

CAPÍTOL 2

Contra vent i marea

1. La veritat sobre la indústria valenciana

El productor i director Carles Pastor va conèixer Toni Canet quan acabava de presentar a les ajudes a l'audiovisual de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana un documental sobre l'arquitectura tradicional local. Va ser a la primavera de 1986, diu, quan diversos cineastes que ranejaven a la trentena van mantindre una reunió en un local del Carme. Hi van acudir, entre d'altres, Àngel García del Val, que ja havia realitzat l'inclassificable documental *Cada ver es...* (1981); l'alcoià Carlos Pérez Ferré, que havia estrenat *Héctor (El estigma del miedo)* en la secció Nous Realitzadors del Festival de Sant Sebastià de 1982, amb una resposta excel·lent de la crítica; Vicente Tamarit; Pastor i Canet. La reunió va tindre lloc la vesprada d'un dia laborable i es va organitzar de manera espontània, si bé potser Tamarit, que era el qui tenia més relació amb tots, hi va tindre un paper més destacat, diu Pastor.

Estigueren hores discutint sobre la situació del cine valencià. Llavors plantejaren la necessitat de crear una associació de directors per a tindre una veu davant de l'administració. Per la seua experiència, Pastor sabia que els cineastes valencians no podien esperar molt de suport institucional ni oportunitats en altres llocs en alça per a l'audiovisual com Catalunya, perquè allà "normalment només subvencionaven cineastes catalans", i es preguntava per què l'administració autonòmica valenciana no feia el mateix. Aquell va ser un dels cavalls de batalla del grup de cineastes:

aconseguir que les ajudes no s'utilitzaren per a lucrar productors forans que es limitaven a cobrar la subvenció i se n'anaven sense haver deixat una empremta en el teixit industrial local.

En aquella trobada, constataren l'escassetesa de directors de llargmetratges, en contraposició al nombre considerable de curtmetratgistes. Del seu entorn, només alguns com Francisco Romá hi havien fet el salt. Amic de la facultat de Pastor, amb el qual va coincidir en Arquitectura, Romá havia dirigit *Tres en raya* (1979) amb la productora de l'actor i director Enrique Belloch. La pel·lícula va ser seleccionada per a competir a Valladolid. Quan Pastor es va posar en contacte amb ell, Romá li va dir que no volia saber res del cine, que n'havia acabat fart.

Per a voler viure del cine calia tindre una determinació indestructible. Eixe era el cas de Canet. Així ho recorda el seu amic, el guionista i gestor Joan Álvarez. “La seua major virtut era la seguretat i la voluntat. Era una persona que anava contra vent i marea. Estava absolutament convençut que s'havia de fer un cine valencià i que calia derrocar tots els obstacles. Mai he vist una persona tan tenaç. Eixa idea d'un cine fet per valencians a València la va defendre d'una manera espartana.”

Els dos es coneixien des dels temps en què Álvarez era periodista de *Diario de Valencia*. Canet era una personalitat de la vida pública irresistible, amb aquella determinació que tenia i quasi u noranta d'altura. Li va caure bé. “Era entranyable”, diu. A eixa simpatia s'unix la circumstància que visqueren l'un al costat de l'altre al carrer Juristes de València, quan este va canviar de casa amb la seua parella Loreto Primo. Álvarez va ser testimoni de primera mà dels maldecaps de Canet per a articular un entramat legislatiu i institucional que impulsara el sector audiovisual, una batalla en la qual van estar junts durant molts anys.

A aquella primera cita al Carme la van seguir moltes altres, principalment a casa de Canet, que es va convertir en un dels líders del moviment associatiu professional. Van redactar llargs memoràndums que després remetien a les institucions, amb anàlisis, reflexions i càlculs econòmics. Estos treballs, altruistes, se succeïen en paral·lel a la seua activitat laboral i creativa. Es pot dir que Canet va compaginar durant la seua vida tres existències: una rutina productiva convencional com a realitzador,

que era la que li donava per a viure; una part creativa, que era la que l'apassionava i a la qual dedicava menys temps del que desitjava; i una tercera com a activista social, que mai va abandonar. En el seu últim any, el 4 de juny de 2018, ja diagnosticat el càncer, malalt i en tractament, va participar en la presentació de *Las alas de la vida* en una projecció que es va fer als cinemes Babel de València per a donar suport a la presentació del projecte de la Llei Valenciana de la Mort Digna. Va mantindre l'esperit combatiu i el compromís amb la societat fins a l'últim sospir.

