

Entrevista a Alex de la Iglesia realizada por Nancy Berthier el lunes 2 de febrero de 2015¹

Nancy BERTHIER

Université Paris-Sorbonne

Nancy Berthier– ¿Por qué Madrid está tan presente en tu imaginario cinematográfico, en tus películas, en qué te inspiró? ¿en qué ese universo visual de Madrid como ciudad es importante para ti?, y ¿en qué tú tienes un vínculo especial con esta ciudad que a la vez igual amas y odias ?

Alex de la Iglesia– Pues es un poco eso ¿no? Yo empiezo a rodar en Madrid a partir de *El día de la Bestia* (1995), de mi segunda película, y la relación efectivamente es de amor/odio. En un principio para nosotros, Madrid era el infierno, era el lugar donde nacía el antecristo y nosotros conocimos a una Madrid de una manera infernal, casi de pesadilla. Yo me trasladé a vivir aquí y con Jorge² vivíamos en pensiones de los alrededores del centro, que eran particularmente salvajes en aquellos años. Ahora la cosa se ha suavizado bastante pero todavía quedan corpúsculos, pequeños centros de horror alrededor de la Gran Vía, pero los lugares más duros de Madrid eran precisamente los alrededores justo del centro de la Gran Vía, la Calle Desengaño sobre todo, la Ballesta era una zona

¹ Esta entrevista se realizó para el cuarto número de la revista de fotografía *The Eyes*, en el marco de un dossier monográfico sobre la ciudad de Madrid. Una pequeña parte de ella se ha publicado traducida al francés, ampliamente ilustrada, bajo el título de “Madrid, fantasma del Apocalipsis”. 29 mai 2015 <http://theeyes.eu/print_2109/>. Aquí se publica en complemento la versión extensa de la entrevista, en versión original.

² Jorge Guerricaechevarría, el guionista con el que Alex de la Iglesia suele trabajar.

de prostitución y también las pensiones más baratas donde vivíamos, y la verdad es que el 90% de la inspiración del rodaje de *El día de la Bestia* venía precisamente de todas aquellas calles suburbanas. La Gran Vía de Madrid está construida sobre un pueblo, es una decisión que se toma a principios de siglo para convertirla en una gran capital y entonces se construye directamente arrasando una zona, un pequeño pueblo, lo cual genera este tipo de construcción tan extraña y tan apasionante que son unos enormes edificios grandes que intentan emular a las grandes capitales en medio de una zona prácticamente rural. Ahora lo que sobrevive es precisamente una zona central de la Gran Vía con una arquitectura de gran capital europea al lado de pequeñas casas mucho más antiguas, y ahí es donde surge la pasión por la Gran Vía, la verdad es que prácticamente todas mis películas se desarrollan en la Gran Vía: en *El día de la Bestia*, hay el edificio Capitol, sobre todo, es uno de los edificios más bonitos. Es un edificio de una arquitectura *Art déco* muy característica, una especie de rascacielos con una esquina de la Gran Vía que genera un buen tiro para rodar, con una visión particularmente especial. Los grandes edificios necesitan eso, necesitan espacio para verse, por eso funciona tan bien por ejemplo Nueva York, porque las calles son muy amplias y entonces tienes espacio para poder rodar, y para poder ver los edificios. Eso ocurre en dos o tres puntos de la Gran Vía muy característicos y luego la verdad es que casi todas las acciones que surgen en mis películas de calle están rodadas en la Gran Vía y alrededor del edificio Capitol. En el *Crimen perfecto* (2004) rodé en la Calle Preciados, en *La comunidad* (2000), rodé en el edificio del BBVA, y me atraía mucho eso, esa arquitectura megalómana o parecida a lo megalómano. Es una sensación de querer impresionar a unos personajes que viven al lado y que son gente normal en casas pequeñas.

NB– Sí, y también en *La chispa de la vida* (2011), tú tienes una visión de ese Madrid moderno, pero trasladado al barrio de las Cuatro torres y también en *El día de la Bestia*, aparece esta zona más moderna todavía que la Gran Vía del Norte de la Castellana con sus rascacielos...

