquier imagen. Y luego, en 1981, la recorté bastante. Grabé en 16 mm., porque ya estaba en Estudios Andro y podía hacerlo. Quitó algunas cosas y otras la mantuve porque, desde luego, la imagen de Fina embarazada, con la ventana del chalet de La Cañada...

Luego hablamos de las ventanas, que ese es un motivo visual que te gusta mucho.

Bueno, en La Cañada, en el chalé de mi padre, era relativamente fácil poner papel vegetal y proyectar por fuera. Un poquito *paraeta* sí que es, y claro, repetirlo en 16 mm. me daba miedo. Introduje algunos otros cambios, porque podía hacerse de nuevo sin problemas.

También le quitaste los rótulos.

Sí, y mucho de la manifestación, había muchas imágenes. Para mí, es una de mis favoritas.

¿La nueva versión?

Sí. Bueno, entre el hijo joven y el hijo mayor la elección no es fácil.

Es que la banda sonora con la conversación de los policías crea otra cosa, es otra película.

Es imposible que te fijes en lo que está pasando si estás atento a lo que está diciendo la policía.

Sí, eso es cierto. Pero tiene todo el sentido esa presencia de la represión policial del momento mientras la chica está haciendo su día a día.

Estaba en la vida gris del franquismo, aunque no fuera muy evidente. Desde luego, con la banda sonora de la policía lo de que no fuera muy evidente es absurdo.

No son dos versiones, son como dos películas, aunque tengan el mismo material de base. Y siguiendo con tu trayectoria, luego paras durante mucho tiempo y trabajas profesionalmente dentro del sector, haciendo publicidad. A mí me parece que tu dedicación a la publicidad también tiene que ver un poco con cómo concibes tus cortos. Hay una parte del lenguaje publicitario que, al fin y al cabo, no deja de derivar del lenguaje de las vanguardias, en cómo te gusta la fragmentación, los collages e incluso esto que planteabas antes de que no hay concepto, no hay narración. Y en tus cortos hay algo de la mirada del publicitario.

Tal vez sí. Para mí no cabe duda de que es un lenguaje bastante diferente del cine narrativo comercial, donde las cosas tienen que estar de un modo concreto, el récord es importante y necesitas que se entienda casi todo de forma inequívoca. En cambio, la publicidad es una cosa muy... como Elvis: todo son sensaciones, más que narraciones.

Después de esto paras un montón de años, sigues en Canal 9, donde pasas una temporada larga de ostracismo, hecho increíble, siendo un profesional de tu condición y experiencia. Y en un momento determinado decides que vuelves y lo haces con *La vida es eso que pasa mientras tú estás haciendo otra cosa*, que es una idea muy compleja que tenías desde hacía tiempo para una videoinstalación. Cuéntame un poco esto.

La idea era materializar de una forma lo más realista posible un mueble que se llamaba “mueble de estar”. Ese era un posible título al principio. Una palabra que no se entiende, pero luego sí que se entiende.

Un mueble de esos de sala de estar que ocupan toda la pared y tienen varios compartimentos. En tu película los objetos de cada compartimento van modificándose según el paso del tiempo, cada uno a su ritmo: las fotos, la pecera, las botellas, los libros, etc.

En la tele, compañeros profesionales me convencieron de que combinar nueve monitores que coincidieran perfectamente, cada uno con una fuente, era muy difícil. Era importante tener nueve fuentes que alimentaran los nueve monitores. ¿Y entonces? Pues, dándole vueltas, me dije: “voy a hacer un corto muy corto que es un plano fijo muy, muy, muy complicado”. O sea, una cosa que, en cine, con celuloide, sería absolutamente imposible de hacer. ¡Debe tener como 10.000