En l'aspecte creatiu, dos projectes de signe molt diferent i amb un final idèntic el van tindre ocupat durant la primera mitat de la dècada dels noranta: *La sonrisa del gato*, al llarg de diversos anys; i, en 1993, *La semilla del sueño*, subtitulat *Las infinitas ramas*. La primera era un llargmetratge de ciència-ficció intel·lectual relacionat amb la física. La ciència era, de fet, una de les passions de Canet, que fins i tot va arribar a preparar durant aquells anys un concurs amb el físic Salvador Bayarri i amb el seu amic, el doctor gallec Carlos Cristos: *A la luz de la ciencia*. En este espai televisiu volien tractar qüestions com l'ús pràctic de tecnologies científiques en restauració d'art, l'origen dels desastres naturals, divulgar avanços mèdics, explicar què és l'empremta genètica... La proposta que van presentar a la televisió valenciana es componia de tretze programes. Segons la memòria que redactaren, cada episodi inclouria un documental d'introducció al tema d'uns 15 minuts de duració, un concurs temàtic amb realitat virtual, un altre de curiositats, un apartat de notícies i un altre de novetats tecnològiques. Malgrat els esforços, no va aconseguir que la proposta fructificara, però en els esborranys del projecte es percep l'admiració que sentia cap als homes de ciència.

La sonrisa del gato era molt més complexa i en ella també va comptar amb la col·laboració de Bayarri i d'Emili Piera. Va ser per a este treball que va acudir al periodista, convençut de la seua capacitat com a guionista. La redacció del llibret es va iniciar en 1991. Mai es va concloure. És, de fet, un dels projectes que en el fons mai va abandonar; només va quedar apartat. Va guardar tota la vida les tres carpetes de documentació amb les diferents versions del guió, notes, estudis i fins i tot informes tècnics que volia utilitzar en la pel·lícula.

L'argument té com a protagonista una física de 35 anys, dedicada al camp de la mecànica quàntica, que viatja als EUA per a desenvolupar un experiment que l'obsessiona: aclarir la paradoxa del gat de Schrödinger. La peripècia portava la científica i el seu fill dels EUA a Almeria, i incloïa referències a *Alícia al país de les meravelles* i, com a antagonistes, els responsables de Defensa dels EUA, dels quals havia de fugir la científica. Amb elements de cine fantàstic i un final espectacular i quasi messiànic, era una pel·lícula completament diferent de tot el que havia fet, en la qual s'inspirava en el cine d'entreteniment que tant li agradava.

Però no es tractava només d'entretindre. Pretenia anar més enllà, com es pot constatar en la documentació que va guardar. En l'esborrany d'una carta que volia remetre al professor José María López Piñero, que hi va fer d'assessor, Canet comenta que amb *La sonrisa del gato* volia "entrar en la soledat i la vocació indomable de l'investigador, la carència de mitjans en este país" i "els interessos que es creen al voltant de totes les investigacions". La seua intenció, escrigué, era "fer una pinzellada a les diverses formes d'entendre la ciència i els seus agents entre la mateixa comunitat científica". Igualment deia que volia "exposar, amb totes les pors i per a tots els públics, una de les paradoxes més insinuants del màgic món de la mecànica quàntica". "Acostar, en definitiva, a l'espectador un món al qual només els elegits teniu accés. Podeu estar orgullosos d'haver sabut triar l'únic camí pel qual la humanitat pot sentir-se orgullosa de si mateixa", conclouia.

La relació amb López Piñero va continuar intacta i tornaria a comptar amb ell en el documental *Las alas de la vida*, que rodaria anys després, on li faria mantindre un diàleg sobre la vida després de la mort amb el protagonista, Carlos Cristos.