AI– Exacto, en *El día de la Bestia* había una especie de premonición de que aquella ciudad iba a ser la nueva residencia del demonio [risas], toda aquella zona de la Castellana y las Torres KIO que son dos torres emblemáticas de una nueva España que actualmente digamos que ha explotado, esa España del conflicto inmobiliario y de la corrupción. Las Torres KIO eran un poco eso ya en ese momento ya apuntado de cierta manera. Efectivamente en *La chispa de la vida* hay un Madrid muy frío y muy cruel en el que vive el personaje que se contrapone con esa Cartagena clásica y extraña, también a su vez, una especie de Cartagena arqueológica. Rafael Moneo construyó un museo y dirigió la reconstrucción del teatro romano de Cartagena, que me parecía también muy interesante así arquitectónicamente. Normalmente tengo bastante pasión por la arquitectura a la hora de rodar.

NB– ¿Quisiera saber si tienes una serie de referencias o un universo visual –sea fotográfico, pictórico, literario, cinematográfico incluso– que te nutre, que nutre tus propias imágenes?

AI– Hombre, yo creo que eso lo tenemos todos. Primero esa pasión por la Gran Vía es una pasión del que llega. Siempre me he considerado un emigrante, yo vine del Norte a hacer cine aquí a Madrid y el descubrimiento de ese Madrid apocalíptico se hizo efectivamente mediante unas referencias previas. El cine de ese expresionismo español de los 50-60, creo que nos influyó tanto a Jorge como a mí muchísimo, y los lugares que descubríamos en las películas de Ferreri³ y de Berlanga⁴

3 Marco Ferreri (1928-1997) es un director italiano que hizo una serie de películas en España (*El Pisito*, *El cochecito*...).

4 Luis García Berlanga (1921-2010).

también estaban presentes. *El Pisito* (1959) es una película que también muestra un Madrid muy especial, y recuerdo haber estado intentando encontrar los lugares donde habían rodado la película. También eso me pasó con *El Verdugo* (1963), hay dos o tres secuencias de la película cuyas localizaciones estuvimos buscando teniendo en cuenta lo que se veía detrás de los personajes. En definitiva este cine de los años 50-60, este cine en blanco y negro, esas comedias negras no solamente nos inspiraban a nivel narrativo, sino que nos inspiraban, o nos resultaban atractivas arquitectónicamente. En *El día de la bestia* se ve una serie de portales espectaculares que solamente puedes encontrar en la Gran Vía, unos portales enormes, incluso encontramos uno que tenía dos ascensores e hicimos creer que era el edificio Capitol por dentro. Eso de ir robando pequeños espacios para luego conformar un espacio ficticio es algo que también hicimos en *La comunidad*. El edificio de *La comunidad* tenía un exterior concreto que nos gustaba mucho, pero después el portal era de otro edificio y las escaleras otro. Hemos ido allí, arañando lugares que me resultaban a mí particularmente atractivos.

NB- Sí, con una dialéctica entre el lugar referencial y la reconstitución para la narración de unos espacios propios de un imaginario...

AI- Sí, cuentan algo, de una manera soterrada. Madrid es una ciudad que intenta ser lo que no es, y yo creo que resultaba muy atractivo tenerlo como sustrato narrativo en muchas de las historias, en *Muertos de risa* (1999), en *Crimen ferpecto*, también hay esas calles de Preciados absolutamente abarrotadas de gente, que dan la sensación de un Manhattan ficticio, de una especie de construcción que si escarbas, pues esconde otra realidad.

NB- ¿En qué Madrid es una ciudad plástica a nivel visual tanto para el cine como lo sería para la fotografía? ¿y cómo te vinculas, o te sitúas, con respecto al otro gran cineasta contemporáneo de Madrid, que es Almodóvar?

