

Un petardo bajo la butaca

T.—Con tu película «Una historia de amor» tú decías que tenías planteado ese tipo de cine tuyo, dirigido a una capillita, pero con factura de cine normal, comercial, dirigido a todo el mundo... Un cine que aparentemente fuera como cualquier otra película... ¿Has prescindido de esto al realizar «La cena» y «Cántico»?...

J. G.—Hablando en términos católicos, hay un pecado inherente al hombre, que es la soberbia, o sea, que te crees el dueño del mundo. «Una historia de amor» es una película que funcionó muy bien y fue con este sistema: diciendo unas cosas que yo consideraba importantes y que luego han sido contadas de una manera mucho más potente en «La leyenda de la ciu-

dad sin nombre». Era el mismo esquema de película. En mi película funcionó lo que yo quería decir, a otro nivel, con otro clima, con otra cosa, pero diciendo cosas, para mí, importantes y cosas que creasen esa inquietud y esa desazón, esa perplejidad ante las relaciones humanas, que es lo que me interesa. El éxito de «Una historia de amor» me llevó a pensar que cualquier cosa que hiciera yo, haciéndola bien, iba a tener el mismo resultado. Luego, me parece que ha resultado que no.

T.—En tus películas, según dices, hay como un intento de situar al espectador dentro de la película. Nos interesa saber cómo es tu visión del espectador, si luego resulta que ese espectador no reacciona con tu película.

J. G.—Ya. El espectador no reacciona como él quiere, reacciona como yo

quiero. Pero esto a él no le gusta. Lo que pasa es que yo no quiero decir cosas que gusten a la gente. Si yo quisiera vender cosas que gustasen a la gente haría otras cosas, pero yo quiero vender cosas que inquieten a la gente. No sé; quizá estoy haciendo cosas que no se deben hacer: coger a un señor que está tranquilamente sentado en su butaca pensando en el partido de las siete y media y meterle un petardito debajo de la silla. Quizá esto sea meterse en la intimidad de los demás y no tengamos derecho a hacerlo. Es posible, pero mi relación con el espectador ha sido siempre esa. Ya pasaba con mi primera película, «Noche de verano», que era como un espejo donde la gente se veía reflejada. Pero como era, no embellecida por el maquillaje, por las luces y todo; esto, como ocurre con las películas americanas. Verse tal como se es, con sus sudores y demás, es algo que no gusta a nadie.

T.—Hay una cuestión que, marginalmente en cierto modo a tus preocupaciones en el cine, suele sorprender. Y es como tú, que no eres un hombre excesivamente comercial ni disputado por los productores, sigues haciendo tus películas con más o menos frecuencia. ¿Cómo es posible esto en un panorama bastante siniestro, donde todo el mundo tiene muchísimas dificultades para trabajar?

La espera y el pelargón

J. G.—Hombre, pues yo podría decir, con una frase gráfica, que es a base de hambre. Yo aguanto hasta lo indecible. Soy un torero que se arrima. Me tiro al ruedo, el toro pasa y pasa y yo aguanto. Aguanto todo lo que hay que aguantar...

T.—Pero, generalmente, el hambre a lo que lleva es a hacer las películas que uno no quiere, a claudicar de alguna manera...

