



Pau
Gómez

AMENÁBAR

El valor
de contar
historias

Con la colaboración
de Alejandro Amenábar

LIBROS CÚPULA

Pau Gómez

AMENÁBAR

El valor de contar historias

Con la colaboración
de Alejandro Amenábar

LIBROS CÚPULA

La lectura abre horizontes, iguala oportunidades y construye una sociedad mejor.
La propiedad intelectual es clave en la creación de contenidos culturales porque sostiene el ecosistema de quienes escriben y de nuestras librerías.

Al comprar este libro estarás contribuyendo a mantener dicho ecosistema vivo y en crecimiento.

En Grupo Planeta agradecemos que nos ayudes a apoyar así la autonomía creativa de autoras y autores para que puedan seguir desempeñando su labor.

Dirígete a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesitas fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puedes contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

© Pau Gómez, 2023

Diseño de cubierta: Planeta Arte & Diseño

Ilustración de cubierta: © Pep Boatella

Primera edición: marzo de 2023

© Editorial Planeta, S. A., 2023

Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)

Libros Cúpula es marca registrada por Editorial Planeta, S. A.

Este libro se comercializa bajo el sello Libros Cúpula

www.planetadelibros.com

ISBN: 978-84-480-3202-9

Depósito legal: B. 16.112-2022

Impresor: Gómez Aparicio

Impreso en España – *Printed in Spain*



El papel utilizado para la impresión de este libro está calificado como papel ecológico y procede de bosques gestionados de manera sostenible.

SUMARIO

Prólogo. La forja de una amistad, por Fernando Bovaira	9
Introducción. «En mi sueño no llueve...»	13
<i>Tesis</i>	19
<i>Abre los ojos</i>	35
<i>Los otros</i>	49
<i>Mar adentro</i>	65
<i>Ágora</i>	79
<i>Regresión</i>	93
<i>Mientras dure la guerra</i>	107
<i>La Fortuna</i>	121
Epílogo. El viaje, por Belén Rueda	137
Amenábar, fuera de plano	141
Filmografía	147
Referencias bibliográficas y audiovisuales	155
Agradecimientos	157
Índice onomástico	159

TESIS

Es imposible hablar de *Tesis* sin tener en cuenta su enorme trascendencia dentro del cine español de los años noventa, o que se trate de una de las óperas primas más celebradas de la historia de nuestra industria. Si uno consigue desprenderse de toda esa leyenda, del fenómeno que supuso en su momento, se encontrará con una obra perfectamente sólida, impropia de un realizador debutante. Un trabajo donde la mirada que definirá a su creador establece todos sus rasgos principales, igual que una enérgica y bisoña declaración de intenciones de lo que está por venir. Y es que, dos décadas y media después, resulta igual de sorprendente que un joven de veintitrés años llamado Alejandro Amenábar fuera capaz de mostrar en su primer largometraje una personalidad artística tan nítida y coherente con el resto de su obra posterior. Lo que para cualquier director supone un irregular trazo iniciático, un ensayo-error del que extraer múltiples enseñanzas, para él fue una película de impropia madurez, como si siempre hubiera sabido qué historias quería contar y cómo debía hacerlo, demostrándolo ya desde el primer intento.

Con *Tesis*, Amenábar cierra su particular estudio sobre la sociedad de la violencia iniciado en *Himenóptero* y continuado con *Luna*. Si bien se trata de una cuestión que abarca toda su filmografía (la violencia derivada del fanatismo en *Ágora* y *Regresión*, la