AI- Almodóvar, digamos que transforma la ciudad para que la ciudad se adapte a su carácter, y creo que es algo que ha hecho siempre. He tenido la suerte de estar cerca de él en la preproducción de alguna de sus películas y recuerdo haberle visto buscar obsesionado por ejemplo un lugar concreto exclusivamente por la conjunción de colores, por los colores que enseñaba. Hay un caso, creo que es en *Tacones Lejanos* (1991), que se ve un subterráneo muy concreto que hay en el centro también en el que rodó porque había unos bloques de color que contrastaban mucho con el rostro de Victoria Abril y recuerdo el plano en el interior del coche y haber pensado: ha venido aquí porque detrás del personaje, va desfilando rápido un muro con unos colores que sé que le parecían muy importantes. Tiene una visión muy cromática de las cosas que es fascinante, y unas obsesiones muy concretas a la hora de elegir colores. En mi caso es diferente, lo que me interesa es intentar adaptarme a unos lugares que me resultan dramáticamente interesantes, o sea que de alguna manera los lugares transforman la historia que estás contando, transforman al personaje, o sea que el proceso es al revés. Pero también sin duda estoy muy influenciado por eso, o sea que puedo llegar a cambiar la historia para rodar en un lugar concreto porque el ambiente o el espíritu que transmite la secuencia le da un sabor diferente a la historia. En el caso de *La comunidad* por ejemplo, queríamos que acabara la película con Carmen⁵ andando entre las enormes patas de los caballos de aquel edificio del BBVA, para contar eso, la vida de una persona que es pequeña en un mundo muy grande y que intenta luchar contra unos animales que pueden llegar a patearla. También hay una atracción por el abismo, por lo alto, por lo grande, porque los personajes en una película terminan un poco huyendo hacia arriba,

5 Se trata de la actriz Carmen Maura, protagonista de la película.

encontrándose a sí mismos en un lugar alto y enorme donde se dicen las grandes verdades. Eso pasaba en *La comunidad*, pero también por ejemplo en *Balada triste de trompeta* (2010). El Valle de los Caídos también es un emblema arquitectónico, terrorífico y cruel, donde se expresa todo el horror de la guerra y el fantasma de la megalomanía, de un hombre que estaba en realidad construyendo su propia tumba. No es más que una pirámide el Valle de los Caídos, y la cruz de los caídos disfrazada de una especie de una basílica en honor a los muertos en la guerra esconde la tumba de un Faraón.

NB– Me parece muy interesante lo que dijiste sobre los lugares “dramáticamente potentes”, y creo que precisamente en esto radica lo específico de tu visión cinematográfica de Madrid, que permite diferenciarte de los demás, por ejemplo de un Almodóvar o incluso de los cineastas de Madrid que mentaste, de los años 50’ y 60’. En tus películas, siempre hay un momento dado en que un lugar “dramáticamente potente”, sea el Valle de los Caídos en *Balada triste de trompeta*, el edificio Capitol y las torres KIO en *El día de la Bestia*, incluso la Puerta del Sol en *Las brujas de Zugarramurdi* (2013), desempeña un papel y constituye un escenario.

AI– La verdad es que intento manejar simbólicamente los sitios, o sea que los sitios expresan cosas y Sol⁶ está expresando una idea de lugar abarrotado donde la gente busca desesperadamente dinero o amistad, digamos una mejor manera de vivir. En Sol, es donde se reúne todo el mundo, o sea prácticamente todos los que vienen a Madrid por primera vez utilizan a Sol como lugar de encuentro y ahí hay de pronto un crisol de razas enorme. Por otro lado se supone que es, no solamente por el nombre sino por lo que significa, una especie de centro solar, un lugar donde podríamos presentar Madrid como símbolo. Es la estatua del Oso y el madroño, es un lugar que parece un enorme campo de ritual de acontecimientos y de encuentros, así que para mí, sí que en *Las brujas* funciona como esta especie de Madrid solar frente a Navarra, que sería ese lugar oscuro, húmedo, relacionado con una cueva y con un mundo diametralmente opuesto a la Puerta del Sol. Curiosamente, Sol siempre lo recuerdo como un lugar increíblemente iluminado, y dorado. Por eso la secuencia tiene una tonalidad dorada de una manera claramente narrativa para contar el contraste directo con lo que va a venir después, que es un mundo oscuro y húmedo, un lugar relacionado mucho más con la luna y con la noche. La película se oscurece cuando llegan ahí, y creo que ya no hay ninguna secuencia de día. Todo eso ayuda a entender a los personajes y ver como un grupo de locos que también de alguna manera son símbolos. Esta especie de Cristo metálico y el soldado verde se montan en un taxi huyendo de una ciudad, están huyendo de un mundo, de una imagen del mundo: Madrid, y en este caso la Puerta del Sol representan una imagen del mundo del que ellos escapan para caer en una trampa. Ellos creen que van a llegar a París, que van a llegar a esa especie de paraíso que todos, o por lo menos yo, lo tengo por un lugar mítico. París es un lugar donde ocurren las cosas bien, donde las cosas funcionan, ¿no? [risas]. Ahora tendríamos problemas para decir eso con claridad después de los últimos atentados⁷, pero antes precisamente España era la tierra de los atentados, la tierra donde las cosas no funcionaban y París era como esa meta a la que queríamos llegar, pero para llegar a París hay que pasar por Navarra, que es como el castigo del que quiere huir de su propia realidad.

