

La génesis de mis películas es siempre un poco la misma, sobre todo desde que empiezo a hacer adaptaciones de la literatura. Hay una serie de autores que me interesan y a los que sigo durante mucho tiempo por su temática o por su mundo, que de repente publican un libro o estrenan una obra de teatro que inmediatamente me atrae para llevar al cine. Me ha pasado con Benet, Monzó, Belbel, Baulenas o, en este caso, con un autor norteamericano.

David Leavitt ya me había llamado la atención con su primer libro de relatos *Family Dancing*. Hace muchos años, cuando todavía no se había publicado en España, yo había quedado con un viejo amigo, David Shorr, para hacer un crucero por el Nilo. Cuando nos encontramos en El Cairo me dio el libro y me dijo: “Este joven ha hecho una entrada de caballo siciliano en la literatura anglosajona”. Lo devoré, literalmente. Las historias de Leavitt me iban, tenían algo especial. Detrás de la mayoría de ellas intuía un mundo no únicamente cercano, a pesar de la aparente distancia geográfica, sino también identificable y al mismo tiempo muy cinematográfico, pero me parecía imposible conseguir los derechos de un autor norteamericano. Al cabo de un tiempo publicó su novela más famosa, *El lenguaje perdido de las grúas*, y enseguida la BBC hizo una película, con lo que me di cuenta de que no era el único que había percibido sus posibilidades cinematográficas. Pasó el tiempo y Leavitt vino invitado un año a Barcelona por la Institució de les Lletres Catalanes. Mi amigo americano, que lo conocía del mundo universitario, me lo envió y me pidió que lo introdujera en la vida de la ciudad, pero, haciendo honor a la fama de difícil que tenía en aquella época, después de su estancia, se despidió a la francesa. No volví a saber de Leavitt durante mucho tiempo, pero yo seguía leyendo su obra. Me lo encontré otra vez en Nueva York, y después de más de una década leí *The Page Turner*, que aquí se tradujo por *Junto al pianista*, y sentí esa atracción inmediata que un texto te despierta. Lo reconoces, es como si el libro te dijera: ¡Ruédame, ruédame! Porque a mí los libros me hablan, me dicen cosas.

Esta película implicaba un enorme desafío por mi parte. Tenía ganas de ver si era capaz de entender y trasladar una historia occidental, pero ajena a nuestras fronteras culturales y geográficas. Leavitt nos hablaba de personajes muy potentes. Había un chico wasp de clase media californiana, que estaba a punto de despertar sexual y profesionalmente a la vida, con una madre histérica extremadamente posesiva y unos poderosos artistas y representantes muy judíos, muy Central Park West de Nueva York, muy arpías. Algo conocía de este mundo, y me dije: ¡con esta historia me atrevo!

¿Por qué la gente no puede realizarse en lo que desea? ¿Cuáles son los resultados de la falta de educación sentimental para los jóvenes homosexuales en el mundo occidental? ¿Es honesto no luchar duro con el fin de conseguir la realización personal? ¿Cuál es el precio y qué sentido tiene la coherencia personal en una sociedad como la nuestra? La originalidad que encuentro en el libro es que estas preguntas van más allá del contexto gay y norteamericano en el que están descritas, configurando un microcosmos, al mismo tiempo trágico y cómico, intenso y ligero, diáfano y complejo, culto y naif, maduro y tierno, pero, por encima de todo, conmovedoramente universal.

Es una película apasionante que se ha levantado entre dos continentes –Europa y América– y entre cuatro países: Estados Unidos e Inglaterra –donde se hizo el casting–, Alemania –como coproductores– y nosotros. No era fácil de hacer ni como productor, ni como guionista ni como director, pero como soy muy atrevido me lancé a la piscina como he hecho en tantas ocasiones. Cuando leí el libro pedí los derechos y no fue nada sencillo, porque el agente literario de Leavitt, Andrew Wylie, conocido en el mundo literario como “el Chacal”, tiene fama de ser un hombre muy duro. Así que me costó unos meses y mucha paciencia establecer el primer contacto, pero hay que decir que, una vez que me abrió las puertas, no hubo ningún tipo de problema. Yo no quise hablar con David Leavitt para hacer estas gestiones. Traté directamente con su agente, y cuando tuve los derechos me puse a escribir el guión. Cuando lo acabé, aunque no tenía ninguna obligación de hacerlo, le envié el guión a David. Él tardó como tres semanas en responderme y me hizo tres o cuatro observaciones, después de decirme lo mucho que le había gustado. La primera, curiosamente, también la había oído de Quim Monzó: “Nunca habría imaginado que se pudiera encontrar tanto cine en una historia mía”. Luego me dijo: “Qué bien le sienta cambiar Roma por Barcelona”. Ese cambio no afectaba porque lo que se buscaba con ese viaje era encontrar la distancia entre dos continentes, para confrontar a los personajes. Luego me comentó algo sobre mi inglés: una americana nunca diría agenda sino notebook. Y después añadió: “He encontrado algunas secuencias que funcionan muy bien, pero que no recuerdo haber escrito”. Se refería principalmente a la escena de los celos entre el pianista y su representante. Y le respondí que él no la había escrito pero que era necesaria para comprender a los personajes y que además me serviría para justificar el título que le quería poner a la película, Food of Love (Manjar de amor). Recordé que Shakespeare empieza Noche de Reyes con las palabras de Orsino, el duque, al entrar en escena: “Si la música es manjar de amor, tocadla y dádmela en exceso...”. Y decidí que con esta frase titularía la película.

