

# Entrevista a Fernando León de Aranoa en torno a su película *Barrio*, realizada por Nancy Berthier el martes 21 de noviembre de 2014<sup>1</sup>

**Nancy BERTHIER**  
*Université Paris-Sorbonne*

**Nancy Berthier**– Quisiera empezar por una pregunta sencilla, conocer el por qué de esta película sobre lo cotidiano de un grupo de adolescentes durante un verano, después de *Familia*, que era muy distinta a nivel estético y temático. *Barrio*, supone un cambio de rumbo, te aproximas a una corriente de cine social que en adelante seguirá siendo más bien tu línea.

**Fernando León de Aranoa**– Creo que este cambio de rumbo está muy ligado a mi primera película, *Familia*. De hecho, creo que es la única vez que he hecho dos películas tan seguidas, tan juntas. Mientras montaba *Familia*, recuerdo que ya sentía la necesidad de volver a hacer una película, de volver a rodar, pero de hacerlo de una manera muy distinta, de contar una historia muy diferente y en una clave muy distinta. Quizás simplemente por la necesidad de cambiar, de explorar otras formas de contar. *Familia* era una película con un guión muy estructurado, con muchos giros, con muchas sorpresas, era una primera película muy de guionista que ha trabajado antes con otros

---

<sup>1</sup> Esta entrevista se realizó para el número 618 de la revista *L'Avant-scène Cinéma*, de diciembre de 2014, en el marco de un dossier monográfico sobre la película *Barrio* de León de Aranoa. Una pequeña parte de ella se ha publicado traducida al francés por Jean-Marc Suardi (p. 10-15)

directores. Entonces, después de esta historia con un guión tan lleno de juegos, de resortes dramáticos, lo que me apetecía era hacer una película más fresca, más apoyada en los personajes que en la trama, sobre todo. Porque *Familia* era una película muy apoyada en la trama. *Barrio* es una película muy apoyada en sus personajes. Y como narrador, me apetecía ese cambio. Me apetecía trabajar sobre personajes, más que sobre trama. Aunque *Barrio* también tiene un guión muy escrito, muy estructurado, su naturalismo es aparente, está muy construida la película, muy escrita. Pero aún así, está escrita de una manera muy distinta. Y quería desarrollar esa manera de trabajar, que se basa más en centrarte en los personajes y que sean ellos los que generan una trama y no al revés. Seguirlos a ellos, enamorarte de ellos también como escritor. Yo cuando escribía *Barrio*, lo escribí disfrutando algo de la relación con los tres chicos, sintiéndome como el cuarto chico de la pandilla, que era en este caso el guionista. Por un lado está esta voluntad como narrador de elegir una forma de contar diferente, y por otro lado, tenía ganas de hacer una película que me cayera cerca en el sentido de que yo creo que *Barrio* habla mucho también de la adolescencia y del proceso de maduración, más allá del contexto social en el que está inscrita la historia. *Barrio* habla sobre todo del choque a veces brutal entre nuestros sueños y la realidad. Entonces, la película cuenta un verano en la vida de estos tres muchachos y cómo todos sus sueños, los sueños de viajar a playas maravillosas, de tener chicas guapísimas, de tener grandes coches brillantes, se dan de bruces un poco con la realidad de su barrio. Hay un aspecto social, pero para mí, casi más importante es esa otra idea de la maduración, del choque entre los sueños y la realidad y el crecimiento. Y como al final de ese verano, esos tres chicos son diferentes de los que comenzaron la historia. Esas fueron las razones por las que abordé *Barrio*.

**NB-** ¿Cuál fue tu manera de trabajar en esta película con los personajes? ¿Antes de dibujarlos y de escribir el guión, hubo un trabajo de documentación o de terreno previo, de búsqueda? ¿Cómo pillas ese entorno, este tipo de lenguaje, de comportamiento de los adolescentes?

**LA-** En mi siguiente película, *Los lunes al sol*, sí que hay un largo trabajo de terreno previo, con trabajadores de astilleros, mucho trabajo de documentación y de investigación antes de escribir esta película sobre un mundo que a mí me resultaba muy ajeno. En el caso de *Barrio*, tengo que confesar, no sé si es bueno o malo, que la escritura fue muy intuitiva, y de hecho, creo que es el guión que yo más rápido he escrito, de todas mis películas, como un impulso. No me detuve mucho para pensar, porque como te decía antes, mi estrategia fue crear tres personajes en un contexto, ese del verano, y un impulso de estos personajes, que es salir del barrio por la idea de tener vacaciones, de no quedarse allí todo el verano, pero un poco como metáfora también de salir del barrio para prosperar, para evitar ese lugar que para ellos no es un buen lugar. Ese fue mi punto de partida: el impulso de salir del barrio y los tres personajes. Intenté otorgar a los tres personajes de una forma también intuitiva, tres personalidades muy distintas, casi intuitivamente inspiradas en las tres almas que desarrollaba Platón en sus escritos, que son el alma racional, el alma volitiva y al alma concupiscente. Es como si uno fuera la cabeza del grupo, que es Javi, otro fuera el pecho, la voluntad, que es Manu, y el otro el bajo vientre, los instintos, que es Rai. Cada uno tenía un código de comportamiento. Y lo que hice fue trabajar con pequeñas peripecias, anécdotas, algunas reales, próximas a mí o a amigos míos, como la idea de repartir pizzas sin moto, algo muy parecido hizo un amigo mío, para conseguir algo de dinero. La estación fantasma es algo que está unido a mi adolescencia, también, porque existe en Madrid y nuestro sueño era colarnos en ella. La veíamos desde el metro, esta secuencia en que los personajes miran a través del cristal de la ventanilla, y la ven pasar, eso lo hemos hecho mil veces