6 Se trata de la Puerta del Sol.

7 La entrevista se hizo poco después de los eventos terroristas que tuvieron lugar en la capital francesa en la semana del 7 de enero de 2015 (Charlie Hebdo, hipermercado de la puerta de Vincennes).

NB– Y entre estos lugares dramáticamente potentes pues hay eso, plazas, torres, es decir exteriores, lugares públicos, pero también espacios interiores como lo es por ejemplo en *Crimen perfecto*, ese edificio en el que estaban las Galerías Preciados.

AI– Exacto sí, era un centro comercial en aquel momento que después se convirtió en la Fnac y era también como una especie de templo para el protagonista. Entonces la visión del edificio era una especie de ladrillos y ventanas que me resultaba también muy particular, una especie de castillo en el que él quiere ser el rey y claro no lo consigue. También tiene el mismo sitio, me he movido muy poco, digamos que en todas mis películas se han rodado casi todas a unos 500 metros a la redonda del edificio Capitol.

NB– No creo que salga en una de tus películas el Edificio España.

AI– En el Edificio España viví cuando llegué. Era un edificio que me volvía loco y conseguimos ahí un piso en alquiler. El Edificio España y Torre Madrid eran edificios que me resultaban fascinantes. No he llegado a rodar, sí se ha visto en algún momento, en alguna película, creo que en *Balada triste* sale un documental sobre Franco y se ve el edificio España, pero no más, no he situado una película concretamente ahí, pero podría hacerlo. Era más bonito antes. Ahora lo han vaciado por dentro pero antes era particularmente gracioso porque era un edificio también que se construye entre los 40' y los 50' y por dentro era muy curioso de construcción, o sea a nivel mobiliario, interior, las escaleras y luego tenía un patio japonés, un intento de generar algún tipo de cordialidad con el habitante del edificio y era un conjunto de ramas secas con piedras, que no podía ser más hostil, era el colmo de la hostilidad [risas], y yo vivía justo al lado del patio japonés.

NB– ¿Por qué la arquitectura ocupa tanto la pantalla en tus películas? ¿qué lugares te interesan más particularmente?

AI– La arquitectura no deja de ser también una narración, o sea que cuando tú entras en algún edificio, entiendes que quienes están, que es lo que quieren, que es lo que pretenden de ti. Entonces es muy útil, a la hora de contar una historia; dependiendo de donde coloques a los personajes, te están contando una cosa u otra. La utilización del fondo a mí me parece que es una de las cosas más atractivas a la hora de una puesta en escena, porque estás influyendo en el espectador sin que lo note y eso es lo más maravilloso. Lo más maravilloso es que el espectador no note que está siendo manipulado, eso es lo que me resulta atractivo a la hora de contar una historia. Y eso lo saben muy bien los arquitectos. Tú cuando entras en un edificio, entras por una puerta y siempre subes, subes una escalinata, es decir que tu relación con respecto al edificio, sobre todo los edificios institucionales, es de inferioridad. Tú entras a un lugar en el que te imponen una posición. El otro día estaba con un amigo arquitecto que hablaba de ello, de Sáenz de Oiza⁸ que es uno de los arquitectos madrileños que hizo por ejemplo las Torres blancas. Yo no he rodado nunca en Torres blancas y me encantaría hacerlo. Sí que rodé en la Iglesia de Aranzazu, que es otro edificio de Sáenz de Oiza y también en el edificio del BBVA, en el interior de unas oficinas que tenía Carmen Maura en *800 balas* (2002). En el edificio del BBVA, llama la atención que tú en vez de subir unas escaleras, bajas un piso a la hora de entrar y me comentaba este amigo arquitecto que a los del banco no les gustaba por eso [risas]. Porque de alguna manera rompía inconscientemente, aunque ellos no supieran por qué, una regla del banco, que es asustar, que es imponer, imponer una sensación de poder, imponer una jerarquía al que entra, y eso Sáenz de Oiza lo había destrozado. Creo que es uno de los arquitectos más radicales que