J. G.—Alguna de esas películas las ha podido hacer yo y no las he hecho. A mí todo eso me parece muy respetable; la gente tiene su precio. Yo quizá tenga otro precio, pero mi precio a lo mejor no se cuenta en dinero. Pero, mirad, la verdad es ésta: todas mis películas han sido películas de lucha y de angustia terribles. «Noche de verano» fue una película escrita en mil novecientos cincuenta y seis y realizada en mil novecientos sesenta y dos. Durante esos años de espera yo vivía aquí, en Madrid, solo, y he pasado hambre. Pero hambre-hambre. Yo estaba en una productora que se llamaba Procesa, donde se habían comprometido más o menos conmigo a hacer la película y que, por una serie de circunstancias, cada vez más agudas, no se hacía. Bueno, en esa productora había un cuarto trasero donde se guardaban las cosas que habían servido en el rodaje de películas anteriores. Cosas como un zapato, una espada... Pues también había unos botes de pelargón. Y entonces yo me he pasado un verano alimentándome casi a base de pelargón. Yo me iba por las tardes, que no se trabajaba, pedía la llave al portero y me preparaba unos vasos de pelargón. Y como esto podría contar muchas anécdotas de este tipo, de estos años en que no rodaba. Bueno, pues después de «Noche de verano» hice «El espontáneo», que fue una película que surgió en seguida. Pero después de «El espontáneo» ya «Acteón» es una película enfollonadísima. «Historia de amor» tardé luego dos años en hacerla, y es que después de «Acteón» pasó lo mismo que ahora con «Cántico»: que la gente decía: «Pero, ¡cómo!... ¿éste que ha hecho esta película? ¡Ni hablar! ¡Esto es horrible!... ¡Dos años! Imaginaos lo que son dos años, con un alquiler que hay que pagar todos los meses, con unos niños, con todo, ¿no? Ya os podéis

El reciente estreno en Madrid de «Historia de una chica sola» («La cena») ha vuelto a traer la figura de Jorge Grau a la actualidad. Grau, uno de los cineastas de las últimas promociones españolas menos aceptados por la crítica joven, y al mismo tiempo más admirado por lo que se dio en llamar su magnífica posibilidad de narrador cinematográfico, se ha comprometido en sus películas a tratar de encontrar un medio de expresar una serie de ideas sobre las circunstancias íntimas del ser humano.

Grau, cuyas obras no nos han entusiasmado generalmente demasiado (a nuestro juicio, su película de mayor consistencia es la segunda de su filmografía, «El espontáneo») es un hombre que, sin embargo, tiene interés en nuestro panorama cinematográfico. De un lado, es un cineasta insólito que persigue una expresión terriblemente personal, marginado de cualquier tipo de estructuración al uso. Por otro, su difícil y también sorprendente supervivencia, como difícil y sorprendente es la supervivencia de cualquier cineasta español que entienda el cine en su dimensión cultural.

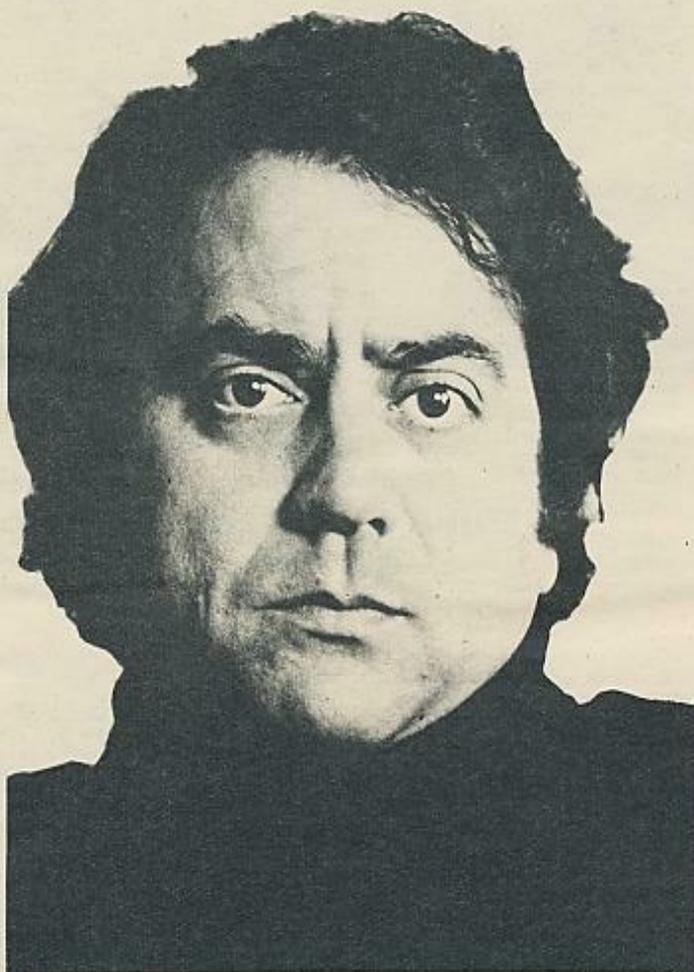
Seguimos nuestra costumbre de conversar con los directores españoles que tengan la fortuna de estrenar alguna obra, nos hemos acercado a Jorge Grau con una cierta reserva, pero, al mismo tiempo, con ánimo de conocer limpiamente su situación como hombre de cine y sus circunstancias más vitales.