porque es real. Y otras muchas están inventadas. Pero trataba de eso, pues, de inventar historias que pertenecieran a situaciones que todas hablaran de los personajes, que tuvieran que ver también con la precariedad, con sus sueños, con sus deseos. Para mí este plano en la película es tan importante como el real. Sí, hay un plano real en la película, tú lo has mencionado, el retrato de una barriada, pero para mí casi más importante en la película es el otro plano, el de su imaginación. Es como el conflicto entre imaginación o fantasía y realidad, y del choque de estos dos planos surge la película. Para eso, no hizo falta un trabajo de campo. Después, durante la localización de la película, ahí sí encontré muchas ideas y muchas situaciones que algunas de ellas llegaron hasta la película. Sobre todo una actitud, también, la actitud que encontraba en la gente cuando buscábamos los lugares donde rodaría. Pero es verdad que cuando empecé a localizar la película, el guión estaba muy escrito ya.

**NB-** ¿O sea que los diálogos estaban completamente escritos antes del rodaje, antes de la localización y del contacto con los jóvenes?

**LA-** Sí, con los jóvenes e incluso con los actores. Al escribir los diálogos, buscaba esa especie de naturalidad pero en realidad, son diálogos autoreferenciales, no dan muchas vueltas sobre sí mismos, que me parece que es como hablamos. El diálogo me gusta mucho en el cine, creo que se parece mucho a la música, que tienes que encontrar en el diálogo pues el ritmo, o la cadencia, su rima, para que sea de una forma muy fácil para el espectador y a la vez tampoco me interesa este tipo de diálogo naturalista que está vacío de cierta manera, que no es más que una repetición de interjecciones, o sea que me interesa que los diálogos cuenten algo. Las películas son muy cortas, duran hora y media y no quiero desperdiciar ni un minuto. Entonces intento que estén hablando de algo, pero que a la vez suenen naturales. Y es verdad que estaban muy escritos. Incluso con los actores, cambiamos muy poquitas cosas, también porque ellos se sentían muy cómodos con el diálogo. En cada película, hago una lectura de guión con los actores, cuando ya tengo a todo el elenco, nos sentamos en una mesa y leemos todos juntos. Y normalmente es un desastre. Con *Familia* fue un desastre, casi en cada película, es un momento muy complicado, no hay trabajo previo así que cada actor lee a su personaje de cierta manera y a veces el conjunto no funciona bien. Sin embargo, en *Barrio*, con los tres muchachos, cuando me quedé con ellos tres para hacer la película, leímos el guión un día y ha sido la mejor lectura de guión que nunca he tenido, porque era muy divertida. Ellos simplemente leían el texto, hablaban muy real, se tronchaban de risa leyéndolo porque lo entendían muy bien, por ejemplo, cuando se meten con Manu porque no tiene madre, dicen barbaridades, en el cementerio, se morían de risa, se sentían muy cercanos. Cambiamos alguna pequeña cosa, pero muy poquito realmente. Creo que tiene que ver con lo que te decía antes, que la escritura fue muy intuitiva y fue como impersonando a los personajes, que es como suelo trabajar y eso hizo que hablaran de una manera espontánea y más o menos natural y fácil de repetir para los actores.

**NB-** La dimensión humorística de los diálogos es una cosa que no se subraya en las críticas.

**LA-** Para mí es verdad que el humor es muy importante. Me gusta mucho que esté pero porque yo creo que está mucho en la vida, también. Y también siento que a veces cuando se hace un cine que se ocupa más de la realidad, de la realidad social, a menudo eso queda a un lado porque parece que hay para mí a veces una búsqueda de cierto tremendismo que no sólo no me gusta sino que me molesta. Hay películas que lo necesitan porque hay situaciones reales que son tremendas, pero me da la impresión de que cuando se habla de un cinema realista siempre es drama y apenas hay