violencia como arma intimidatoria y vía hacia el poder en *Mientras dure la guerra*, la violencia como saqueo del patrimonio histórico en *La Fortuna*), es en estos trabajos iniciales donde el joven realizador reflexiona sobre la parte más morbosa de la violencia, aquella que le confiere cierta atracción y que desemboca, irremediablemente, en un estallido de brutalidad aún mayor. En los dos cortometrajes, la violencia se presentaba como un elemento de estimulación interpretativa, por una parte, y como una fase lógica del enamoramiento, por otra, concediendo un extraño magnetismo del que resultaba imposible escapar. En *Tesis*, la protagonista, Ángela (Ana Torrent) investiga el papel de la violencia audiovisual en la sociedad de nuestros días, fruto, precisamente, de ese macabro proceso de glamurización al cual ni siquiera ella puede permanecer ajena. Para Amenábar, existe algo en la violencia que nos atrapa, aun a sabiendas de lo que representa y de sus terribles consecuencias (esa mano entreabierta que cubre los ojos), y es ahí, en la parte más seductora del horror, donde el director nos invita a cuestionarnos nuestros propios actos y creencias.

Fue el propio Amenábar quien interpretó al primero de los *monstruos* de su particular galería, el silencioso operador de cámara con tendencias homicidas de *Himenóptero*. Tras él, llegarían otros personajes cuyo fin último siempre será la violencia en cualquiera de sus formas, como Luna, Cirilo de Alejandría, John Gray o Millán-Astray, y también otros, como César o Grace, que pierden la noción de la realidad y la distorsionan debido a un suceso traumático del pasado. En este sentido, Amenábar se confirma como un alumno aventajado de Alfred Hitchcock a la hora de diseccionar psiques perturbadas y articular tramas laberínticas en torno a ellas; *Tesis* es, sin lugar a dudas, su obra más hitchcockiana, capaz de plasmar la obsesión y el asesinato como un juego trivial orquestado por un psicótico/psicópata de mente indescifrable, del mismo modo que el gran maestro británico hizo en títulos como *La soga* (*Rope*, 1948), *Extraños en un tren* (*Strangers*

On a Train, 1951), *Frenesí* (*Frenzy*, 1972) o, por supuesto, *Psicosis* (*Psycho*, 1960), con la que *Tesis* guarda más de un paralelismo, desde el extraordinario manejo de la intriga a la figura del observador siniestro o la violencia ejercida contra las mujeres. Sin olvidar, claro está, la huella de otros clásicos protagonizados por enigmáticos asesinos en serie, como *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960), *Vestida para matar* (*Dressed to Kill*, Brian De Palma, 1980), o incluso la interesantísima *Coma* (Michael Crichton, 1978), influencia esta última reconocida por el propio cineasta.

En la película, este personaje inestable y vehemente está representado por Bosco (Eduardo Noriega), quien, además del nombre, comparte con su precedente de *Himenóptero* la afición por registrar en vídeo la angustia de sus víctimas y acecharlas por los pasillos de un recinto educativo. Amenábar no tarda en situarle como alguien perturbador y amenazante, consciente de que el público necesita sentir su presencia para temerle y conectar así con la protagonista. Sin embargo, el cineasta no se limita a reflejar este comportamiento enfermizo en su villano, sino que lo hace extensivo a los supuestos héroes (o antihéroes) de la historia: Ángela, cuya tendencia morbosa le lleva a palpar con cierta fascinación el rostro de Figueroa (Miguel Picazo), su profesor muerto en extrañas circunstancias, y Chema (Fele Martínez), un joven solitario que vive en un piso antiguo y destartado, lleno de referencias al cine gore y de terror, y con una decoración muy particular a base de sangrientos maniqués y falsos miembros amputados. Pronto descubriremos también que colecciona cintas de asesinatos reales y las guarda, con total naturalidad, junto a los VHS de John Carpenter.

Pese a situarse claramente en el bando de los *buenos* —diferenciación establecida por el propio Chema—, Ángela es un personaje con claros oscuros, desbordado en ocasiones por las circunstancias y cuyas acciones resultan, por momentos, bastante discutibles.

