

ellos. No. Tuve una adolescencia, decía, en la que estuve durante mucho tiempo muy solo y no hacía nada, nada. La poesía no existe para mí en el pasado, es el presente nada más. Esa es la verdad. Por ejemplo, yo nunca me acuerdo de nada, ni de amores pasados ni de nada. Yo vivo solamente lo que está pasando hoy. Entonces de ahí viene, quizás, una actitud inevitablemente documentalista. Claro que cuando estoy haciendo una película, obviamente tengo que anotar cosas documentales que se vuelven pasado, pero después las elaboro en la película. Por ejemplo cuando yo hice *Rodrigo D* o *La vendedora de rosas*, no es que ya conociera el mundo de estos niños, sino que yo lo conocí en esos días, haciendo las películas. Lo conocí, lo registré, tomé todas las anotaciones necesarias y luego las puse en escena. Pero eran cosas casi documentales.

La realidad es un momento de espera, de observación, donde las cosas no se revelan. Como pienso yo para hacer cine, es importante concebirla como un lugar donde no ocurre nada. Todo está ahí, pero no se ve, sólo a veces, con un poco de observación. Aunque a veces ocurren las cosas, se dan, se precipitan. Pero la realidad es sobre todo ocultamiento.

En los documentales míos, según ocurre siempre en el trabajo documental, se da que uno se sitúa en un lugar y en un tiempo. Obviamente todo el mundo está en el tiempo: el amanecer, la mañana, la hora del almuerzo... Luego hay que crear un relato que se va descubriendo, que documentalmente uno va descubriendo, va encontrando. Personajes cuyo sentido uno va hallando: ¿por qué llegan a una parte? ¿por qué se van? ¿con quién se encuentran? ¿qué están buscando ahí? Y entonces se va encontrando algo como un relato muy rudimentario. Ese relato rudimentario me interesa también en el trabajo de ficción. Me gusta coger un mundo desconocido y empezar, documentalmente, a buscar cuál es su relato. Por ejemplo en *Rodrigo D*, cuando yo conocí a todos esos muchachos, empecé a preguntarles cosas sobre ellos y sin darme cuenta, ellos me fueron dando el texto del relato del cual salió la película: que se volvían punkeros, que se volvían «pistolocos», es decir, asesinos a sueldo, que llegado un momento vendían todos los cassettes de música porque necesitaban armas, que a veces las alquilaban, lo que hacían con ellas... Todos esos elementos que ya son propiamente argumentales. Pero elementos argumentales que no nacieron de una novela, sino nacidos de la realidad misma, de ese relato documental que tiene la realidad. Por eso, por estar al borde del documental, es que producen en la película esa emoción de estar viendo una cosa que es un relato, pero un relato verdadero. Por lo menos el espectador tiene esa impresión.

–*Porque se ubican en una frontera en la que la realidad aporta los relatos de ficción. Hay un momento en el documental Yo te tumbo, tú me tumbas, en que uno de los personajes, que está completamente drogado, hace un relato de por qué él atraca, al fondo se ve el centro de la ciudad. Lo recuerdo porque, siendo un documental, da la sensación de una puesta en escena, de un trabajo de construcción de personaje.*

–¿Como si fuera un monólogo?

–*Exacto. Parece el monólogo de un personaje de un filme o de una obra de teatro. Siempre me quedó la duda de si esto fue montado o si fue espontáneo.*

–No, no, eso fue espontáneo. Yo creo que tiene que ver con lo mismo que hablábamos hace un momento, el hecho de que yo no soy un hombre propiamente culto, que no tengo esa cultura que se acumula y se traspasa casi genéticamente de generación en generación, esa cultura de las gentes que son capaces de hacer grandes síntesis. Yo me siento más un representante de una clase media que necesitaba de cultura. Y por eso me ha gustado mucho descubrir la cultura de la realidad misma o, como decíamos, lo teatral en la realidad. Por ejemplo: cuando un personaje se levanta y hace todo un monólogo. Me gusta que la gente viendo la película o viendo el documental, se dé cuenta de que eso es un monólogo teatral. O sea, que se dé cuenta de que eso que conocemos culturalmente como teatral, nace de la realidad, ha sido pasado por códigos artísticos, pero nació de momentos de la vida que los dramaturgos han introducido con cierto orden en sus libretos, en sus obras de teatro. El monólogo nace de ciertos momentos de la vida en que una persona habla consigo misma o con alguien que no está. Me gusta mucho buscar esas cosas casuales que se dan en la realidad. Trabajando con los actores de *Rodrigo D.* y de *La vendedora de rosas*, me daba cuenta de que se creaban por casualidad momentos de un gran dramatismo, que aparecían casi documentalmente. Luego yo los organizaba dramáticamente, sin tener que cambiar mucho, editándolos según el guión que iba elaborando.