una pequeña ventana para el humor. Yo creo que el humor forma parte por fortuna de la realidad de manera muy clara y muy insistente. Y muchas veces, sobre todo en situaciones algo más duras como las de los muchachos de *Barrio* o como la de los empleados de *Los lunes al sol*, el humor está muy presente, es un desahogo, es una forma de supervivencia también. En los diálogos, me gusta mucho que esté presente, en las situaciones, también, porque me parece real. He asistido a pases de *Barrio*, algunos de ellos en otros países, en Estados Unidos incluso, que parece que podría ser un público diferente, y eran pases donde la gente se reía mucho en el cine y había quien se preocupaba y me decía «pero es un drama». Está escrita así, hay varias líneas y unos momentos divertidos o situaciones, como por ejemplo todo lo que tiene que ver con la moto de agua de Rai; en el fondo es terrible que le toque una moto de agua que no podrá usarla jamás y es cruel que se la roben pero a la vez es divertido hasta para ellos. Me parece que eso forma parte de la vida y que es muy importante que esté en las películas. Porque ¿para qué la querían? A mí me cuesta mucho hacer películas sin esto. A veces me lo reprochan, pero es mi manera, sí que tiene mucho humor la película.

**NB**– Este detalle de la moto siempre que lo veo me hace pensar en el fusil submarino de *Esa pareja feliz*, que ganan en un concurso, no sé si es una fuente de inspiración. Pero más allá de este detalle, quisiera saber si tú te vinculas con una tradición de cine español.

**LA**– Yo muchas veces hago referencia más al cine italiano que al cine español: el cine italiano, más allá del neorrealismo que me parece que es una de las mejores cosas que se ha hecho en la historia del cine, una de las etapas más hermosas, ese cine italiano de los 50, 60 o 70, en el neorrealismo, pero también en la comedia italiana. Yo creo que la comedia italiana, por lo menos en esos años, era de las pocas que se ocupaban también de las clases sociales más desfavorecidas. La forma de abordar a los personajes del cine italiano, o la manera de los directores de relacionarse con sus personajes, siempre me ha interesado mucho. Porque creo que había mucha ternura, mucho humor también, y mucha dureza cuando tenía que haberla, y me gusta este equilibrio. Para mí, uno de los primeros directores que fue una referencia para mí como espectador fue Ettore Scola. Me gusta su manera de contar, su humor a veces muy ácido, a veces muy cálido también, creo que es con lo que más me identifico. El humor en el cine español de esos años también es un poco más cruel con sus personajes, más negro. Yo creo que esto tiene que ver con la cultura de cada país. En las películas italianas, encontraba más delicadeza con los personajes. El humor español tiene su lugar y me gusta mucho, pero a la hora de contar historias, me sentía más identificado con Ettore Scola. Me gusta Berlanga, del que has hablado, *Esa pareja feliz*, la vi cuando era estudiante, no recordaba este detalle que me ha sorprendido mucho, pero es cierto que se parece mucho a la moto de agua.

**NB**– Para seguir con la cuestión de las influencias, cuando se estrena *Barrio*, hay algunas películas a nivel internacional sobre barrios periféricos de grandes ciudades, como por ejemplo *El odio* de Kassovitz, y otras más que luego, retrospectivamente, la crítica identificó como una especie de subgénero, dentro de la corriente de cine social. ¿Cómo te vinculas con esto? ¿Es una casualidad o fue una referencia?

**LA**– Es mucho más una casualidad por varias razones. Una de ellas es que cuando hago esta película, hace unos cuantos años, soy muy joven todavía, trabajas un poco solo, no tienes una percepción de lo que se hace, menos todavía en España y ahora que lo estás mencionando, en España en esta época, no hay una percepción ni generacional ni tampoco temática. En España, cuando hice esta película, esto apenas existía ni como género ni como subgénero. Ni siquiera creo el cine social

como tal o un cine más realista. Se ha hecho mucho drama en España y muy bueno, pero no vinculado a realidades sociales. Sí, había películas previas, el Carlos Saura de *Deprisa deprisa*, y también una corriente de cine quizás que tampoco me caía muy cerca, el cine quinquí, de Roberto Bodegas, sobre los pandilleros, sobre algunos personajes reales, sacados de la realidad española de los años 70. Pero considero que tampoco *Barrio* está allí. Entonces cuando la hice, fue de manera muy intuitiva y muy inocente también y no sentía que formara parte de nada. Luego, en algún momento, de hecho cuando presenté la película en Francia, *El odio* apareció muy rápidamente como referencia. Yo la había visto, pero aunque son tres personajes, tres muchachos en una barriada, *Barrio* es una película muy distinta, con un mecanismo narrativo muy diferente al de la presunta cotidianidad. Y años más tarde, una amiga directora me enseñó una película francesa de esa época, creo que se llama *El té del harén de Arquímedes*<sup>2</sup> y me dijo «tu película se parece a ésta». Cuando vi la película, me di cuenta de que era cierto, que tenía muchas cosas en común, que contaba la vida de una barriada, de unos muchachos, con sus ilusiones. La clave para mí para entender *Barrio* es que en el contexto de una realidad social, habla de los sueños y de las fantasías de esos muchachos y cuando a veces se hablaba en España de realismo social, yo defendía que el plano de los sueños, de los deseos, es realmente el corazón de la película, más que el *background*, más que el paisaje detrás, que es un paisaje de edificios del barrio duros. Es el choque entre los dos planos de lo que trata la película, más que un retrato realista, seco, de un contexto social.