Esta será una tónica habitual de los protagonistas de Amenábar, hombres y mujeres que, en su camino hacia la epifanía, son capaces de cometer actos desconcertantes (una moneda de dos caras que abordaremos con más detenimiento en *Abre los ojos*). En el caso de Ángela, resulta especialmente interesante su ambigüedad respecto a la violencia; por momentos, parece que la teme y la rechaza, pero no puede evitar sentir cierta curiosidad hacia ella, por lo que nunca quedan claros los motivos que le llevaron a escoger ese tema concreto para su tesis doctoral, ni si realmente es tan firme en sus convicciones como aparenta. Durante su conversación con el profesor Jorge Castro (Xabier Elorriaga) en el despacho de este, en la que Ángela miente sobre prácticamente todo lo que él pregunta (desde la muerte de Figueroa hasta la llamada misteriosa que recibe), describe así las razones de su investigación:

CASTRO: ¿Por qué te interesa la violencia?

ÁNGELA: Pues porque la violencia es algo cotidiano en el cine y en la televisión, y nos estamos acostumbrando demasiado a ella.

CASTRO: ¿Y?

ÁNGELA: Me preocupa.

CASTRO: ¿Por qué?

ÁNGELA: Pues porque no me gusta la violencia.

CASTRO: ¿La rechazas?

ÁNGELA: Claro...

CASTRO: ¿Siempre?

ÁNGELA: Sí.

CASTRO: Pero la violencia es también algo innato en todos nosotros. No podemos estar siempre censurando las películas.

A pesar de dichos comportamientos, el personaje de Ángela muestra uno de los preceptos narrativos básicos del cine de Amenábar: la identificación entre protagonista y espectador. El director busca en todo momento la complicidad de la audiencia, su inmersión en el relato a través de un personaje central enfrentado a una situación

abrumadora y desconcertante. En su proceso de descubrimiento, Ángela nunca sabe más que el público, ni el público tiene más información de la que ella dispone. Su viaje de transformación, necesario para que el conflicto —interno y externo— sea resuelto, discurre en paralelo al de los espectadores, como lo hará el de César en *Abre los ojos*, Bruce Kenner en *Regresión*, Unamuno en *Mientras dure la guerra* o Álex Ventura en *La Fortuna*.

Para lograr esta conexión, Amenábar profundiza en el uso de los planos subjetivos (o *casi* subjetivos, pues la cámara en ocasiones se sitúa junto a quien mira) y sincroniza la mirada de espectador y personaje: ya lo había hecho en sus cortometrajes —el hallazgo del cuerpo cubierto de sangre de Silvia en *Himenóptero*, el arma apuntando directamente a Alberto en el desenlace de *Luna*— y en *Tesis* lo lleva al límite con las imágenes de las *snuff movies* que Ángela observa en la televisión. Unas imágenes a las que, en un primer momento, teme enfrentarse directamente, oscureciendo la pantalla antes de que aparezcan, dándoles la espalda o tapando sus ojos con las manos.

Este terror fuera de campo, el escalofrío que produce aquello que se intuye y se imagina, pero que no se ve —heredado de otros referentes como el Steven Spielberg de *Tiburón* (*Jaws*, 1975) o el Ridley Scott de *Alien* (1979)— es uno de los golpes maestros que el jovencísimo realizador sabe abordar en *Tesis* con la precisión de quien parece mucho más curtido en la materia, y que alcanzará su grado más sublime en *Los otros*, donde será capaz de atemorizar al espectador sin necesidad de mostrar a los fantasmas; basta con que sepamos que hay *algo* que acecha en la oscuridad. Tan fuerte es el vínculo que Amenábar teje entre el personaje y la audiencia, que incluso cuando Ángela escucha música clásica a través de los auriculares, los acordes suenan en primer plano, como si fuésemos nosotros quienes manejamos el *walkman* para abstraernos del barullo diario de la facultad.