–*Rodrigo D. es su primer largometraje, pero no su primer trabajo cinematográfico. Usted ha planteado que esta película, al igual que La vendedora de rosas y, me imagino, la que trabaja actualmente Sumas y restas, es el resultado de un proceso iniciado en el año 78, justamente con*

*el documental Buscando tréboles. Un proceso que había iniciado con la noción de documental poético, de la que hemos hablado, y que en el año 85, con el medimetro Los músicos, había desembocado en la noción de indagación del universo del relato. Noción, esta última, que plantea que una película no está reducida al argumento, sino que consiste en la indagación del universo en el cual palpita y se genera ese argumento. Rodrigo D. aparece en un momento en que usted ya ha explorado la noción de universo. ¿Cuál es su memoria de Rodrigo D.?*

—Fue muy parecido a lo que sigo haciendo ahora. Aunque esa es una época ya clausurada, sobre todo después de la muerte de algunos de los actores. La recuerdo, de todas maneras, como un sueño pesadillesco. El proceso de elaboración fue más o menos el mismo que sigo actualmente. Desde el momento en el que hice *Los músicos*, en el año 85, yo casi no he cambiado tampoco. Sigo en el mismo trabajo sobre el universo. En ese momento me propuse indagar el universo de los músicos populares. Cuando se trabaja con cosas del pasado, se trabaja haciendo una equivalencia con cosas del presente. El presente es carne de pasado. El presente la única ventaja que tiene es que no ha pasado, pero ya es pasado, aunque esté ocurriendo hoy. Como decía Tomás Carrasquilla, uno vive realmente en el pasado. Entonces desde que empecé *Los músicos*, que partía de un relato portugués, empecé a ver que lo importante era el universo de esos personajes, más que el argumento de la película. Es muy difícil de explicar, porque son cosas que se resumen en dos párrafos, pero que en ese momento no eran tan conscientes. Es ahora, porque me he visto obligado a hablar de mi trabajo, cuando me he hecho consciente de esas cosas.

—*Ha empezado a reflexionar en cosas que antes no se reflexionaba, sino que sucedían.*

—Sí, he empezado a reflexionar, a pensar en una metodología. Pero en aquel entonces, sin darme cuenta, empecé a trabajar con la noción de universo. Un universo extendido, es decir, con los límites mucho más allá del argumento. El argumento es solamente la encarnación de ese universo en el relato que va a ver el espectador. Porque tiene que existir esa encarnación. Pero el descubrir ese universo es un trabajo de ampliación de los límites. Así lo recuerdo en *Rodrigo D.*, pero es igual ahora con *Sumas y restas*: hay un momento en que la misma gente que trabaja conmigo me reclama que le ponga límites. Porque de todas maneras uno sabe que ese

universo que está lleno de conceptos, de sensaciones, de momentos, tiene que traducirlo al relato. Sin darse cuenta, uno lo que está haciendo es buscar, en la medida en que va ampliando el universo, esas cosas muy concretas que son los episodios. Y esos episodios, uno los va reuniendo para hacer el argumento, con la idea de que el argumento está hecho de esas unidades, digámoslo, naturales que son los episodios. Sólo que los episodios no son inventados por mí. Los episodios son cosas que aparecen en una noticia de periódico o son anécdotas. Las anécdotas son como esos elementos primitivos del relato, que son pulidos por la gente en su conversación y que de pronto se concretizan en un episodio. Me doy cuenta de que siempre trabajo en una película en ese sentido: buscar un universo pero, al mismo tiempo, concretizarlo en los episodios que ese universo me está dando. Episodios todos reales, es decir, que alguien me los contó o que a alguien le sucedieron. En ese sentido soy muy cristiano, en la idea del relato al cual hay que volver para entenderlo, como el evangelio de la realidad. Por ejemplo: ahora en *Sumas y restas* trabajo con lo que le ocurrió a un amigo mío. Eso me interesa mucho. Y siempre voy a él para preguntarle qué fue lo que pasó, y por qué, y lo que sintió en ese momento. Como quien dice, con un gran respeto por la realidad. Yo creo que eso es importante.

*—Cuando usted habla de este proceso de indagación del universo, se da la imagen de un movimiento expansivo. Pero yo encuentro en sus películas también un movimiento de concentración que lo da la construcción del personaje. Hay en sus películas, y yo creo que por eso no son sólo documentales, también la indagación de un universo interior, íntimo de los personajes, al que pertenecerían rasgos como la búsqueda de los rastros de la madre de Rodrigo, en *Rodrigo D.* o la evocación de la abuela de Lady, en *La vendedora de rosas*. ¿Cómo se construye ese universo de los personajes? ¿Cómo concibe usted un personaje en sus películas?*

—Yo no había relacionado ese doble movimiento de expansión del universo y de concentración en el personaje. De pronto, quizás, en el juego con el actor, en buscar esos detalles que lo individualizan. De todas maneras, en estas películas los personajes son muy poco subjetivos, en la medida en que viven una vida muy hacia afuera, llena de acontecimientos, de cosas que les ocurren, que casi les ocultan lo que puede ser su subjetividad. Pienso que estos muchachos, las niñas de *La vendedora...* o los protagonistas de *Rodrigo D.*, son personajes que no tienen la posibilidad de