**NB-** Tú has hecho documentales, esto sería tal vez la línea divisoria entre el documental y la ficción, el poder, mediante la ficción, proponer un relato que ponga de realce estas tensiones entre lo real y lo soñado, o el aquí y el allá.

**LA-** De hecho, me gusta mucho hacer documental, pero personalmente me siento mucho más cómodo en la ficción y lo pienso muchas veces cuando ruedo documentales. Me interesan mucho los personajes, como te decía antes, buscar este choque, esta fricción, desarrollar la imaginación, que me parece la parte esencial del ser humano tanto como lo es la realidad. Yo creo que si el ser humano sólo tuviera la realidad y viviera en ella, sería terrible, nos mataríamos antes por las esquinas si no tuviéramos la capacidad de reinventarla con nuestros sueños y con nuestros deseos. No quiero perder de vista eso, este otro ángulo, el de lo que pasa entre los personajes, en mis películas incluso cuando hablan de la realidad más dura como ésta o *Los lunes al sol*. Para expresarlo diría que es como si la piel de esta película fuera real, que incluso el código visual que envían estas películas es realista, porque sí que tengo la pretensión de que todo parezca real, pero pese a esa piel realista, creo que su interior, su alma o su corazón es más amante de la ficción, de lo imaginario, de lo fantasioso. La prueba son secuencias como la moto de agua, que pueden suceder en la realidad, te puede tocar una moto de agua en un concurso, pero busco ese contraste, que le toque precisamente a un chaval, que habita en una barriada, y esa moto es una paradoja, tanto que es el cartel de la película. El cartel de la película, que fue idea de un diseñador, es un cartel muy arriesgado. Yo creo que hoy nadie se atrevería a hacer este cartel en España. Era un cartel frío, conceptual, pero es muy bueno, es el resumen de la película. Los sueños, o la fantasía, es la moto encadenada a la realidad del barrio, a una farola. Me parecía una imagen que contenía toda la película: los sueños encadenados a la realidad.

**NB-** Más allá de los sueños, también hay cierta poesía, por ejemplo en la secuencia de la estación fantasma, en la que estamos en una realidad social muy tremenda y muy realista, pero al

---

<sup>2</sup> *Le thé au harem d'Archimède*, Medhi Charef, 1984.

mismo tiempo, la manera como lo filmas, con esta historia de los fantasmas, produce una especie de tranfiguración de esa realidad en un espectáculo fantasmagórico.

**LA-** Para mí, esta secuencia tenía valor primero porque me parecía interesante este descubrimiento de una realidad social mucho más dura, más tremenda, por parte de unos chavales que ya se sienten excluidos, y que en alguna manera lo son, porque en su barriada tienen un difícil acceso a otra vida. Era interesante porque el descubrimiento lo hacen unos personajes que ya están digamos en una situación difícil, y es como entender que hay una realidad por debajo de la suya. Están durante toda la película mirando hacia arriba, hacia los coches lujosos, las chicas guapas, y de repente, esa noche, por azar, se encuentran mirando hacia abajo, hacia la gente que está peor que ellos. Es una parte de su formación también, de su aprendizaje, ese verano. Por otra parte, antes hablábamos de cuánta inspiración hay en lo real, en este caso, esta secuencia no existía en los primeros guiones, y durante el trabajo de localización que te contaba, cuando estábamos buscando los espacios para rodar, por la M30, que es la autopista de circunvalación, en la que circula todo Madrid para ir al trabajo, en los laterales, hay unos túneles de evacuación, y me pareció ver a personas. Encontramos una puerta de hierro, llamamos para entrar, no nos querían dejar entrar, entramos, y había una quincena de personas, tres familias viviendo en un túnel terrible pegado a la M30, la gente pasa tan rápido que no lo ven, yo lo vi porque iba buscando y mirando. Hablamos con ellos, y de ese hallazgo, de ese encuentro, me inventé esta secuencia, inspirada en ese momento, la metí en el guión y formó parte de la película. Me pasó a mí como a ellos, de repente, bajamos, accedimos a las familias y estuvimos un rato hablando con ellas, eran familias completamente normales y estaban allí porque no tenían dónde dormir y además estaban asustadas porque les habían molestado la noche anterior. Esa secuencia nace pues de ese encuentro de la localización.