8 Francisco Javier Sáenz de Oiza (1918-2000).

ha habido en España. En la Iglesia de Aranzazu, también hay otra anécdota que nos fascina y es que la Iglesia aparte de estar construida con pinchos, enormes pinchos de piedra que surgen de la torre y de las paredes, está encabezada por un grupo de esculturas de Oteiza⁹, que es un escultor que me resulta particularmente atractivo, y en vez de haber doce apóstoles hay catorce [risas]; es el tipo de negaciones de la lógica, sí pero resultan muy convenientes.

NB– Sí, es muy interesante lo que acabas de decir es que finalmente un espacio no es solamente un mero trasfondo sino que hay una dramaturgia arquitectónica que tú sabes utilizar en tus narraciones.

AI– Sí, lo intento, quiero decir que me preocupa y sobre todo me entretiene, lo mismo que cuando leí el guión de *La chispa de la vida*, lo primero que pensé es que era como un drama. Me pareció una tragedia griega en principio, y entonces dije por qué no ocurre en un teatro, y buscamos un teatro en Madrid. Cuando me enteré de que existía ese teatro en Cartagena, decidí trasladar toda la acción allí, y nos volvimos locos para contarlo, para contar que él es despedido en Madrid pero viaja a Cartagena y entonces surgieron cosas del guión: viaja a Cartagena porque allí pasó la luna de miel en un hotel que han derribado para hacer el teatro, y él entra en el teatro y allí es atrapado. También fue una cuestión de narrativa, porque de pronto tienes un personaje en el suelo y un montón de gente que se cierra alrededor de él para hablar con él. Y claro que eso forma un semicírculo y tú dices “bueno él va a estar siempre en un semicírculo de gente”, y eso ya de alguna manera incitaba que hubiera unas gradas, y eso remitía al teatro. Entonces poner un teatro alrededor suyo sería fantástico, podríamos colocar espectadores en las gradas que están todos observando a este personaje que está clavado, digamos, obligado a ser actor en una tragedia, sin que él lo quiera.

NB– En tus películas que no pasan o que poco pasan en Madrid, veo que siempre hay, como lo que comentaste con *Las brujas*, una especie de dialéctica Madrid y no Madrid y en el caso de *La chispa de la vida* también, o sea que arranca en Madrid la película y el otro lugar se vincula con una dialéctica del Madrid y no Madrid.

AI– Si, En *las brujas*, los personajes huyen de Madrid. Madrid es narrativamente hablando como la realidad, o una realidad impuesta, de la que los personajes huyen. *800 balas* también trataba de eso, hay un niño que vive en Madrid en un lugar bastante frío, en un edificio así como moderno, con parientes cercanos porque su padre ha muerto en Almería, también cerca de Cartagena curiosamente, ¿no? Y entonces allí también va a un teatro, ahí va a un especie de teatro que son los decorados de las antiguas películas de Sergio Leone, un decorado que simboliza precisamente una vida libre de la realidad que podría ser Madrid, porque no hay lugar más ficticio que los decorados de una película. Y los personajes curiosamente han construido su propia vida en ese decorado. También funcionaría como si fuera una metáfora del cine, o sea que los que vivimos haciendo películas pues intentamos evitar la realidad, por lo menos yo, otros dicen que no. El otro día hice una charla con Winterbottom¹⁰, un director inglés a quien le dije “yo hago cine para huir de la realidad” y el me dijo “yo no”, y ahí acabó la conversación [risas]. Entonces, los personajes encuentran la felicidad, o una felicidad virtual o relativa en vivir en su propio mundo, y entonces el personaje de Sancho vive en la cárcel, en un decorado de cárcel, de una comisaría de un poblado del oeste. Por eso rodé la película, porque conocí a una persona que hacía eso. Había una antiguo especialista que está en Almería, que