Otra de las cosas que me comentó que le gustaban del guión era el final. La novela acababa con el amigo del protagonista, de madrugada, en Cooney Island, y yo la terminé con el tema básico para mí que es el doble despertar a la vida, tanto del hijo como de la madre. Quería subrayar el hecho que significa llegar a la verdad a través del dolor. La aceptación de la verdad a través del dolor es el camino hacia la libertad y hacia el reconocimiento del individuo, que es la esencia del final de la película. Y a pesar de que la madre es muy directa y muy americana, hice que explicara la historia de Gamínides. Es una idea que está ligeramente apuntada en el libro y que me pareció muy bonita. Gamínides me iba muy bien para acabar mostrando el reconocimiento de la homosexualidad de su hijo y del mundo que le rodeaba. Tanto el uno como el otro son producto de una falta de educación sexual y social muy profunda en nuestra sociedad occidental.

Como telón de fondo está la música, y aunque yo sea muy sordo musicalmente, tengo la suerte de contar en mis últimas diez películas con Carles Cases. De él he ido comprendiendo mejor, a lo largo de estos años, el sentido de la música. Esta película era muy difícil de musicar, porque tratándose de concertistas oíamos a Brahms, Beethoven, Bach, y se tenía que crear una música que armonizara toda la historia, y Carles estuvo acertadísimo.

Por otro lado estaba el tema de los actores ingleses. En un festival en Francia me encontré a Fernando Trueba y le comenté que quería hacer esta película y él me recomendó que no hiciera el casting con americanos “porque la semana anterior al rodaje todavía no sabrás con quién tienes que rodar”. Los ingleses, según él, eran más fiables. Y comencé en Londres haciendo un casting de directores de casting. Me decidí por Leo Davis, responsable de los repartos de Stephan Frears, entre otros, y comenzó la selección de actores. Me ayudó mucho Lucy Lenox, y la verdad es que los actores ingleses son maravillosos. Uno de mis máximos placeres ha sido trabajar con ellos. Son unos monstruos. Tienen un don especial para la actuación, una técnica muy depurada y una tradición teatral muy fuerte. Les sorprendió mucho mi método de trabajo y se sintieron muy bien conmigo, ya que cuando preparo una película hago una aproximación a los personajes a base de un trabajo de mesa. Algo que no suele hacerse en cine, pero que me viene del teatro. Disfrutamos mucho: Juliet Stevenson construyendo un personaje que jamás había interpretado antes y que era muy lejano a su cultura, Allan Corduner componiendo un poderoso villano, Kevin Bishop haciendo creíble al aprendiz del pianista, Geraldine McEwan inventándose un acento centroeuropeo. Paul Rhys, el pianista, interpretó su personaje como si fuera inglés, por lo que no tuvo que hacer el juego adicional del acento americano.

Food of Love tuvo unas críticas muy buenas, pero fue floja de público. Yo tenía clavada una espina, y cuando recogí la medalla de oro al Mérito de las Bellas Artes en Cádiz, el director general de Cine, José María Otero, me dijo que una de las reglas de oro en las películas españolas que se hacen con actores extranjeros era que nunca funcionan de público. Hay pequeñas excepciones como Too Much. Pero me dio una lista muy grande que justificaba lo que decía. Y yo pensé que no estaría mal que ese detalle se enseñara en las escuelas. De nuevo estuvimos en Berlín y un montón de festivales más, y se ha estrenado comercialmente en Australia, Estados Unidos, Inglaterra, Alemania, Italia, Israel, Dinamarca...