Al llarg de 1992 es van succeir les negociacions i estudis per a portar endavant *La sonrisa del gato*. Mentrestant, Canet va continuar treballant com a realitzador de documentals i espots per a Videquip. Amb esta empresa arma un primer pressupost per a la pel·lícula: 223 milions de pessetes. Els càlculs són precisos fins als decimals, com era habitual en Canet. En l'equip inicial, Pedro Rosado feia les funcions de productor executiu, fins que va abandonar l'empresa el 1992. Un primer esborrany

del pressupost incloïa el Grup Andreu com a coproductor, juntament amb Proffilmar. Un altre de més detallat retirava Proffilmar i incloïa Anem Films, la productora de Ronda, i 5 Films. L'empresa de Joan Andreu es comprometia a aportar-hi 40,2 milions de pessetes (uns 240.000 €), mentre que Anem Films hi aportaria 10 milions (60.000 €) i 5 Films, 15 milions (90.000 €). Així mateix, la distribuïdora CB Films hi col·laboraria amb 21,7 milions de pessetes (130.000 €), que posaria com a bestreta per la distribució. També esperaven obtindre altres 40 milions de pessetes amb la venda dels drets d'emissió a TVE. Molt significativament, en els esbossos de pressupost les xifres que es preveuen per a l'administració autonòmica estan esborrallades i corregides a la baixa. Així, dels 25 milions de pessetes inicials que es volien sol·licitar a la Generalitat, la xifra es va reduir a 20. El mateix va passar amb la Conselleria de Cultura; al principi es pretenien sol·licitar 3,5 milions de pessetes, després tres, i al final 2,5. En total, només es confiava a rebre per part de la Generalitat una subvenció del 10% del total del pressupost.

Les negociacions mai van fructificar, malgrat la solidesa del guió i el pla de finançament. Tal com estava concebuda la producció, la pel·lícula podia ser rendible per si mateixa, però no va convèncer els productors valencians ni les institucions, on sempre va percebre cert escepticisme cap a esta proposta en particular i cap al cine en general. Malgrat això, no va desistir del projecte i l'abril de 1994 firmava amb Producciones Nisa un nou contracte per a redactar el guió junt amb Piera i Bayarri. El responsable d'esta productora, Emilio Oviedo, recorda amb pesar com, tot i els esforços que va fer, tampoc van aconseguir l'ajuda necessària per a realitzar-la.

Amb tot, *La sonrisa del gato* no va passar per la seua vida sense deixar rastre i va introduir una novetat que mai l'abandonaria: els gats. Canet es va encabotar que havia de tindre un felí a casa i ensinistrar-lo per a la pel·lícula. La seua parella s'hi oposava perquè li feien por, però va ser tan insistent que la va convèncer. Al final de la seua vida tenien dos gats.

Enmig de projectes que es quedaven en terra de ningú, Canet va iniciar 1993 amb una notícia terrible, que el va agafar d'imprevist: la mort, el dia 12 de gener, de Carles Mira a causa de la leucèmia. Al cineasta

i mestre de Canet se li havia detectat la malaltia uns anys abans, però mai havia compartit esta informació. Només ho sabien un cercle molt reduït de persones a València i Madrid. Per a Canet i la seua parella va ser una sorpresa i es van sentir molt afectats.

També d'esta època és un altre projecte frustrat, *La semilla del sueño*, que comptava amb un subtítol molt esclaridor: *Las infinitas ramas*. Un altre dels títols que contemplava era *Las ramas innumerables*. És un dels guions menys coneguts de Canet, perquè quasi mai va parlar d'ell. L'incomodava i es va plantejar realitzar-la per una qüestió de compromís vital. Versaria sobre el control que exercix el poder sobre els ciutadans, el terrorisme, i alguna de les pors de la societat contemporània. En ell va tornar a comptar amb la col·laboració del duet format per Bayarri i Piera. Escrigueren la història a partir d'un relat del primer. La pel·lícula anticipava els atemptats islamistes que tindrien lloc en tot el món els anys següents, així com la incidència de les noves tecnologies en la vida dels ciutadans.