Jorge Grau es un hombre cordial, con el que inmediatamente se planteó una conversación cómoda. Nuestra charla duró varias horas. Ofrecemos aquí una síntesis de lo que, con las necesarias limitaciones, nos pareció más interesante.

JORGE GRAU.—Mi idea es la de hacer un cine que cree desazón. Yo creo que para el público de cine, la tranquilidad es nociva. Creo que hay que luchar por una paz sin tiros, pero hay que luchar por una guerra de otro tipo, por una inquietud fecunda. Hacer un cine que sirva a una determinada camarilla o a un determinado sector y que les sirva de alimento, como ellos quieren, me parece estéril. Proyectar «El acorazado Potemkin» no sirve ya más que para contentar a un público, como proyectar «No desearás al vecino del quinto» para contentar a otro. Decir a la gente del Real Madrid que su equipo es muy bueno y decir luego a los del Atleti que el suyo también es muy bueno, y a los que les gustan los toros, ir y decirles que los toros son muy buenos... Yo me puedo sentir más identificado con unos grupos que con otros, puesto que puedo tener mis propias valoraciones, pero a lo que no me siento llamado es a pasar la mano por la espalda a ningún grupo, incluido aquel con el que puedo estar de acuerdo. Es una postura muy romántica, si queréis, pero es así.

TRIUNFO.—¿Cómo has aplicado esos principios a «Historia de una chica sola»?

J. G.—«Historia de una chica sola», «La cena», que es su primitivo título, es, por una parte, un éxito personal. Y lo es porque engaña al espectador cinco o seis veces. Para mí, como mecánica de película, de guión, como obra, me ha servido, porque he hecho lo que quería. Una película en la que el espectador cree que vas por un lado y, de pronto, le das en la cabeza y resulta que vas por otro. Y así una vez y otra vez. Pero esto es un arma de doble filo comercialmente, porque el espectador, aunque aquella película le haya producido una inquietud que le sea creativa a él mismo en alguna medida (no sé en cuál), la película también le cabrea, porque le molesta ser engañado tantas veces seguidas. Quizá yo haya cometido la ingenuidad de tratar de hacer un cine prescindiendo del hecho industrial.



**JORGE GRAU:
A
TUMBA ABIERTA**

imaginar la cantidad de cosas, de trampas, de trabajitos extraños, de traducciones... Malviviendo hasta llegar a hacer «Una historia de amor», que estuvo también varias veces a punto de no hacerse. Luego vino el follón de «Tuset Street», que podía haber sido una película estupenda, pero que con la intervención de Sara Montiel se complicó todo y yo tuve que dejar la película. A mí me entró una crisis nerviosa tremenda; me salían eczemas por todos lados. Y «La cena» está hecha bajo la presión de todo este estado de cosas, de nervios, sin la serenidad necesaria... Y «Cántico», otra vez a empezar, el pie forzado, las cosas de siempre... Siempre lo mismo...