**NB-** En los años 90, se «vendió» un Madrid moderno y dinámico, totalmente normalizado con respecto a los modelos occidentales, después del 92, de la Expo, los juegos olímpicos, y en *Barrio*, la realidad que muestras es como el envés de ese bonito decorado. No tengo la impresión de que esa realidad estuviera presente en los medios de comunicación, era invisible.

**LA-** Sí, es verdad que pasaba eso, pero para mí, la realidad que contaba *Barrio* era conocida. Es verdad que no estaba en los medios, pero es una realidad que sigue estando hoy, que incluso ha empeorado por la crisis, y que ha estado siempre y que siempre va a estar en realidad. Lo veíamos en estas películas italianas de los 50, de los 60, el desarrollo lo que conlleva a menudo no es el beneficio para todo el mundo, sino el agrandamiento de las diferencias sociales. En esta época, hay un desarrollo económico que es muy visible en los medios de comunicación, pero lo disfruta solamente una parte de la sociedad, y el desarrollo, lo que suele hacer es ampliar la diferencia social, y por lo tanto, el agravio, el enfado por parte de aquellos que no tienen acceso a él. Son los barrios de los que habla *Barrio* y que son muchos, en Madrid, y en cualquier otra ciudad europea. Esa realidad siempre va a estar allí, lo que pasa es que es la periferia de las cosas, no es el centro y es lo menos visible. Que no estuviera presente en los medios, es comprensible, porque eso es una constante, mostrar solamente lo mejor, lo más vistoso, y en el cine, en esa época tampoco lo era tanto. Yo cuando trabajaba como guionista, pues se buscaba mucho el género, la comedia, y en el cine en España es una tendencia también, hacer películas bonitas, es un tópico cuando se dice que el cine es para evadirse de la realidad y *Barrio* es verdad que quería contar una realidad para entenderla y para disfrutarla también, en esta época, era una de las pocas películas que hablaban de esas realidades sociales.

**NB**– En esta película, como en *Los lunes al sol*, o *Amador*, lo que pones de realce es una humanidad, unas relaciones humanas que no tienen precio, hay esta sociedad de consumo de la que están excluidos los protagonistas, pero al mismo tiempo, en el caso de *Barrio* describes una relación de amistad muy profunda, complicada también, porque discuten y se pelean. Pero a la hora de la verdad, existe la solidaridad, por ejemplo cuando el padre de Javi se va de casa. Esto me parece ser un contrapeso a la realidad dramática del contexto social

**LA**– Sí, supongo que es lo que debería importar, es lo que permanece también, al final el contexto cambia, a veces para mejor, a veces para peor, de la realidad que te rodea, sea de dramática que se convierte en mejor o viceversa. Hay realidades maravillosas que un día se fragmentan, se convierten en algo terrible. Yo creo que al final lo que permanece es eso, son las relaciones entre las personas y por lo tanto entre los personajes en las películas. Y sí lo que tienen de protección, de refugio, en este caso para los chicos del barrio. Para mí al final en esta historia, lo que me apeteció hacer fue buscar a los personajes, y trabajar mucho en sus relaciones y seguirles, como si la cámara fuera el cuarto muchacho por el barrio. Y tratar de contemplarles sin comiseración, por más que sea dura su realidad, ellos son también a veces muy duros entre ellos, lo son cuando castigan cruelmente a Manu porque no tiene madre y es una cosa muy normal a los catorce años ser cruel con tus amigos, y luego sin embargo pues también tienen una relación muy buena. Es verdad que me interesa mucho lo humano en el cine, también como espectador, me gusta más el retrato que el paisaje. Pero también en la pintura, siempre me ha gustado más un buen retrato. El mejor paisaje jamás será mejor que el retrato. Porque un buen retrato es un paisaje maravilloso y es más expresivo, cuenta más cosas de la vida de una persona.

**NB**– Al mismo tiempo, tu película se llama *Barrio*, no se llama Rai, Manu o Javi. ¿Cómo explicas este título y su relación con esos retratos?

**LA**– Es un condicionante, es verdad que el barrio en este caso condiciona esos retratos, es el paisaje donde estas tres figuras se mueven. El dibujo que hice para la portada de la edición española del guión representa las tres figuras, con la idea del barrio como gran condicionante de sus vidas y es verdad que en esta película, el paisaje tiene un papel, como en todas. En el caso de *Los lunes al sol*, el paisaje es el desempleo, en este caso es el barrio con todas sus puertas cerradas y con todos los cristales que para mí funcionaban también como una metáfora. Estos escaparates de algo que se te muestra pero que no puedes coger, que es como esta España de los que mencionabas. Hubo un momento en que estructuré el guión en cinco escaparates, que representaban sus cinco deseos, que eran los viajes, con la agencia de viajes, las relaciones sentimentales o sexuales en un escaparate con unos maniqués, muy sexys, etc. Había otro escaparate con trofeos, que sigue en la película, y que para mí simboliza el triunfo. Los tres chavales, viendo trofeos y queriendo robar trofeos como de hecho hacen, es una tontería completa. Es una de las cosas que más me gustan de la historia, como metáfora de su deseo de triunfar en la vida. Lo que pasa es que quieren el objeto, la estatuilla, porque es lo único a lo que pueden acceder, robándolo, abriendo la tienda. Pero los escaparates son como metáforas de sus deseos, de aquello a lo que quieren acceder pero que no pueden porque no tienen dinero, entonces ni pueden comprar viajes ni estar con chicas, ni nada. Son importantes para mí sin duda los retratos, pero es verdad que el barrio es un poco como el frontón contra lo que ellos chocan. Aquello contra lo que chocas, forma también tu carácter y tu personalidad. Por eso *Barrio*, por eso el título.