Al final abandonaren la idea, explica Piera, però "sense dolor de cor", perquè no l'havien treballada tan a fons com *La sonrisa del gato*, "que sí que estava per a posar-se a rodar de seguida". Encara que *La semilla del sueño* tenia un primer guió, i fins i tot localitzacions ja previstes, van comprendre que era més difícil aconseguir finançament, perquè seria molt cara, i ho deixaren al cap de poques setmanes. Una cosa és que volgueren intentar grans reptes; una altra de ben diferent obsessionar-se amb un impossible.

"Això per a mi és el més admirable de Toni [Canet]. És a dir, així com un idiota mai es reposa d'un èxit, un idiota també desconeix per complet el significat del fracàs. El fracàs és una de les coses més positives i més interessants que té la condició humana. És una putada, sí, a tots ens agraden les coses més fàcils, l'èxit, crear obres molt reconegudes i molt rendibles si pot ser, però el fracàs és el que t'ensenya." Com diria Becket: cau, cau de nou, cau millor. Canet sempre s'alçava, com el personatge de Paul Newman en *La llegenda de l'indomable* (Stuart Rosenberg, 1967). I això va fer. Es va alçar i va seguir.

Tot canvia de manera substancial en 1994, quan el director general d'RTVV en aquell moment, Amadeu Fabregat, li suggerix preparar una sèrie de ficció. Així ho explica Joan Álvarez. “Haviem escrit articles en premsa moltes persones reclamant que la cadena pública apostara per la ficció pròpia; era un clam. Va ser llavors quan Toni [Canet] va rebre l'encàrrec.” RTVV volia una sèrie de producció pròpia, una sèrie que podria donar treball a un bon nombre de professionals locals i passaria a formar part del catàleg de la cadena.

Després d'aquell part abrupte en 1988, *Benifotrem* estava a punt de renàixer per a ser el punt de partida de l'incipient audiovisual valencià.

2. Los hijos de la gran chingada

“Era una delícia treballar amb ell. No era perfeccionista; el que volia era solucions. La discussió era molt a fons. Li agradava tindre-ho tot visualitzat. Respectava molt el guió i és que havia de seguir el guió, perquè no es podien repetir seqüències.” Per a Joan Álvarez, treballar amb Canet redactant els guions de *Benifotrem* va ser una oportunitat única de conèixer el seu veí i amic en la vertadera intimitat.

“La sèrie va eixir molt bé”, recorda Andreu a la cafeteria dels seus estudis. Estava al despatx quan Canet hi va arribar amb uns guions davall del braç. Eren els dos primers capítols de *Benifotrem*. Després de llegir-los, Andreu li va preguntar quants capítols se'n podrien fer. Canet li va dir que tretze, d'una hora. Al productor li va sonar a fanfarronada, però acceptà l'envit.

Van preparar la documentació necessària per a reunir-se amb els responsables d'RTVV i van mantindre una primera trobada amb Amadeu Fabregat al despatx que tenia als estudis de Burjassot, a la part alta de l'edifici, des d'on es pot veure part de l'horitzó de l'Horta de València i les poblacions limítrofes. Després de presentar-li el projecte, li van deixar una còpia dels guions i el director general de la cadena els va prometre que els llegiria. Així va fer i va telefonar a Andreu. “Parlem

de *Benifotrem*”, li va dir. Canet estava “entusiasmada”, recorda Andreu; “ho veia fet”.

No hi havia un ‘sí’, però Fabregat els va encarregar un pressupost per a tretze capítols i, quan es començava a parlar de diners, és que la cosa tirava avant. La primera estimació que van fer és que *Benifotrem* costaria per damunt dels 400 milions de pessetes (2,4 milions d’euros). A Fabregat li va paréixer molt car, així que Andreu li va proposar una solució aritmètica: farien capítols de mitja hora. “Així t’estalvies quasi la mitat”, li argumentà. Diu la llegenda que això és el que va fer John Ford quan li van demanar que avançara terminis en el rodatge d’una de les seues pel·lícules. Si no hi havia diners per a una hora, doncs que en fora mitja. Van reescriure la sinopsi dels capítols i li’ls van presentar.