«Hay que darle al público lo que pide», comenta Castro a los alumnos de Comunicación Audiovisual durante una de sus clases. Una doctrina que Amenábar seguirá a rajatabla durante toda su carrera: escribe, y sobre todo rueda, pensando siempre en los espectadores, ocupando su lugar y preguntándose qué le gustaría ver si fuera él quien se sentara en el patio de butacas. La exploración de temas especialmente complejos como la violencia, la eutanasia, la intransigencia religiosa o la guerra no son un impedimento para buscar la emoción y proporcionar al público una experiencia más que complaciente. Más que un ejercicio intelectual o de denuncia, su trabajo persigue un entretenimiento genuino y al mismo tiempo concienciador, la esencia de cualquier obra cinematográfica entendida como arte: que aquel que lo contemple sienta una satisfacción plena, y que después no pueda apartarlo de su mente.

Los guiones de Amenábar (con la complicidad, durante buena parte de su trayectoria, de su amigo y colaborador Mateo Gil) se ajustan siempre a una estructura clásica donde el tercer acto juega un papel determinante a la hora de proporcionar al público esa experiencia inolvidable. En sus películas —especialmente en las tres primeras, dado que el resto de su filmografía estará basada en personajes y sucesos reales—, Amenábar busca siempre esa sorpresa final que deje atónito al espectador. Llegados al desenlace, las historias se mueven en distintas direcciones y no será hasta el último instante cuando descubramos cuál es la correcta. Esta sucesión de giros, donde las revelaciones se manifiestan por igual a público y personajes, responde a esa necesidad por parte del director de proporcionar una experiencia completa a la audiencia. Se trata, en definitiva, de emocionar a través del asombro y el *sense of wonder*.

El tramo final de *Tesis* introduce hasta tres posibles culpables de los crímenes *snuff*, mientras Ángela trata de averiguar quién miente y quién está de su parte. Primero, Castro se descubre como uno de los responsables de las cintas, si bien él mismo reconoce

que nunca participó en los asesinatos. A continuación, conocemos la verdadera identidad de Chema, que, en realidad, era amigo de Bosco y fue quien le habló por primera vez de las atroces grabaciones. Es aquí donde el público, consciente de los secretos que escondía el personaje, comienza a plantearse que se trate del verdadero asesino. Más todavía cuando Ángela descubre en su piso una cámara idéntica a la utilizada para registrar las muertes, y comprueba que Chema estaba obsesionado con ella y la grababa en secreto, una circunstancia que remite nuevamente a *Himenóptero*, donde el operador encarnado por Amenábar también perseguía con fijación enfermiza a la protagonista y la observaba a través de su objetivo.

El clímax de la película nos traslada hasta la casa de Bosco. De noche y en medio de una fuerte tormenta, Ángela acude hasta allí para compartir con él sus averiguaciones. Bosco la recibe con su cortesía habitual, haciendo creer al espectador que será su salvador cuando Chema haga acto de presencia, y generando una falsa sensación de seguridad que se vendrá abajo cuando Ángela identifique el garaje de la casa como el lugar donde se filmó la *snuff movie*. Amenábar da un último volantazo al guion y regresa a la idea inicial: Bosco, tal y como nos pareció durante la mayor parte del metraje, siempre fue el responsable de las muertes. Él mismo nos lo había advertido al bautizarle con el mismo nombre (y dotarle de la misma cámara, la Sony XT-500) que aquel maníaco inaugural de *Himenóptero*.

Tras la resolución del caso, Amenábar tiene tiempo para introducir un epílogo con el que retomar la idea primigenia de *Tesis*. Cuando Ángela visita a Chema —malherido tras su pelea con Bosco— en el hospital, ambos salen a tomar café y cruzan un pasillo donde los pacientes de cada habitación miran absortos sus televisores. En la pantalla, una presentadora informa sobre el hallazgo de varios cuerpos en casa de un estudiante modélico llamado Bosco Herranz, tras lo cual relata sus prácticas sádicas y homi-

cidas. En el momento álgido de su intervención, se dispone a dar paso a unas imágenes de violencia explícita, obtenidas a partir de una de las cintas grabadas por el joven asesino. Ángela y Chema, recién salidos de una experiencia traumática, caminan ignorando lo que está a punto de aparecer. Los demás, en cambio, observan con expectación los pequeños monitores situados en sus habitaciones. Salvo para los dos protagonistas, la historia ha regresado exactamente al punto donde comenzó: el de una sociedad cautivada por el dolor y la crueldad.