«Lo que pasa es que con estas películas que me llegan más o menos de reboto, en lugar de tratar de matar rápido, de un bajonazo, pues voy al valaplé. Curro Romero me contaba, en un programa que hice con él para televisión, que después de una faena espléndida se tiró a matar arriba, como dicen los toreros. Él, como no es un torero de gran valor, se tiró a matar arriba sin gran convicción, y entonces pinchó doce veces. Lo que podía haber sido un triunfo clamoroso se transformó en los aplausos de salir al tercio. El me decía que otro cuellera hubiera tirado a un bajonazo y el toro se hubiera caído, que es lo que a la gente le gusta, y qué más le da lo maten bien o mal. Y hasta le hubieran dado las orejas y el rabo y todo. «Yo estaba a gusto —me decía— y quería matar bien al toro...». Y esto es lo que me pasa a mí. A mí me sacan un toro morlaco y en lugar de decirme que el público lo que quiere es que me ponga de rodillas y haga cuatro o cinco cosas espectaculares, yo voy a ver si hago la gran faena. Y me tiro a matar bien... Pero me pegan cada cornada que me desloman.

T.—En tu trayectoria profesional te sales de cualquier esquema. De un lado, no estás dentro de la llamada Escuela de Barcelona; por otro, tampoco eres del llamado «nuevo cine español» que protegía García Escudero... ¿Tú te sientes desvinculado de estos grupos de cineastas jóvenes que intentan hacer cine, o tu desvinculación es puramente anecdótica, porque tú no estudiaste en la Escuela Oficial de Cine y comenzaste tu carrera con las ayudantías de dirección de Fregda y Malatesta?...

J. G.—No; realmente yo creo que no tengo nada que ver con nada. Quizá eso sea debido a mi autodidactismo y al hecho de que, debido a la guerra y a esas cosas, yo no he ido al colegio y he empezado a trabajar a los trece años. Toda mi vida ha sido muy de lucha directa mía con mis circunstancias. No he trabajado con equipos mentales de ningún tipo. Conozco a la gente; con algunos directores tengo alguna simpatía personal; con otros, no (como es lógico), pero lo que no tengo es espíritu de grupo.

Un sondeo íntimo

T.—Hay otra cosa que te diferencia también de los demás directores jóvenes, y es que tú eres el único director de tu generación que se ha confesado católico a la hora de expresarse, que se ha propuesto hacer un cine católico o de alguna manera confesional.



“Yo, en el cine, me tiro a matar bien... Pero me pegan cada cornada que me desloman”.

J. G.—No sé, quizá es que esto responde a una gran influencia en mi formación... Pero creo que también esto es una cuestión muy común, ¿no? Lo que pasa es que, quizá por razón de mi ingenuidad, yo me lo haya tomado en serio, hasta el punto de pelearme con los que se titulan católicos y ejercen en cuanto tales... Ya sabéis, ¿no?... Por creerlos yo poco honestos, faltos de honestidad... No sé; son cosas que también se las diría a un comunista. Un ser que quiere cambiar el mundo y que quiere llevar un mensaje de fraternidad verdadera no puede hacer trampas. Ni en nombre de eso que quiere conseguir, porque entonces se destruye lo que dice. Para mí, el fin nunca justifica los medios. Es algo que no puede ser, porque ya hay algo corrompido que hace que funcione mal y que funcionará mal siempre... A nivel lucrativo funcionará muy bien, pero a nivel verdadero funciona muy mal... Quizá esta actitud religiosa que yo tengo con mis películas sea verdad, no lo sé... Pero de cualquier manera no es una cosa pretendida. Como yo hago el cine a tumba abierta, es lógico que todas mis actitudes personales, íntimas, se reflejen de alguna u otra manera. No en toda la manera que yo quisiera, porque yo quisiera hacer un cine mucho más a tumba abierta del que hago. Quizá algún día lo haga: en dieciséis milímetros o en ocho milímetros... No sé... Es otro de mis sueños, el poder tener una auto-suficiencia para poder hacer una serie de películas que quisiera hacer y meterlas en un armario.

T.—Sin embargo, nos gustaría profundizar un poco más en esto, y es

en el sentido de que, dadas las circunstancias en que se encuentra el catolicismo en España, hay una especie de vergüenza en confesarlo, sobre todo a nivel intelectual, cuando realmente en este momento existe un grupo de gente católica que está contando dentro de un pensamiento progresista...