9 Jorge Oteiza (1908-2003).

10 Michael Winterbottom.

había vivido aquella época de las grandes películas y que ya no podía seguir viviendo de ello, y entonces montó un espectáculo para los turistas, o sea que los decorados todavía se mantenían en pie increíblemente y entonces hacía una especie de espectáculo cada media hora en el que atacaban a los Indios y ellos se defendían, y luego se iban al salón, y ahí había una pelea y bebían whisky. Y entonces descubrí pues eso, pues que el tipo tenía que hacer el espectáculo cuatro veces al día, o tres veces al día y me decía “bueno ya, ¿para qué voy a volver?”. El vivía en Tabernas que es un pueblo que está al lado, y decía “¿para qué voy a volver a Tabernas? Ya me quedo aquí”. Y entonces vivía en el decorado, y luego también decía “¿y para qué voy a cambiar de ropa, si estoy actuando todo el día?”, y entonces estaba las 24 horas del día, 365 días al año disfrazado de vaquero, y montando a caballo, disparando a los indios. De pronto me di cuenta de que ese hombre había conseguido suplantar la realidad y había creado la suya propia y vivía una película real, murió dos años después. Me pareció fascinante porque, no sé, era una cosa que intento yo haciendo películas y no lo consigo como él, pero él lo ha conseguido, evitar la realidad por todas partes. Entonces claro pensaba “bueno, qué es de su familia, qué es del resto del mundo, qué es de la gente que le espera en Tabernas, ¿no?” Y todo esto tiene que está lleno de problemas y de fisuras, y así construimos Jorge y yo, el guión de la película.

NB– La escenificación de los lugares no consiste solamente en incluir esos lugares en la narración y conferirles un papel dramático, sino también iluminar. De hecho, si se sitúa más bien Almodóvar del lado del color y de las formas, de una especie de geometría, lo tuyo estaría más bien a nivel de iluminación, de contrastes, de ambientes, ¿me puedes comentar un poco esta escenificación? Estoy pensando en el Capitol y en el Valle de los Caídos, hay un tratamiento de la luz que potencia mucho visualmente estos lugares.

AI– Sí, sobre todo a un nivel emocional, quiero decir que la luz te influye muchísimo a la hora de entender una secuencia, y por ejemplo está ese caso muy intencionado de *Las brujas*, de contar el comienzo como muy soleado y después la película se oscurece y luego hay una intención también en otras películas de ensombrecerlo todo. Casi casi estás contando una película de terror solamente con las imágenes. El caso de *Balada triste* es muy especial, porque estábamos obsesionados con los tonos y no queríamos que hubiera ningún color fuerte en la película, que todo fuera pálido para recordar sobre todo esa sensación de tristeza que tienen los años 70 y 80, para mí. Todo era gris, las caras de la gente, los espacios, las paredes, todo lo recuerdo gris y oscuro. También igual estoy influido porque en Bilbao, donde yo vivía antes, hasta los 18 años, que era una ciudad muy industrial, los altos hornos estaban en la ría, a como un kilómetro y medio de la ciudad. Entonces, había una capa de ceniza, porque la ceniza caía sobre los edificios y prácticamente toda la ciudad era negra. Por ejemplo Sestao, un pueblecito que está justo donde estaban los altos hornos, era una ciudad negra, y recuerdo esa sensación de que no me parecía extraño, porque claro, tú vivías ahí y estabas acostumbrado a eso. Esta sensación de encontrarte con la luz te pasa cuando viajas a Madrid y dices: “pero si los edificios tienen colores”. Yo recuerdo que eso me llamaba la atención. También recuerdo que, de pequeño, los miércoles, el cielo era rojo, porque los miércoles hacían colada: echaban el fuego, el hierro fundido y se teñía el cielo por completo. Yo creía que era un fenómeno natural, un fenómeno meteorológico, y pregunté, pero muy mayor: “Oye, ¿por qué los miércoles el cielo es rojo?”, como pensando que era un acontecimiento climático, o algo así. Me dijeron: “No, no, es por la colada de Altos Hornos”. Y entonces me di cuenta de que no era normal todo aquello que me parecía lo normal. Entonces sí que, por ejemplo, en *Balada* o en *Muertos de risa*, había una intención de oscurecer y