Más allá de sus referencias dentro del género y su compromiso con el entretenimiento más puro, *Tesis* debe ser entendida como la obra de un autor en el sentido más amplio del término. Pocas veces un cineasta debutante ha sido capaz de agrupar tantas funciones dentro de un mismo largometraje; en el caso de Amenábar, las de producción, guion, dirección y música original, faceta esta última que ya había desempeñado en sus cortos y que se debe a su pasión por la composición y las posibilidades expresivas y emocionales que una buena partitura es capaz de ofrecer a una secuencia. José Luis Cuerda, su gran valedor, sabía muy bien que debía respetar ese grado de implicación cuando, consciente del talento de aquel muchacho después de ver su trabajo como cortometrajista, decidió producirle su primera película. Él mismo era un autor veneradísimo por obras como *El bosque animado* o *Amanece que no es poco*, y tenía claro que un diamante en bruto como Amenábar debía gozar de un alto grado de autonomía si quería desarrollar al máximo todas sus posibilidades creativas. Le permitió reclutar a Mateo Gil o a dos de sus actores de confianza como cortometrajista —Nieves Herranz y Eduardo Noriega—, y le arropó de profesionales tan contrastados como el director de fotografía Hans Burmann, que había sido candidato al Goya en cuatro ocasiones, o la montadora María Elena Sáinz de Rozas, cuya trayectoria previa incluía colaboraciones con Luis García Berlanga, Julio Medem o el propio

Cuerda. A tenor de los resultados, el plan urdido por el gran maestro no pudo salir mejor.

Tesis se estrenó el 12 de abril de 1996, apenas dos semanas después del vigésimo cuarto cumpleaños de su director. La cinta había cosechado excelentes críticas en el Festival de Berlín y llegaba a España en plena vorágine de lanzamientos nacionales, algunos especialmente significativos dentro de la historia de nuestro cine: *Gimlet*; *Malena es un nombre de tango*; *Matías, juez de línea*; *Libertarias*; *Brujas*; y *Cosas que nunca te dije* aterrizaron en las carteleras ese mismo mes. Entre todos ellos, *Tesis* se elevó hasta alcanzar los 854.000 espectadores y los 2,64 millones de euros en taquilla. La película entusiasmó a críticos y a espectadores, y vivió su gran noche nueve meses después, al lograr siete de los ocho premios Goya a los que estaba nominada (tres de ellos para Amenábar, que reconoció en su discurso haber soñado que ganaba, «pero me dormía en el patio de butacas y se lo daban a David Trueba») y convertirse en la primera película dirigida por un debutante que conseguía alzarse con el máximo galardón.

AMENÁBAR Y *TESIS*

Tenía veintidós años y un punto de arrogancia, porque me veía perfectamente preparado para dirigir una película.

ALEJANDRO AMENÁBAR

Se percibe en Amenábar cierta admiración al hablar de *Tesis*, como un padre que observa cuánto ha crecido su hijo y a quien la satisfacción de lo logrado acaba compensando cualquier nota discordante. Cuando se mira a sí mismo en el espejo, el director reconoce a un joven apasionado y algo insolente, un muchacho

que hizo de su inexperiencia una virtud y firmó una película que el tiempo se ha encargado de engrandecer más allá de su leyenda.

El origen de Tesis tiene nombre y apellido: José Luis Cuerda. ¿Cómo llega él a tu vida y te brinda la oportunidad de dirigir tu primera película?