Quan es va confirmar que la sèrie tirava avant, Andreu va començar a contactar amb empreses valencianes per a armar l’equip tècnic. Entre ells es trobava Pedro Pastor, germà de Carlos, que s’iniciava en la producció cinematogràfica. “Ens posarem en contacte amb tota la gent de València que tenia productora”, explica Andreu. A Nisa, d’Emilio Oviedo, li van encarregar el muntatge, per exemple. En paral·lel, Enrique Navarro, Carles Pastor i Canet es van repartir les tasques principals: Navarro treballaria d’ajudant de direcció, fonamental en un rodatge tan llarg; Canet seria el director i Carles Pastor faria de muntador, ja que hi havia adquirit molta pràctica professional a Barcelona.

Per a l’equip de guionistes, Canet va acudir a Álvarez, Pepe Cano i Emili Piera, entre altres. Van treballar amb el mètode cooperatiu que tant li agradava a Canet. Es van repartir els guions. Cadascun d’ells desenvolupava el seu i després els posaven en comú i hi feien aportacions. Molt prompte, uns es van especialitzar a corregir i uns altres a aportar històries. Segons recorda Álvarez, es va fer un primer plantejament, allò que se’n diu *bíblia*, i es va començar a escriure amb la premissa clara que tot havia de versar sobre aquell territori mític que era *Benifotrem*, el Macondo de Canet. A partir d’uns arquetips, començaren a perfilar les històries i a incorporar-hi anècdotes i vivències, algunes d’elles extretes de les pàgines dels diaris. “Sempre em va donar la sensació que aquells guions estaven pensats més per a

capítols d'una hora que de mitja”, comenta Piera. No va resultar fàcil aplicar la *solució aritmètica* al problema del pressupost.

Indirectament, *Benifotrem* també va servir per a despertar una vocació latent. Un dia per casualitat Emili Piera es va trobar pel carrer el realitzador i guionista de programes Paco López Barrio. Se li havia acabat el contracte en un magazín cultural d'RTVV i des de la direcció de la cadena l'havien avisat que, si se n'anava amb una expedició valenciana a escalar l'Everest, no li renovarien el contracte a la tornada. Com a muntanyenc aficionat que és, havia decidit anar-hi; no podia perdre's eixa oportunitat privilegiada de viatjar al sostre del món. Per tant, es quedaria sense ingressos. Després de conèixer la seua situació, Piera li va proposar que col·laborara amb ell en la redacció dels guions de *Benifotrem* que li corresponien, que en principi havia d'escriure a soles, i ell li pagaria de forma privada la mitat del seu salari. Després de descomptar l'IRPF, es repartirien els diners. López Barrio hi va accedir i al cap de pocs dies es va revelar com un guionista de ficció consumat. La història no acaba ací. Quan mesos o anys més tard es cobraven drets d'autor per qualsevol de les reemissions, Piera l'avisava de nou i repartien una altra vegada. Per a López Barrio, l'experiència va ser fructífera en tots els sentits i, amb el temps, arribaria a formar part dels equips de guió de sèries com *L'Alqueria Blanca* (RTVV) o *El Ministerio del Tiempo* (TVE).

Tal com els havia anunciat Fabregat, la sèrie va comptar amb un pressupost de 200 milions de pessetes (1,2 milions d'euros) per a catorze setmanes de rodatge en localitzacions com Peníscola, Xàtiva, Llutxent, Morella, Canals, Dénia, Altea, Sagunt. Però eixe pressupost no era real; costar, costava més. Pedro Pastor recorda que en molts pobles es van estalviar les despeses de mantenició i allotjament perquè els pagaven els ajuntaments. Si no, el pressupost s'hauria disparat. “Jo mateix vaig dormir a casa de Toni”, recorda; “i si no, ho féiem a casa d'algun amic d'algú de l'equip.”