J. G.—Bueno, pero esta vergüenza puede ser por temor a que a uno le encasillen con alguna corriente con la que uno no tiene nada que ver. El hecho de que para mí haya una serie de principios religiosos en la vida no quiere decir que yo comparta las ideas de mucha gente que, a lo mejor, cree lo mismo que yo, aunque de otra manera. Incluso en eso me considero independiente. Yo pienso que si hay (no lo aseguro, ¿eh?, sólo pienso que si hay) algún diálogo con Dios, debe ser personal, íntimo y nada más. Para mí no hay más. Yo pienso que Dios o es todo o es nada. Esto es lo que yo pienso. O sea, es algo que escapa a cualquier esquema y que, por lo tanto, se puede llegar a él de cualquier manera, incluso negándole. Si no es así, no existe. Entonces, mi postura religiosa en este sentido es una duda también. Es una actitud de perplejidad. Para mí esto es un misterio. Pero un misterio —y estoy hablando a un nivel muy personal— que yo afronto, casi diría, con una gran confianza. Para mí no existen más que dos alternativas: o sí o no. De cualquiera de las dos formas no tengo por qué preocuparme. Por que si es «sí», es algo tan por encima de cualquier esquema pobretón y baratijero de comportamientos minúsculos, que no hay por qué preocuparse porque

es «otra cosa», es una relación distinta, no la de un colegial frente al maestro. Es una integración o no, pero en un ritmo universal, cósmico, distinto... No sé... Y si es «no», entonces no es, no hay por qué preocuparse. Lo que pasa es que como casi todas las corrientes de tipo religioso están cubiertas con un caparazón de mecánica; esto yo no lo comparto, no estoy de acuerdo con la mecánica en esto... Igual que no estoy de acuerdo con la mecánica en el amor ni en la amistad. O una persona es amiga tuya con todas las consecuencias o no lo es. O una mujer te quiere como tú eres, y tú a ella, y os aceptáis de una manera total, o aquello es una ficción. Mi actitud es la misma en todos los terrenos, y quizá esto se transparenta en lo que hago... ¿Es esto lo que preguntabais?

La raíz y la libertad

T.—Sí, pero nos interesaría saber también cómo tratas de llevar estas ideas a un terreno cultural. Es decir, cuando montabas obras de teatro en Barcelona o cuando estabas en el grupo de Monterols, cuando firmabas el manifiesto del color que comenzaba con una especie de advocación divina, era un trayecto más o menos perfilado... Al cabo del tiempo, ¿cómo ves esos presupuestos culturales?

J. G.—Bueno, no sé, las cosas van cambiando un poco... Yo me acuerdo que cuando estábamos con el Teatro de la Juventud teníamos un lema que decía: «Una estrella, Señor, para nues-

JORGE GRAU:

tra ventana», y nuestro dibujo representaba esta idea. Pero me acuerdo también que, unos años después, yo hice un pequeño poema que era, en cierto modo, todo lo contrario: «Un ansia incontenible de ser raíz me empuja a la tierra. Más honda aún está la estrella». Esta era la idea. La de la que la única forma de conseguir llegar a la estrella, como símbolo de algo que está fuera del dominio de nuestra naturaleza, está a través de la tierra, no aparte de. Lo que pesa es que últimamente estoy más en la línea de creer que no hay que hablar de estas cosas, sino que estas cosas se dan por añadidura, si se dan. De cualquier manera, lo importante es la nobleza; que la estructura y la forma sean una misma cosa. Y a mí, a lo que me gustaría ir es a esto. A una relación noble.

T.—¿Nobleza en ese sentido sería equiparable a sinceridad?

J. G.—Creo que no. Nobleza exige más, aunque necesite de la sinceridad. Porque se puede ser sincero diciendo tonterías. La nobleza tiene que tener un peso.

T.—Hay un tipo de novela española que recuerda algo tu cine. Son las obras de un Manuel García Viñó o un Antonio Prieto... Una cierta novela metafísica que, por lo que estos mismos novelistas exponen, puede tener una línea paralela con tu cine...