encadenados! Y me di el lujo de poder montarlo en tres salas a la vez. Era verano y tenía todo el estudio para mí y para probar cosas. Y creo que el resultado, francamente, es muy bueno desde el punto de vista técnico. El asunto del texto también es muy pintoresco, porque yo iba a por todas y dije: quiero un texto. No tenía una idea preconcebida. En principio quería algo al estilo de Woody Allen, algo que fuera amargo, pero dulce al mismo tiempo. Y hablé con Carles Alberola. pero no le dije nada de mi vida particular. Mi mujer y alguna gente dicen que es autobiográfico, pero no. Pilar Almería y Carles Sanjaime hicieron un doblaje estupendo, tanto en castellano como en valenciano. Tuve que recortar cosas, porque duraba demasiado, y al final quedé muy satisfecho. Fue al Festival de Valladolid, fuera de concurso. No sabría decirte si a la gente le gustó. A mí me parece una obra redonda, dentro de lo que es y para lo que es.

Estoy de acuerdo.

Que lo mismo de redonda podría ser con otra línea argumental, porque delante de un mueble de estar como el de la sala puede suceder cualquier cosa: un asesinato, un adulterio, una reunión islámica para dinamitar el Miguelete...

Sí. De hecho, es lo que luego hiciste en la videoinstalación. Porque lograste hacer la videoinstalación años después.

Sí. Introduje varias historias y la idea era que se pudiera elegir. Era un poco complicado, se pasaban los cinco minutos de la imagen con cinco historias totalmente diferentes. Gemma Juan y Juanjo Prats tenían una relación telefónica erótica que daba muchas vueltas y revueltas, que escribí yo. La de los niños con la abuela Empar Ferrer la escribió mi hermano, y había otra con niños que uno dice que no quiere trabajar porque es muy aburrido y el otro que entonces será pobre. Me pareció interesante, para mí era un formato muy nuevo. Es difícil saber si la gente entró o no. Eran piezas cortas, duraba menos de cinco minutos cada una, nadie tenía que aguantar un tostón. Se estrenó en la Sala Naranja de València y luego lo exhibí en el Espai de Gandía.

Y entonces, en algún momento, después de hacer *La vida es eso que pasa mientras tú estás haciendo otra cosa*, tu mujer te dice: has hecho una trilogía con *Una jornada más* y *Piensa que mañana puede ser el primer día del resto de tu vida*. Y tú no te habías dado cuenta. *Piensa que...* es la gente joven contra todo dios que le ha estado metiendo ideas. *Una jornada más* es la sociedad que te come, la represión está clara, porque la conversación entre los amigos es un poco eso de que siempre hablas con los mismos. Está cambiado el eje...

Eso está muy bien, porque hasta que te das cuenta de que es él mismo, te quedas pensando en si lo es o no lo es.

Sí. Y luego ya vendría *La vida es eso...*, que trata de una crisis matrimonial. Imagínate la diferencia de lenguaje entre una cosa y otra. Y luego, al final, unos cuantos años después, está *Desde la terraza*, en la que el personaje que interpreta Juli Mira tiene claro que le quedan dos telediarios.

Eso es más que una trilogía.

Pues es una trilogía de cuatro. Una tetralogía.

Hiciste *La vida es eso...*, que era una forma de complicarse mucho la vida, y has seguido haciendo cosas, si me permites la expresión, menos ambiciosas en el sentido artístico o estético. Eso sí, con muy buenas ideas. ¿Por qué no has seguido por ese camino? Sobre todo después de lograr hacer un corto de esas características. Has hecho cosas más caseras.