**NB**– El barrio casi sería como un personaje más porque tiene un papel activo en sus vidas, no es un mero decorado. Un lugar que los encierra.

**LA**– Sí, un lugar cerrado como metáfora de un espacio cerrado socialmente. Cuando cogen el autobús para ir al centro, no lo tienen muy fácil tampoco porque no tienen mucho dinero, no tienen esa independencia con catorce años, pero sí como representación de lo social, un lugar con pocas salidas, con pocas posibilidades de acceder a una buena universidad, a un buen trabajo, etc. Entonces el barrio sí que representa eso, aquello contra lo que tienen que luchar, que romper, y de hecho al final de la historia, ninguno de ellos sale del barrio, Rai, por supuesto. En el caso de Manu, entiendes en ciertas secuencias de la película que se va a hacer cargo de su padre, que de alguna forma, asume el peso de la responsabilidad familiar con catorce años, cuando con su primer sueldo de repartir pizzas de manera trágica porque no tiene moto, se lo da al padre. Además se inventa esa ficción de que al hermano mayor le va muy bien y les envía dinero, es una ficción que al principio es protectora para su hijo pero que realmente termina siendo protectora para él mismo. Para mí esta escena es terrible porque el muchacho entra en la ficción, o sea acepta la ficción de su padre y le dice «tienes razón, a mi hermano le va muy bien», ya entra en la misma lógica que su padre. No se sabe lo que va a pasar con Manu, pero tiendo a pensar que en ese momento se hace cargo de su padre, y de su familia, y que lo tendrá muy difícil también. Mientras que Javi que es el alma racional del grupo, como la cabeza, Manu es el pecho, la voluntad, quiere ayudar a su padre, es más bondadoso de cierta forma, se deja llevar más por sus sentimientos, y Rai se deja guiar más por sus tripas, por su bajo vientre, por sus instintos, que es lo que le lleva a ese final también. En cuanto a Javi, que es el más racional, pienso que quizás eso le llevará a salir del barrio, en el sentido social, tal vez conseguirá un trabajo en una empresa algún día, yo no sé cuánto mejor será su vida que las otras, pero es verdad que son como las tres personalidades. De hecho, esta secuencia del final de la película, que antes no era el final, cuando los tres hablan de sus sueños, aquí representan un poco eso, Rai dice que él sueña con que el dinero llueva del cielo, que abres los grifos y sale coca cola, cosas son para otras personas y él dice «yo también». Mientras cuando le preguntan a Javi con qué sueña por las noches, dice que no lo recuerda, es la última frase de la película, «no me acuerdo». Es una forma para mí también de decir que no les da importancia, para Javi lo que más pesa es la realidad y eso quizás le ayude a sobrevivir, a salir, a lo mejor.

**NB**– Tú querías a actores no profesionales. Los tres parece que se eligieron entre unos 3000 chavales y parece que fue muy difícil la elección. ¿Cómo se planteó?

**LA**– Se vieron a 3000 chicos en institutos, queríamos chavales que no fueran actores profesionales, pero también debo decir que es imposible conseguir a tres chavales en esa época al menos, que no había tantas series de televisión, era difícil encontrar a tres actores profesionales de trece o catorce años. También buscábamos a actores de un perfil parecido a los personajes, que eso no se puede actuar. El casting se hizo en institutos de la periferia de Madrid, fue muy largo y de esos tres mil y pico chavales se hicieron pruebas no a tantos, 500 o 600 chicos.

**NB**– Ahora que estás en pleno montaje de tu próxima película, te quería preguntar por el montaje de *Barrio*. Al verla, tiene mucha fluidez pero cuando se hace el desglose, nos damos cuenta de que es muy montada.