engrisecerlo todo, para más que nada generar una emoción en el espectador, una sensación como de angustia, de callejón sin salida.

NB– La manera en que filmas esos lugares específicos de la ciudad me parece que se hace a partir de una especie de dramaturgia de la luz y de la sombra, de la iluminación, o sea que incluso cuando eliges, por ejemplo para el Valle de los Caídos, un entorno muy oscuro, hay unos juegos de luces que hace que la iluminación es dramática, no es un uso neutro de la iluminación.

AI– Hombre, yo creo que eso es fundamental, la idea central es eso, manipular en el buen sentido de la palabra, es decir intentar hacer que el espectador sienta lo que tu quieres que sienta. Entonces, primero lo utilizas con todo, ¿no?, con el vestuario, con la puesta en escena, o sea con la posición de los personajes en la imagen, y luego sobre todo con el fondo, con lo que rodea al personaje, y que puede ser directamente una cuestión visual, pero también una cuestión moral, o sea una cuestión ética, de donde está y qué significa el sitio donde está. Eso creo que ayuda muchísimo a entender la historia de una manera más agresiva, con más fuerza, genera contrastes. Precisamente el contraste creo que es lo que define el ritmo por un lado y la intención dramática. Hay una famosísima entrevista de Truffaut con Hitchcock¹¹, en la que hablaba del fondo y de la forma, y explicaba cómo había algo que le atraía muchísimo del cine americano, que eran las transparencias. ¿Por qué le gustaban las transparencias? Eso sí que no lo he leído nunca, aunque probablemente han hablado de ello. Le gustaban las transparencias porque decía que recortaban los personajes sobre el fondo, definían a los personajes, o sea que lo que buscaba él era contraste, y precisamente utilizar la transparencia es la mejor manera de separar a los personajes del fondo. Entonces, precisamente en esa separación, en esos límites, es donde tú encuentras el sentido o la definición del personaje. Es tan importante lo que hay dentro de ese límite como lo que hay fuera. Y ese contraste entre fondo y forma es lo que genera la tensión dramática, en *Rebecca* (1940) y en tantas otras. Es una cuestión de producción también sin duda, porque hacían películas en estudio y no querían salir fuera. Después, es gracioso ver cómo, cuando ya esto está fuera de moda y la gente ya está acostumbrada a rodar en exteriores naturales, él lo sigue haciendo, por ejemplo en *Marnie* (1964), lo utiliza en la escena de los caballos, o incluso en una secuencia en la que es particularmente agresivo con el tema, cuando van a casa de Marnie. Algunos hablan de que eso es casual, o que es una cuestión económica, no, yo creo que es claramente intencional, colocar al personaje separado de un fondo que resulta ficticio, creo que de alguna manera te influye psicológicamente.

NB– Sí, para jugar con el espacio, para que haya una dialéctica entre el lugar y el personaje.

AI– Sí, exacto. *Marnie* es una persona que vive una vida ficticia y está en un entorno ficticio en el que unos enormes barcos tienen una presión terrible sobre ella, esos barcos en los que teóricamente venían todos esos marineros que se acostaban con su madre.

NB– Sí, ¿y tú lo buscas también, ese juego dialéctico, a nivel de escenificación de esos lugares, fuera de la iluminación, con la manera en que colocas las cámaras con ángulos extremos, con picados muy fuertes o contrapicados, o un juego de planos, de profundidad de campo...?

AI– Hay que tener cuidado, porque yo también soy muy histérico, y hay algunas veces en que gritar no ayuda a que te oigan mejor, ¿no? Yo creo que hay veces que lo he utilizado en un momento concreto pero tampoco quiero que se me note mucho, pero está visto que se me nota, parece que se me notan mucho las intenciones [risas].