Sobre todo, muy sencillas, en las que lo único que puede haber de experimental es lo que llamo un ascetismo en la puesta en escena. Como la historia de la detención en *La vispera*, que está rodada en mi casa, delante de unos paneles. Y *Desde la terraza*, donde la experimentación viene por representar que transcurre todo un día, porque pasa un día de verdad. Me gusta mucho *Desde la terraza*. Fue la primera vez que trabajé con actores desde *Les dents*, que hizo Empar Ferrer. El mérito con los actores, como dijo un director una vez, está en elegirlos. Y podría haber sido una hecatombe, porque uno había perdido el guion, otro no se lo había leído... Pero como teníamos más de una hora entre las tomas, les daba tiempo a entenderlo. El único beneficio, si es que lo hay, es que se rodó por orden cronológico. Está bien, aunque hubiera dado lo mismo, porque menos la bienvenida y la despedida, el resto son conversaciones entre ellos. La película quedó muy bien, pero no sabíamos muy bien cómo funcionaba una cámara y no pudimos testar el sonido, que es horroroso, porque el técnico puso el micrófono de abajo hacia arriba y recogía una cantidad enorme de sonido ambiente. Tenía que haberlo hecho al revés. En fin, que se oía muy mal. Si de alguna cosa me arrepiento es de no haberlo subtulado. El argumento era de mi hermano, y algunos puntos eran capítulos de un proyecto de largometraje, pero ahora no recuerdo lo que era mío y lo que era suyo. Ahí sí que hay muchas alusiones biográficas a mi padre y a la gente que me las había contado.

Dices en *Autobiofilmografía* que ahora haces cine artesanal con los medios de hoy, sin más limitaciones que las del equipo que tienes.

Desde la terraza había contado con subvención y con equipos de verdad. Pero a la vista de los problemas que hubo, me tocaba a mí adelantar el dinero, por supuesto, y luego me lo pagaban. Y al cabo del tiempo me harté. Ahora, en lugar de la moviola del Súper 8, tengo el ordenador, que es fantástico, le meto cosas aquí, las elijo, las cambio y mañana lo hago más largo o más corto. Si algo no me cuadra, lo ralentizo o lo llevo por otro lado.

La llegada del digital te vendría como anillo al dedo, pues siempre has trabajado así.

Aunque está ese componente matérico del cine que ya hemos comentado, para tu gusto por las máquinas y la manipulación constante el digital es perfecto.

Con la llegada del digital la democratización alcanza el cien por cien. Todas las películas que he hecho en la etapa de mi jubilación las puede hacer cualquiera. Cualquiera puede montarse una película con sus viajes, con lo que tenga grabado y su forma de organizarlo. Otra cosa es si el resultado le interesa a alguien. Puedes hacer todo lo que se te ocurra. Y luego, si ves que eso no le interesa a nadie pues lo guardas en un sitio donde dice “paridas que he ido almacenando”, un cigarro que se apaga solo, un cenicero que se llena de colillas hasta el tope. Y puedes encontrar lo que encaje. Yo creo que en muchas de mis películas he encontrado muy bien, valga la petulancia, el encaje.

Tiene todo que ver con tu manera de entender el cine, de la que hablábamos antes: el montaje, el collage, la manipulación de imágenes, todos estos juegos entre los textos y las imágenes, entre el sonido y la imagen. Son cosas que están presente desde tu primera película.

Por ejemplo, Un día en la vida es absolutamente surrealista. Un día salgo a la calle y las cosas que veo me parecen raras. Grabo desde la parte trasera de un autobús y no se ven más que luces que pasan, pero sueño que he salido corriendo de Dubrovnik con niebla. Y eso se mezcla con las imágenes que grabo de una visita a un refugio de la guerra, el que está debajo del Instituto Luis Vives en València. Y lo metes todo en un rollo y lo tienes: he soñado que había una guerra en Valencia y con todas las llamaradas y humos de una *cremà*, todo, todo te cuadra. Y claro, vuelves a casa, ves la tele en el mismo plano de *La vida es eso...*, porque es el mismo plano, y te encuentras con que los aviones en el telediario se estrellan contra las Torres Gemelas y sabes que nada volverá a ser igual.

Ese corto tiene mucha miga.

En cambio, *Sólo una vez al año* también era una parte de un largometraje de diez capítulos. También me gusta mucho porque una vez más es una película que cualquiera podría hacer, porque hay una serie de planos fijos o de foto fija, incluso de interiores, que todo el mundo ha tenido varias casas y ha tenido la casa de sus padres o donde veraneaba con su tía Rosalía. Y bueno, te inventas una historia y luego hay unos insertos de gente follando, que todo el mundo los puede sacar de algún lado, aunque sea grabarlos de la tele. Y me parece muy bonito que sea la historia de una pareja que sólo se reúne una vez al año. Ahora no tiene texto, pero en principio había mucho: la pareja tenía cosas que decir sobre su situación y sobre verse cada año y acabar liándose. Hay varias películas que cuentan esa historia.