**LA**– Ahora estoy trabajando con el mismo montador que para *Barrio*, con Nacho, y a veces hablamos de las antiguas películas. Tienes razón, la película está muy montada, con muchos

planos. Cuando haces películas corales como *Los lunes al sol* que también es una película muy montada, con muchos cortes, pues es verdad que a veces tienes más dificultad para contarlas con planos más largos, y más cuando son actores no profesionales, como es este caso; hay veces en que el rodar fragmentado te ayuda a mejorar el trabajo suyo en algunas escenas. No puedes apostar tanto a un largo plano secuencia porque es más probable que en algún momento, alguno de los actores tenga más dificultad. Rodar fragmentado te ayuda a mejorar la calidad de las secuencias, tiene que ver con tu estrategia para planificar. Luego más allá de eso, tampoco había una estrategia clara del montaje, es verdad que busco la mayor fluidez en las escenas, en este caso, las da en gran parte el diálogo, su rapidez. En general, a mí me gusta mucho eso cuando hay montaje y no se ve, no hablo sólo de *Barrio*. Además el montaje es lo específico del cine frente a otras artes de representación como el teatro, como casi todas las demás. Siempre me han interesado mucho los experimentos de montaje, de los directores soviéticos, de los años 20 y 30, eran auténticos genios, experimentando con material ya filmado, con películas apoyadas exclusivamente en el montaje. Esto es parte de mi formación, cuando era estudiante de cine, me deslumbraba mucho ese talento, y seguí la investigación en este campo del montaje.

**NB**– Lo que tal vez le confiera la fluidez a tu montaje es también la banda de sonido, la música, ¿me puedes hablar de la música de *Barrio*? Tu uso de la música en *Barrio* ¿es original o no en esta película con respecto a tus demás películas?

**LA**– Es verdad que me gusta mucho la música, eso me ayuda también y me divierte. Escribo mucho con música y por ejemplo en esta película, mientras la escribía, iba escuchando música. Me pasó con *Familia*, escuchaba mucho a Stéphane Grappelli, y cuando hicimos el montaje, resultó que esa música era la mejor para la historia, porque había sido escrita escuchándola, y cuando montamos la película, tuvimos la suerte de poder usarla y era perfecta. En el caso de *Barrio*, fue parecido. Cuando hacíamos el trabajo de localización sobre todo, durante muchos meses, que lo disfruté mucho, anduvimos por todos los barrios de la periferia de Madrid, fue un trabajo muy largo, muy interesante donde descubrimos cosas como la que ya te he contado, de aquellas familias. En estos viajes, siempre íbamos en el coche con cintas que yo hacía, con canciones. Porque cuando ibas viendo los paisajes, ibas encontrándote con la gente, escuchando esa música se empezaba ya a componer la banda sonora de la película. Era una música que entendías que se agarraba bien con el paisaje y con las situaciones. Es divertido porque una de estas cintas, de la época, que era un cassette, que había hecho y que ponía *Barrio*, la usábamos en el rodaje con los actores, que tenían catorce años. A veces los rodajes son pesados de noche, baja la energía, se quedan dormidos, entonces muchas veces utilizaba códigos de la música con ellos, escuchábamos música, la poníamos a todo volumen, para darles esa energía, esa combatividad que tienen a veces, sobre todo para el personaje de Rai que es el más fuerte. Yo usaba canciones con él, por ejemplo la canción que suena al final de la película, que es «Jesucristo García», esa canción, con el chico que hace de Rai, con Crispulo Cabezas, que es un muy buen actor, le gustaba mucho. Además este chaval estaba en un grupo, cantaba. A veces le llamaba Evaristo, esa canción al final habla de un personaje que se dice «Soy Evaristo el rey de la baraja». Y yo, cuando lo veía, él, decaído, le llamaba así y a punto de rodar, él entendía lo que le estaba pidiendo, que sacara energía. O sea que la música fue una herramienta en el rodaje. Luego cambié algunas piezas por supuesto, pero muchas de ellas acabaron en la película, en su banda sonora. Era una manera de llegar a los barrios, de un modo distinto, por supuesto. Hay rap, pero también hay Extremoduros, que

son muy diferentes, es un poco heterogénea, también, no tiene un estilo musical concreto. Pero era lo que escuchaba en ese momento.

**NB**– Toda la música ¿son piezas preexistentes?

**LA**– La mayoría es preexistente, son canciones casi todas, pero en esa época yo conocía a un grupo que se llamaba Hechos contra el decoro, es el grupo que más presente está en la banda sonora, que hacían una música que tiene algo de rap o de hip hop, pero también tienen el sonido cerca al de la Mano negra de la época, grupos franceses, sonidos más mestizos, latinos, también, eran muy heterodoxos, mezclaban de todo. Y eran amigos, yo los conocí en esa época, entonces hay algunas canciones tuyas sincronizadas, pero hay al menos dos o tres canciones que hicieron para la película. Fueron compuestas cuando yo les mostré la película, en un pase de montaje, y entonces a partir de la historia, ellos hicieron estas canciones también para que se adaptaran un poquito mejor a la piel de la película. La canción que se escucha siempre en el metro, cuando se ven sus imágenes reflejadas, fue hecha ex profeso. Se llamaba “Canción prohibida”. Tienen tres canciones, “Canción prohibida”, “La llave de mi corazón”, y una tercera que hicieron pero que no puse en la película. Está en su disco que se llama *Dando vueltas y vueltas*.