J. G.—No conozco a Antonio Prieto, pero a García Viñó, sí. Incluso uno de los proyectos que se me han quedado en el tintero es una novela de García Viñó. Y él tiene una novela que me gusta mucho que se llama «El escorpión»...

T.—Hace tiempo decías en una entrevista que lo que querías conseguir con tu cine era hacer libre al espectador. Entonces nos preguntamos, ¿cómo planteas tu comunicación con el espectador español si utilizas generalmente en tu cine una serie de referencias mitológicas no enclavadas en unas circunstancias reconocibles o entendibles por ese espectador?...

J. G.—Yo no hablo de entender la libertad, sino de buscarla. No me creo en posesión de la fórmula para que la gente obtenga la libertad, para que la gente sea libre. A mí, lo que me gustaría es empujar a la gente para que tratara de serlo.

T.—¿Cómo te lo planteas en tu cine?

J. G.—Si el espectador sale incómodo, si para el espectador la realidad no le es cómoda, tendrá él que buscar algo por sí aquello no le satisface. Para mí, la peor cadena no es la cárcel, sino el sillón. Si tú metes a un señor en una cárcel, le encierras físicamente, pero mentalmente le estás poniendo en órbita, le estás excitando, le estás haciendo dar cuenta de su realidad más seria y del valor de su libertad. Mientras que a una persona tú la haces sentir libre, pero sentada en un sillón, comprando lo que tú quieres que compre y pensando lo que tú quieres que piense, con medios sutiles y cálidos y confortables, la estás haciendo una persona esclava. El peor esclavo para mí. Mi diálogo de libertad es éste. Tratar de entender las cosas enfrentándose a ellas mismas y enfrentándose cada uno a sí mismo, pero también con libertad, no condicionado... por lo que sea. Si las películas crean una desazón pueden empujar a la gente a esto. Hay un plano en «La cena» en el que la chica se mira al espejo y se mira en él durante tres minutos. La pri-

mera reacción al mirarse es pensar «qué guapa estoy, cómo voy a gustar...», pero sigue mirándose y, poco a poco, empieza a darse cuenta de algo que hace que aquello sea sólo una apariencia, que hay realidad más profunda y que hay una soledad que ella tiene en el fondo y que el aguantar su propia mirada en el espejo hace ver. Aquella mirada larga, larga, larga en el espejo es como un presagio de lo que luego ocurrirá en la película. Ella llega, se encuentra con una realidad, y entonces hace un análisis de posibilidades de hacia dónde puede ir. La respuesta es «no lo sé».

«Siempre, para mí, la respuesta es no lo sé. A mí me parece que la forma más importante de enfrentarse a la vida es no tener un esquema previo. El enfrentarse con las cosas como son y en cada momento. Ha habido una época en la que se aprendía a bailar diciendo «dos pasos a la derecha, tres pasos a la izquierda». Aquello es lo nefasto para mí, porque hacía creer a la gente que sabe bailar. Y la gente cree que baila, y puede llegar hasta el final de su vida convencido en su estupidez más absoluta. Esto es lo nefasto, los carriles constantes. Lo mejor es que cada persona sea capaz de resolver su problema de una manera distinta en cada momento, lo cual exige una viveza mental constante y un estar despierto y un estar vivo, un estar matando el momento anterior con el momento presente.

La duda y la soledad

T.—Pero lo que parece algo terrible de todo esto, si lo entendemos bien,

es un poco la conclusión de que, cuando el personaje de tus películas se libera y rompe con una serie de compromisos se queda solo. Parece, en cambio, que el proceso tendría que ser un poco al revés. Incluso a niveles políticos, el hombre que es libre es un señor disponible para comunicarse mucho más con los demás, para estar mucho más cerca, para ser mucho más solidario con los demás, porque ya ha roto una serie de barreras que le atenazaban.

J. G.—Bueno, yo no sé si esos personajes consiguen la libertad. A la soledad sí que llegan, esto es indudable.

T.—De cualquier forma, la soledad es el precio que tienen que pagar por su libertad.