Sin duda hoy en día cualquiera puede filmar, pero no todo el mundo tiene la mirada o el concepto. Tu filmas las imágenes reales, lo que sea, haces una visita al refugio y la grabas, pero con eso construyes otras cosas completamente distintas, que no es lo que se suele hacer. Me parece muy interesante, además, teniendo en cuenta que tu vida profesional, la que te ha dado de comer, ha estado dedicada, básicamente, a hacer reportajes, documentales en general, programas de televisión. Pero antes de filmar, no sé, una mascletà o el Palau de la Música (que por cierto está muy bien esa pieza y está otra vez ahí la idea de construcción), no es lo mismo que lo que hace cualquiera. Hay una mirada y tú ves la habitación o ves el refugio y eso te va creando rimas con otras imágenes que has ido grabando y ves una historia o un vínculo. Está democratizado, sin duda, pero no es tan sencillo, tú tienes una mirada, tú quieres contar cosas con eso.

Claro, lo que pasa es que mi confianza en las masas, concepto muy de mi juventud comunista, tiende a nula. Pero hay, digamos, un pequeño paréntesis, un pequeño cubículo donde sí que existe una cierta confianza, que luego ves en obras de otros. Evidentemente, no va a ser mayoritario, no todo el mundo va a tener la capacidad de juntar las paellas de su tía Amparín y la comunión de su hermana y el viaje a California creando una historia. Pero haberlos, haylos.

Hablemos un poco de Cinco piezas. Era un encargo de la cartelera Turia ¿no?

Me encargaron hacer un documental sobre los cincuenta años de la cartelera. Me cogí centenares de cintas de VHS, fotos y demás y me pareció útil una estructura en cinco partes, una por cada decenio. Serían unas piezas cortitas de cinco minutos o menos, para contar qué pasaba en València en cada momento. Cuando el montaje estaba medio acabado, me dijeron que no era lo que querían y que había que meter mucha más Turia y menos historia de València. Y les dije que eso no me interesaba. Así que después de seis meses y doce o quince entrevistas, que supongo que están en el montaje final, lo dejé. Sé que la película se acabó, pero no se vio en ninguna

parte. Y cuando pasó el tiempo me dije que las cinco piezas, al fin y al cabo, eran más, y le llamé *Cinco piezas*.

Está muy bien *Cinco piezas*, el juego de los cines que aparecen y desaparecen. Y es otra vez la evocación, el recuerdo, el paso del tiempo y la transformación de la ciudad.

A mí me gusta y, quieras que no, también entra totalmente dentro de mis parámetros.

En estas últimas creaciones utilizas grabaciones domésticas, escenarios únicos, planos fijos, imágenes robadas, animación de foto fija, textos y lo que has hecho siempre. Y también están tus temas habituales, especialmente el paso del tiempo, que se debe a que ahora tengas una edad y un recorrido, pero que está desde tus primeras películas expresado de mil maneras. Y también el recuerdo y su relación con la realidad.

Escribí unos textos para una autoedición en dos pendrives con mi obra completa, que no se concretaron, donde sintetizo mis claves: evidentemente, el paso del tiempo, los recuerdos, las fantasías, la relación de lo vivido con lo imaginado. Todo eso está prácticamente en toda mi obra.

No sé si de ahí surge ese volver constantemente a lo que rodaste. No me refiero a verlo y comprobarlo para hacer una edición de tu obra, sino a esa necesidad de volver a algún corto y cambiarlo, o de utilizar imágenes, textos o incluso sonidos de otras de tus obras para construir una nueva.