El padre de una de las actrices de *Himenóptero*, que era compañero suyo en la Escuela de Bellas Artes de Alcalá, le hizo llegar el corto. A Cuerda le gustó, llamó a mi casa y me invitó a un rodaje. Yo solo podía tener acceso al mundo del cine a través de alguien como él, así que aquello supuso un salto cualitativo tremendo. Después de conocernos, me animó a escribir el guion de un largometraje, y eso que yo ni siquiera había terminado la carrera.

Quiero pensar que me hubiera dedicado a esto de todos modos, aunque nuestros caminos nunca se hubieran cruzado, pero es evidente que él acabó siendo el detonante que aceleró todo el proceso. Siempre digo que fue un golpe de suerte conocer a alguien con una presencia como la suya dentro del cine español, además de su humanidad y su increíble talento. Me enseñó a ser un buen cineasta, y me dio absoluta libertad para rodar. Pero, por encima de todo, me enseñó a ser mejor persona.

Muchos conocimos el término snuff movie a partir de esta película. ¿De qué manera acabó convirtiéndose en el macguffin de esta historia?

Lo primero que leí sobre ese tema fue un libro de Román Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*,¹ que descubrí porque estaba incluido en la bibliografía de una asignatura de Imagen y Sonido, y en el que había un capítulo dedicado a las *snuff movies*. Después, volví a leer sobre ellas en un artículo publi-

1. Madrid, Akal, 1989.

cado en *ABC*, y por alguna razón sentí que era el *macguffin* perfecto para una película de terror. A todo eso se unía el amarillismo que había entonces en los medios de comunicación, y el auge de la telerrealidad, y surgió la historia idónea. Cuando empecé a escribir, no quise indagar más en la cuestión *snuff* y preferí dejarla en el lado de la leyenda urbana, pero es innegable que como excusa narrativa era algo muy potente.

«José Luis Cuerda me enseñó a ser un buen director, pero, sobre todo, me enseñó a ser mejor persona.»

Tenías veintidós años durante el rodaje. ¿En algún momento llegaste a pensar que todo aquello te había llegado demasiado pronto?

No, porque tenía un alto grado de confianza en mí mismo. Eso es algo que curiosamente llega cuando menos te lo esperas, y que se pierde también de la manera más sorpresiva. En ese momento, no sé cómo pude tener el descaro de pensar que estaba perfectamente preparado para dirigir una película, y de hecho mi gran temor era que, por contar con un equipo profesional, no fuera a ser lo suficientemente escuchado para lograr lo que yo quería... Cuando, en realidad, el equipo está en el set para convertir en realidad la visión del director. Yo quería que todos fueran más o menos de mi edad, pero José Luis, con buen criterio, me recomendó que me rodease de veteranos, de gente muy contrastada. Así fue, y al final, resultó que el más joven de todo el rodaje era yo (*rié*).

Mi infancia había sido muy de puertas adentro, pasaba mucho tiempo con mi hermano y con un círculo muy reducido de amigos. En los deportes, prefería siempre los individuales. No fue hasta que empecé a dirigir películas cuando descubrí la importancia de trabajar en equipo, porque el cine es un arte colectivo donde todas las funciones son igual de importantes, y cada profesional hace mejores a los demás. Me gusta mucho que mis cola-

boradores, sea cual sea su función dentro de la película, me desafíen y me propongan cosas nuevas.

Creo que fue al hacer el *remake* en formato cine de *Luna* cuando sentí que estaba tocando algo que no conocía bien y aprendí una lección muy importante que me fue muy útil para dirigir *Tesis*: la del rodaje como experiencia contra reloj. Estaba acostumbrado a tomarme todo el tiempo del mundo con mis cortos, a abusar incluso del tiempo de mis amigos, y de repente me di cuenta de lo mucho que te puede llegar a condicionar el presupuesto cuando estás rodando una película. Así que me lo tomé como una operación militar: tenía cinco semanas y media para rodarla, y mi única fijación era cómo iba a grabar en ese tiempo todos los planos que yo tenía en mi cabeza. Desde entonces, siempre me he planteado el primer día de rodaje como un examen, donde tienes que llevarlo todo muy bien preparado, desde la estructura de la película al calendario, que trato de cumplir escrupulosamente. En ese sentido, soy un director muy metódico.