J. G.—O es el primer paso para la libertad. Enfrentarse con la propia soledad. Tened en cuenta que yo no soy un pensador, ni un político, ni un dogmático que tenga unas premisas. Mi actitud ante las cosas es de duda siempre. Lo que yo hago en «La cena» es plantear una especie de gran duda. De lo que hablamos es de una situación sin salida para mí; es un caso donde, debido a una actitud íntima de una persona, aquel hecho que mecánicamente puede tener muchas soluciones, en realidad no tiene ninguna, porque aquella persona no puede aceptar ninguna de esas soluciones. Esto me parece un hecho angustiante y un hecho notable. Yo pienso que toda persona tiene un momento en la vida en el cual puede salir proyectado hacia muchos sitios y en el que, generalmente, sucumbe. Las historias de los matrimonios, por ejemplo, hay un momento en que hay una crisis, y luego esas crisis se supera. Este su-

perar muchas de las veces es una claudicación. Es porque la gente renuncia. La crisis ha sido una crisis de sinceridad, de verdad, de enfrentarse uno con otro y con su realidad. Pero, de pronto, llega la visión del futuro y la comunidad, y entonces la gente vende el presente para comprar el futuro. Este me parece un momento trágico en la historia de cada una de las personas. Y este momento crucial es el que yo he querido contar en «La cena», el momento en que una persona se enfrenta con su vida entera, pero de una manera cotidiana, no de una manera excepcional; de una manera en que todo el mundo ha tenido un momento o dos en su vida que son muy parecidos. Lo que pasa es que luego el espectador —y volvemos a lo del principio—, en lugar de reconocerse a sí mismo, no quiere reconocerse. Y, en el fondo, es porque hay algo que le está metiendo el dedo en la llaga y no le gusta.

T.—¿Y no es posible también que tus películas no interesen a ese espectador por otras razones? ¿Que no sea simplemente por esto que dices?

J. G.—Sí, claro... Puede haber muchos errores debidos a mi soberbia, a mi manera de pensar, de creer que haciendo las cosas como yo las pienso los demás las van a entender. Simplemente porque yo las he hecho a tumba abierta, a corazón abierto, porque las he hecho con buena fe... Pero luego puede resultar que la gente no lo acepta y que este diálogo que se podía establecer no se establece.

T.—Un poco para terminar, quisiéramos que nos dieras tu opinión sobre la imagen que existe sobre Jorge Grau en algún sector de la cinematografía española. Por una parte se te suele ligar mucho con grupos del Opus Dei. Quizá todavía por lo de Monterols o por lo que sea. Y, por otra parte, tienes fama de director pedante, culto entre comillas, que trata de decir cuanto sabe en tono solemne y echar al espectador toda tu sapiencia en forma de imágenes. ¿Qué piensas tú de esto?

J. G.—No sé, yo lo único que puedo decir es que trataré de enmendar estos yerros (risas). No, en serio, yo lo que creo es que la gente en realidad, normalmente, no se enfrenta con cada problema en sí mismo. Si yo he tenido una relación bastante intensa hace tiempo, antes de hacer mi primera película, con empresas que se relacionaban con el Opus Dei, esto, para mucha gente, es un esquema formado y que no se han molestado en revisar. Como si fueran computadoras sacan tu ficha perforada y te tienen ya encasillado. Y, por el otro lado, es posible que el mismo afán que me lleva a expresarme abiertamente me conduzca a cosas que puedan parecer pedantería, y quizá lo sean, claro. Pero pienso que no será eso sólo lo que haya en mis películas. A mí, Sam Peckinpah me parece muy pedante; pero, claro, no puedo decir que es únicamente un pedante. Por otro lado, como existe el deporte nacional este que llaman, que es la envidia, es posible que algún sector se apoye en esto, que puede ser un defecto para tratar de dar satisfacción a su deporte preferido. Esto es lo que pienso. ■ Entrevista registrada en magnetofón por DIEGO GALAN y FERNANDO LARA. Fotos: MANUEL S. URÍA.