Por ejemplo, en *V-2075-AC*. Son unas imágenes que rodé en 16 mm. en 1979 y estuvieron guardadas muchos años. Siempre pensaba: algún día haré algo con esto. Entonces surge la coartada, porque un taxi es un sitio donde alguna gente habla y se ve lo que pasa. Y no me corté ni un duro y utilicé trozos de mis películas. Excepto la conversación de Maribel Casañ con Jordi, que fue un texto escrito, lo demás ya existía.

Un tema visual central de tu cine son las vistas urbanas, la arquitectura, los edificios no necesariamente bellos, más bien muy vividos y gastados. Y también reciclas de tu trabajo profesional, del que te da de comer, por decirlo de alguna manera. Has cubierto todo tipo de actividades festeras y también la transformación de la ciudad de Valencia a lo largo de tu trabajo en Canal 9 o en lo que hiciste con Estudios Andro para la Generalitat. Se ve muy bien la transformación del País Valenciano en esos años que se pone en marcha la Comunidad Autónoma.

Sí. *Valencia a mediados de los 70* implica una actitud militante de enseñar lo que había detrás de la calle Jaume Roig, que era tremendo, y mostrar las contradicciones, que tampoco hace falta explicarlas porque pones unas cosas junto a otras y se ve. Había una voluntad clara, utilizando mucho material rodado por mí en otras épocas.

Un recurso que empleas constantemente es el reencuadre, como en *Travelling*, a través de la moviola o en *La vida es algo que pasa*, que es un ejercicio de reencuadre puro y duro.

Además, tu cine está lleno de ventanas, uno de tus motivos visuales, algunas en las que va cambiando el fondo y que utilizas siempre como elemento escenográfico y expresivo.

Y otras veces, como en *Per la finestra veig creixer un pont*, la ventana solamente funciona en off, porque, y además lo explícito, lo he visto desde mi ventana y nunca se ve la ventana desde donde miro. Pero bueno, está claro que no todo el mundo puede grabar el puente desde esa vista privilegiada.

Es otra pieza que habla del paso del tiempo, por cierto. También te gustan mucho las reiteraciones y los gestos repetidos, dentro de cada obra y entre ellas, estableciendo rimas y conexiones. Por ejemplo, el perfil de alguien en la cama tapado por una sábana que repites en varias obras.

Hay varias cosas de las que me he dado cuenta a posteriori. Por ejemplo, cuando hice la instalación de *La vida es eso...*, construí una casa pintada enteramente de blanco. Era igual que la habitación blanca en la que se despierta el protagonista de *Piensa que mañana...* O lo que mencionas de la cama, que da paso a una ventana a otra realidad diferente en *Una jornada más* y en *Solo una vez al año*. Sirve de transición entre una cosa y otra, entre un sitio donde se ve el Miguelete y otro donde hay unas casas, costumbres y portales diferentes.

¿Alguna vez pensaste en dedicarte solo al cine?

Dedicarme al cine era imposible, básicamente por una cuestión económica. Jamás le planteé a mi padre ir a la Escuela de Cine en Madrid. Estudié Publicidad, con la remota esperanza de que eso se pudiera convertir en Ciencias de la Información. Pero cuando llegó el momento, yo pasaba de estudiar. Así que nunca.

¿Por qué nunca hiciste un largo?

Hubo algunos proyectos. Tres, concretamente. Uno en los 80, una historia sobre el maestro Cayetano Ripoll, que fue el último ejecutado por la Inquisición. No sé si has visto *L'affiche rouge* (Frank Cassenti, 1976), una película sobre la resistencia con un fondo actual. Se me ocurrió hacer un largo sobre la invasión francesa, planteando qué hubiera pasado si todos hubiéramos sido franceses, que tiene su intrínquilis, y al mismo tiempo mezclada con la realidad. Claro, las influencias siempre están ahí. ¿Te acuerdas de *Touche pas à la femme blanche* (Marco Ferreri, 1974)? Estaba rodada en Le Trou de Les Halles. Allí estaba el general Custer corriendo por una mierda de solar. Entonces yo pensaba que aquí se podría rodar en un solar de la calle Gaspar Aguilar, que también era un "trou". Y cosas así de peregrinas, pero que seguro que Toni Canet las hubiera llevado a la práctica, como que las cofradías de Semana Santa podían ser perfectamente soldados franceses, porque al menos hay treinta que van vestidos igual y podrían estar luchando contra los de la otra cofradía de enfrente, que son iguales, pero el gorro es más bajito y los entorchados más grandes. O sea, había otras posibilidades, pero claro, eso era "an impossible dream".