Has comentado lo importante que fue el bagaje adquirido con tus cortos a la hora de asumir un proyecto de la dimensión de Tesis. Realmente, hay mucho de ellos en la película: la mirada sobre la violencia, el personaje perverso llamado Bosco, la presencia de Eduardo Noriega...

Siempre que alguien me pide un consejo en esto de contar una historia le insisto en la importancia de los cortos, porque realmente no se me ocurre una manera mejor de aprender. Cuando rodamos nuestro primer corto y visionamos el material, recuerdo que aquello no era lo que habíamos soñado, y esa es otra lección muy importante que aprendes: una cosa es lo que tú tienes en la cabeza, y otra muy distinta cómo se plasma después en imágenes. El trabajo que supone ajustar tu visión a lo que finalmente se va a ver en pantalla es algo que curte muchísimo a un director, y el mejor contexto para probar eso una y otra vez es en un corto. Rodábamos en ví-

deo, con muy pocos medios, y eso nos permitía ir aprendiendo, afinar poco a poco lo que queríamos conseguir. Quiero pensar que cada corto que hicimos estaba mejor ejecutado que el anterior.

Un defecto común en los cortos que descubrimos era el sonido. Nos dimos cuenta de que era un elemento importantísimo a la hora de transmitir expresión y verosimilitud, y por esa razón en *Tesis* fue algo que trabajamos en profundidad.

«La lección más importante que aprendí con esta película fue que un rodaje es una experiencia contra reloj.»

Uno de los aciertos indiscutibles de Tesis es su trío protagonista. Ana Torrent llevaba haciendo cine desde los siete años, pero Fele y Eduardo eran prácticamente unos desconocidos. ¿Cómo fue llegando cada uno de ellos a la película?

A Eduardo, que venía directamente de *Luna*, le descubrió Carlos Montero, que sin duda es el gran descubridor de talentos jóvenes de España. Y fue él también quien me habló de Fele, que por aquel entonces estudiaba en la Escuela de Arte Dramático. Recuerdo que me dijo: «Hay un chaval ahí al que tienes que echarle un vistazo». Así que le hicimos la prueba y consiguió el papel.

Por supuesto, Ana era una veterana, casi un icono del cine español. El reto era conjugar todas esas energías, de procedencias tan distintas y tan *amateur* en el caso de Fele, que no había hecho absolutamente nada antes. Al final, conseguimos que encajaran de una manera orgánica, muy natural.

Tesis se enmarca en la tradición de películas como Tiburón o Alien, donde lo que realmente sobrecoge al espectador no es aquello que ve, sino lo que intuye.

Eso es algo que enlaza directamente con lo que decía antes, acerca de la importancia del sonido y del montaje de sonido. Nuestra

intención era que el sonido de *Tesis* fuera casi pornográfico, que pudiéramos recrear a través de él todo lo que no queríamos mostrar, porque en el fondo se trata de una película sobre la mirada.

La escena inicial, en la que un grupo de personas se acerca a la orilla de las vías para ver ese cuerpo partido por la mitad, mientras otro grupo se cubre con la chaqueta para no verlo, parte de algo que me sucedió realmente. Ese poder del acto de mirar, o no mirar, está muy presente en la película, y por eso siempre partíamos del hecho de que, en una historia sobre la violencia, resulta más sugerente aquello que no muestras. De hecho, si volviera a plantearla otra vez, creo que mostraría incluso menos que entonces y lo apostaría todo a la cara de los personajes, porque los ojos de Ana Torrent son fundamentales.

Dice el personaje de Castro que al público hay que darle siempre lo que pide. ¿Estabas de acuerdo entonces con él? ¿Y opinas igual ahora?