**NB**– En tu película, no hay maniqueísmo, no hay personajes malos, ni buenos tampoco. O mejor dicho, no juzgas a ningún personaje. Ni siquiera al policía del final, ni al padre que maltrata a su mujer, porque todos tienen su lógica, hay un acercamiento muy humano a los personajes. Desde la ficción se da a entender estos comportamientos.

**LA**– Es verdad lo que dices, no sé si es un defecto o una virtud esto, pero es verdad que es como me gusta trabajar. A veces hablamos mucho de estructura, de giros, de arco dramático, en los talleres de guiones es el lenguaje común. Pero yo hablo mucho de personajes. Para mí, *Barrio* fue como un terreno de investigación sobre cómo aproximarme a los personajes, cómo intentar que unos personajes sólidos soportaran el peso de la película, el hecho de que el peso narrativo de la película cayera sobre todo sobre la empatía con los personajes. Yo creo que las cosas necesarias para escribir es buscar esta empatía, desarrollarla, cultivarla, y cuando escribes, necesitas desarrollarla con tus personajes, ponerte en la piel de ellos, meterte en sus sentimientos, en su cabeza, en sus emociones y escribir siempre desde dentro de ellos, tratando de ser ellos. Igual cuando escribes, tienes que hacer un trabajo muy parecido al que hacen los actores. Es una cosa que yo he aprendido de los actores haciendo películas y me he fijado mucho en su trabajo, me ha fascinado mucho. Al principio, no los entendía pero ahora les entiendo mucho mejor. Y ellos al final lo que hacen es eso, buscar lo que hay del personaje en ellos mismos. Yo cuando escribo, intento hacer algo parecido a lo que hacen los actores, hacer un trabajo más emocional y más vinculado a las emociones que a la cabeza. Se trata de ponerte en la piel de cada personaje, es decir de tus protagonistas, pero también del padre de Javi, que está al borde del maltrato si no lo ha cometido ya, que posiblemente lo ha cometido ya, como lo cuenta la hija, y también en la piel del policía. Efectivamente, no juzgar a tus personajes, tienes que ser mucho más un abogado defensor que un juez o un fiscal. Tienes que defenderles y entender sus razones, las que sean, sus razones para hacer cosas que no están bien, en un momento determinado, para así poder explicarlas. Y poder explicar mejor a tus personajes a través de sus acciones y de sus diálogos. Incluso cuando hacen cosas con las que tú no estás de acuerdo, que no te parecen bien. Yo creo que es ese ejercicio de ponerte en la piel de cada uno de ellos y un buen ejercicio también es releer el guión poniéndote en la piel de cada uno de ellos siempre que tenga un desarrollo suficiente.

No solamente leer el guión desde sus protagonistas, sino también desde sus personajes secundarios, desde la madre de Javi, desde el padre de Javi, y entender qué pasa en esa familia, para contarlos con matices y en todos sus ángulos, para no hacer un retrato maniqueo como dices, el malo, el bueno, el tonto, yo creo que nadie es enteramente el malo, el bueno, el tonto, o el listo. Todos tenemos algo de malo, de bueno, de tonto, de listo, entonces lo que tienes que hacer es lo que hacen los actores. Es lo que intento hacer cuando escribo: buscar qué hay dentro de mí de bueno, de tonto, de cobarde, de valiente, y cuando escribes, lo que intentas es potenciar eso que quizás dentro de ti es pequeño pero intentas trabajar con eso, que está dentro de ti, como está dentro de todo el mundo, y ponerlo en los personajes.

**NB**– Y tal vez en esto radique realmente la dimensión social de tu película, no buscar la “culpabilidad” dentro de los personajes, dentro de los individuos, sino más bien en un sistema, en una mecánica socioeconómica.

**LA**– Sí, puede ser así, perfectamente, como dices. En el caso del padre de Javi, que no tiene un comportamiento ejemplar para nada, es un padre violento y agresivo con él en algún momento, y aparte con su mujer, estoy contando también su contexto social. No es que justifique sus acciones, pero las explica. Y explica parte de su personalidad, una personalidad dura. Yo tiendo a pensar que lo que somos, tiene mucho que ver con nuestras circunstancias. Es muy importante conocer las circunstancias de cada uno para entender sus actos. En España, eligen jurados por sorteo, siempre he dicho en broma que a mí si me eligen, sería muy mal jurado porque defiende que todo el mundo tiene alguna razón para actuar como actúa. Me resulta difícil juzgar a la gente sin entender del todo lo que le ha pasado, cuáles son sus circunstancias con el contexto social, el desempleo para *Los lunes al sol*, por ejemplo, para mí explica mucho sus actos.