Y había también un proyecto sobre València, una especie de película de episodios.

Lo de València, que yo siempre lo llamo diez capítulos, diez secuencias, diez situaciones, diez estilos, diez no sé qué, era una cosa con continuidad, donde un señor que deja a su mujer a la puerta del Palau porque van a un concierto y se va a aparcar, entra en un bar y se encuentra 20 años antes con un compañero de la mili. Cuando va al servicio, entra por la puerta de una escalera donde está la vecina a la que pretende follarse. Y así todo. Incluso pensaba que la podíamos haber hecho entre diez personas diferentes. Lo sacamos de un sombrero: ¿a ti quién te toca? El que se lía con la vecina. Y a ti ¿cuál? Y así. Y todo esto con una continuidad. Pero nada, el proyecto se quedó archivado. Hay otra idea vinculada a este proyecto. La capacidad de unos elementos para unirse con otros, el sodio con el cloro y cosas así, se llama valencia. Y me parecía muy interesante, porque creo que todos los valencianos deberíamos estar orgullosos de eso, no de que València venga de valiente. Es eso que tantas veces se dice de que València es una

tierra de acogida, tonterías que dice todo el mundo, los de Madrid de su tierra y los de Toledo de la suya. Pero claro, aquí tienes una palabra que lo implica. Y con esa idea tenía una especie de guion de los diez capítulos. De ahí salieron algunas cosas, como *Una vez al año, Desde la terraza* y no sé si alguno más. Y el último proyecto mío, que estaba dispuesto a renunciar a toda paternidad, era el del porno.

Justo quería hablar de eso. De Vis a vis, el proyecto porno. Que por muy chocante que sea por el uso del porno, no cabe duda de que es tu mundo y tu obra: reciclaje y reutilización de imágenes preexistentes, en este caso porno, para contar una historia completamente distinta y muy sorprendente. Cuéntame esta propuesta tan audaz, porque *Vis a vis* es un proyecto de largometraje.

Sí, era un largo con varios capítulos, y la historia es la de un preso que está en la cárcel, pasando de realismo, de reproducir la cárcel y todo eso.

No es lo tuyo el realismo. No te interesa.

No, no lo es. La cuestión es que el preso empieza a recibir visitas los primeros miércoles de mes, principalmente de las mujeres con las que, aunque a veces le cueste reconocerlas, tuvo alguna historia en el pasado. Y todo eso aderezado con otro elemento muy mío que es que el preso, en su larga y aburrida estancia carcelaria, ha ido recomponiendo su vida en un cuadernillo donde aparecen esas mujeres. Por eso, en los dos casos (porque hay dos capítulos hechos), él le dice: yo tengo nuestra historia como yo la recuerdo, y en algunos momentos ella le corrige o le contesta. De los dos que hay realizados, en el segundo ella le fastidia la historia porque le dice que tiene un vídeo de aquella tarde, y entonces su libretita resulta inútil en comparación con lo que tiene la otra, que es la vida misma, sin fantasías y sin mentiras.

Otra vez los recuerdos.

Sí. Me pareció una idea muy interesante para proponérsela, con todos los respetos, a una productora porno, que podía meter ahí todo el azúcar y el condimento que quisiera. Además, era una película muy barata, porque solo había una localización y lo único que necesitabas era un poquito de maquillaje o plantear las cosas para que el tipo parezca a veces más joven o lleve barba. Pequeñeces que no plantean ninguna dificultad en los tiempos de *Jurassic Park*. Hice algún intento con productoras porno, pero nadie me contestó.