11 François TRUFFAUT, *Le Cinéma selon Alfred Hitchcock*, Paris, Robert Laffont, 1966.

NB– Bueno, es que yo las analizo, yo no soy una espectadora normal y corriente, y estoy buscando estas cosas. Pero bueno, esta dramaturgia, yo creo que funciona muy bien o sea, no es que se note sino que funciona.

AI– Gracias.

NB– ¿Cómo defines la ciudad de Madrid desde los 90?, o sea ¿qué destacarías del Madrid pos-franquista y post-movida?, ¿qué quisieras resaltar de ese nuevo Madrid?

AI– Lo primero es una sensación de pérdida. Lo primero que descubrí es que Madrid era fascinante porque la Gran Vía, por ejemplo, estaba llena de cines. Toda la calle prácticamente eran un cine detrás de otro, y los cines tenían enormes carteles, yo también soy dibujante y me atraían mucho los carteles de cine. Y me siguen volviendo loco. Me gustaban mucho porque era algo muy especial que sólo había en Madrid, gigantescos carteles presentando la película, inmensos, y estaban hechos por unos artistas increíbles que hacían sus propias creaciones. No hacían el cartel de la película, sino que a través de fotos y de cosas y de elementos que rescataban del cartel, hacían enormes composiciones de las películas que resultaban inmensamente atractivas. Cuando llegabas a la Gran Vía, ibas viendo las películas como si fuera una exposición y lo veías desde abajo, el cine te parecía como un gran espectáculo. Todo eso ha ido desapareciendo, porque los cines ya no tienen sentido, y los inmuebles o sea el lugar donde están colocados resultan muchísimo más atractivo para un centro comercial o para un *H&M* o para cualquier tienda de ropa o de lo que sea. Y entonces han desaparecido precisamente el aspecto y la conformación de los lugares más emblemáticos para mí. Eso ha sido muy triste, es como, pues no sé, es como ver Las Vegas, que antes era un lugar donde la gente jugaba al casino y había gente peligrosa y emocionante, convertido en una especie de parque temático para ancianos. Eso de alguna manera está presente, creo que en nuestras cabezas, o en todas las cabezas de las personas que hemos vivido en Madrid en aquellos años.

NB– Sí, una nostalgia...

AI– Y sobre todo una sensación de pérdida, luego hay cosas positivas, también hay nuevas maneras de entender los comercios, las tiendas y las calles, pero sobre todo lo que he visto es que ha perdido esa sensación de lugar-espectáculo para convertirse en un centro comercial.

NB– Bueno, Alex, creo que te voy a dejar porque estás ocupado con tu próxima película¹². ¿Cuándo se estrena?

AI– En febrero, empiezo a rodarla. Te va a gustar, porque también tiene mucho que ver con esto, también es una película en la que los personajes están en un entorno cerrado, que es también algo muy constante. Estos personajes están haciendo un programa de televisión. Están rodando un programa de televisión de Nochevieja.

NB– Ah, otra vez... [risas]

AI– Sí, otra vez el año nuevo, y el drama suyo es que todo es mentira porque claro, ellos tienen que rodar el programa tres meses antes, entonces es mentira que es Navidad, y todos están vestidos de fiesta, celebrando una fiesta que no ocurre. De hecho llevan semana y media diciendo “feliz año”.

NB– Bueno, creo que me va a encantar, me recuerda esta película de Berlanga, *Plácido*¹³, que también tiene lugar en Nochevieja.

12 La entrevista se hizo en pleno proceso de producción de su película siguiente, *Mi gran noche*.

13 *Plácido* (1961, Luis García Berlanga).

AI– Sí, también en Nochevieja, sí.

NB– Muy esperpéntica.

AI– Sí, la tengo muy presente, siempre, en la cabeza esta película.

NB– Muchísimas gracias Alex, enhorabuena con el rodaje, y esperamos la nueva película impacientemente.

AI – Muchísimas gracias por las preguntas.

*Nancy Berthier
y Alex de la
Iglesia, patio
de la Sorbona,
diciembre
de 2014*