Pues eso forma parte de una contradicción de la que me gusta alimentarme, y de la que quiero que haya constancia en todas mis películas. Éramos una camada de estudiantes con el sueño de renovar el cine español, todo el cine establecido. Por una parte, pretendíamos rodar películas que tomaran elementos de los grandes títulos del entretenimiento, jugar con aquello que el espectador quería ver. Pero por otra, eso mismo llevado al extremo con las *snuff movies* planteaba el dilema de hasta dónde hay que llegar para satisfacer a la audiencia, como se ve en la secuencia final en la que todos miran expectantes a la televisión.

En realidad, se trata de una pregunta con una doble respuesta. Podemos decir que soy un creador que busca al espectador, pero que no le busca a cualquier precio.

Tesis fue, además, la primera de cinco películas propias en las que compusiste también la música. Sin embargo, al principio tú no estabas demasiado convencido...

Así es. Fue José Luis el que me animó, porque a decir verdad creo que confiaba demasiado en mí. Incluso llegó a proponerme que interpretara yo mismo al personaje de Chema... La faceta musical fue algo a lo que me llevó el destino, porque nunca me planteé componer para mi primer corto y al verme abocado a ello descubrí que algo con lo que siempre había jugado desde niño —me encantaba aporrear los teclados— me permitía encontrar atmósferas parecidas a lo que yo andaba buscando. Por supuesto, no tenía nociones musicales, ni siquiera conceptuales, y a raíz de mi relación con Mariano Marín pude entender todo aquello que tiene que ver con los temas, con la estructura, y es algo en lo que he ido trabajando progresivamente.

La película acabó ganando siete premios Goya y hoy en día se la sigue considerando una de las grandes óperas primas del cine español. ¿Cómo se mantienen los pies en el suelo cuando se logra algo así tan joven?

Supongo que depende de cada uno, y de si llegas a saber que algo se te ha subido a la cabeza... Creo que mi proceso, en lo que respecta a la seguridad en mí mismo, a la ambición o al ego, ha sido completamente inverso. Aquel chico que empezaba a dirigir películas tenía cierto punto arrogante, y con los años he ido evolucionando en dirección contraria, sobre todo porque me encanta disfrutar de los rodajes y del trato humano. No tardé en darme cuenta de que hacer una película es una experiencia colectiva, en la que tienes que lograr lo mejor de la gente, y eso te proporciona algo de humildad.

Recuerdo que, cuando se produjo el espaldarazo de los Goya, veníamos de un paso bastante discreto por las salas y yo ya había tenido mi cura de humildad. Antes del estreno, José Luis Cuerda me insistió para que cambiara el título, porque decía que nadie iría a ver una película titulada *Tesis*, pero ni a Mateo ni a mí se nos ocurría ninguno mejor. El verdadero punto de inflexión llegó en el Festival de Berlín, donde se proyectó y gustó mucho, y

con el tiempo te das cuenta de todo lo que eso conlleva para una ópera prima. Aunque creo que entonces sencillamente no era consciente.

Han pasado veintisiete años de aquel estreno. ¿Qué sientes cuando vuelves a Tesis? ¿Cómo ve el Amenábar experimentado de hoy al Amenábar debutante?

Cuando ves cosas que has hecho, y en especial cosas con las que estabas empezando, es inevitable identificar los defectos y las carencias que tienen. Pero creo que también hay que mirarlo con buenos ojos y fiarse de la vida que la propia película tiene. Las películas son como hijos a los que dejas crecer y que un buen día han adquirido vida propia, y en ese momento ya no importa si hay un plano o un momento determinado que no te gusta. Creo que con la perspectiva del tiempo cambiaría muchas cosas, y es una película en la que, al verla, todavía soy consciente de muchas limitaciones que tenía —en lo referente a la puesta en escena, dirección de actores, etcétera—, pero aun así tengo claro que funciona, así que intento no atormentarme con eso.