Tal como está ahora, sin la ambientación, con las películas porno que has encontrado y el texto que les has puesto, resulta muy peculiar. Hay un desencaje entre la imagen y el texto que lo hace muy interesante, además de relacionarse claramente con tu obra previa. Es otro ejercicio de metraje encontrado, llevado al terreno del porno, pero es muy tuyo.

Yo calificaría de milagroso haber encontrado en varias películas porno a los mismos personajes e intérpretes, elegantes y vestidos al estilo retro. Como los mismos protagonistas representan papeles completamente diferentes, eso me permite desarrollar las historias: cómo se conocen con el trío y en el sofá; luego cómo él está solo con ella. Y mezclando la realidad con el recuerdo.

Es muy interesante todo ese juego de los diversos niveles: si estamos en el presente o en el pasado, alguien que está hablando de algo que pasó interfiere con el ahora y el antes...

El recuerdo está escrito y sirve como guion. Y los personajes deciden memorarlo o reproducirlo: tú estabas aquí y te ponías así, por la ventana pasaban las cosas, etc.

¿Qué cine te gusta? De antes o de ahora. ¿Con qué te identificas?

Me gusta mucho Todd Haynes, la película sobre Dylan, *I'm not there*, tiene cosas extraordinarias. Jarmusch me interesa bastante, porque es capaz de construir una película alrededor de una taza de café o mentiendo a varias parejas en un taxi en Tokio. Otro que me gusta muchísimo es Theo Angelopoulos. Mis tres películas favoritas son *Ciudadano Kane*, *Fellini ocho y medio* y *El viaje de los comediantes*, aunque creo que Angelopoulos es difícil para mucha gente por la duración. Hay gente más discreta dentro de su monotonía, como puede ser Ozu, que es fantástico. Y lo que pasa es que, claro, si te gusta no quieres que se acabe. Con honrosas excepciones, he de decir que es difícil que me guste una película de Grecia para allá. Por ejemplo, Kiarostami y compañía no me atraen nada.

¿Y qué más te gusta?

En un texto que hice para la presentación de *La vida es...* definí un poco mi cine y muchas cosas que me gustan: “Intento continuar una línea de magia técnica (que no tiene nada que ver con los efectos especiales, tan presentes en el cine actual) que va desde *Sinfonía de una gran ciudad* o *Amanecer* a *Amelie* o *Moulin Rouge*, pasando por *Corazonada* y obras de Keaton, Welles, Greenaway, Rybzinsky y algunos más”. Me gusta Kaurismäki por su puesta en escena, siempre llamativa e irreal, y el distanciamiento de los personajes y sus diálogos. Richard Linklater por su versatilidad. Los hallazgos visuales y narrativos de Welles, Lynch o Coppola. También el cine de texto, con diálogos interesantes, como el de Woody Allen o Eric Rohmer. Y Bergman, que sería la suma de ambos, hallazgos visuales y diálogos. Admiro las grandes puestas en escena, aunque la película sea pequeña, como las obras de John Huston, Billy Wilder, David Lean, Vincente Minnelli, William Wyler. Un tema que me gusta mucho es el cine dentro del cine: Wim Wenders, Bogdanovich... También admiro mucho a Pere Portabella, Iván Zulueta y Manolo Hueriga. Y Basilio Martín Patino me parece uno de los autores más sólidos e importantes, con él compartí pantalla en el Pompidou.

Tú ves muchísimo cine. Es fácil encontrarte tanto en las salas de estreno como en La Filmoteca, en festivales o en cualquier sitio donde se proyecten películas.

Sí, voy al cine cuatro o cinco veces a la semana. Cuando han pasado unos años, en general no me acuerdo de nada de las películas que he visto, así que las vuelvo a disfrutar como un niño, como un juguete nuevo. Y respecto al cine actual, estoy abierto a todo, pero encuentro menos cosas, digamos, arriesgadas o experimentales de las que había cuando yo era joven. Ahora no hay garrels, no hay herzogs, no hay wenders, ya no queda casi nadie. En general, mirando hacia atrás sin ira.