Quan, al final de l'estiu de 1995, Canet presentava *Benifotrem*, va insistir a destacar la importància que hi havia tingut la col·laboració ciutadana, i com la sèrie era obra també de la gent. En una entrevista

concedida al programa *Entre setmana* de Canal 9, Canet detallava com havien establert una gran complicitat amb els veïns que havia convertit els rodatges en tot un succés. “La gent dels pobles va col·laborar d’una manera increïble. També estava l’ajuda dels ajuntaments, però, sobretot, ens va ajudar la gent i, especialment, les dones dels pobles. Quan demanàvem extres, els homes sempre eren més tallats, mentre que les dones acudien més, fins i tot a l’hora de fer papers secundaris. S’atrevien més que els homes, que estaven sempre una miqueta més retrets.” En certa mesura, el que feia era portar al terreny professional les experiències que havia viscut d’adolescent, quan organitzava muntatges teatrals amb els amics i implicava tots els veïns del poble.

Per a ell, el més important del projecte era que suposava una carta de presentació de la indústria valenciana, un exemple del que es podia aconseguir amb un poc de suport institucional. “Tocava fer l’experiment que demostrara, d’alguna manera, que no cal que tot el producte audiovisual que es consumix a la Comunitat Valenciana vinga de fora”, li deia a l’actor i director teatral Juanjo Prats, que en aquell moment presentava *Entre setmana*. “Si som capaços d’exportar sabates, per què no també imatge? Crec que la Comunitat Valenciana està plena de professionals amb molta capacitat, tant tècnica com artística, per a desenvolupar qualsevol tipus de producte cinematogràfic i, per descomptat, una sèrie de televisió.”

Els rodatges eren una festa... on no es parava de treballar. El bon humor de Canet i la capacitat que tenia per a motivar l’equip feia que se solucionaren tots els problemes. Hàbil, canviava els guions sobre la marxa per a adaptar-se al terreny de rodatge. Joan Andreu va arribar a pensar que no hi havia guions en sentit estricte, però Álvarez ho desmentix; sempre els tenien, encara que, com resa l’*adagio* de William Goldman, un guió és sobretot una estructura. El més important era el concepte, un concepte que van visualitzar tots, i que era captar l’ànima dels pobles. *Benifotrem* era la Comunitat Valenciana, una terra que volien reflectir des de la ironia més sarcàstica. El títol mateix deixava molt clar quina era la intenció del retrat: *Beni* vol dir ‘fills’ o ‘descendants de’ i *fotrem*, això. Quan van haver d’explicar-li el títol a

un tècnic mexicà que estava en l'equip, i que no l'entenia, el mexicà, quan el va comprendre, respongué: "Ah! Això a Mèxic seria *hijos de la gran chingada*". I a partir d'aquell moment va ser habitual que la gent de l'equip anomenara la sèrie *Hijos de la gran chingada*.

Benifotrem, la sèrie, era per a Toni Canet una segona oportunitat: podia tornar a fer el que va intentar en *Amanece como puedas* i demostrar que funcionava, que la idea era bona. En esta ocasió, es va envoltar d'actors i tècnics que coneixia, entre els quals sabia que no hi hauria sorpreses, com el director de fotografia Antonio Cuevas. Per al paper de Núria Hosta va triar Rosana Pastor, que acabava de rodar *Terra i llibertat* (Ken Loach, 1995), per la qual guanyaria un Goya; a Juan Gea li va correspondre el de Puigcorbé, i al seu paísà de Lutxent, Leopoldo García Aranda, li va tocar el d'Ovidi Montllor. A més d'ells, Cristina Perales, Álvaro Báguena, Lise Sorensen, Amàlia Garrigós, Juli Cantó, Cristina Garcia, Albert Forner... En la sèrie van participar més de 250 actors valencians, inclosa la icònica Rosita Amores, que va tindre un paper destacat en una seqüència especialment problemàtica, però per qüestions alienes als cineastes.

Rosana Pastor va disfrutar d'un dels millors rodatges de la seua vida. A ella la va seduir de la sèrie com es tractaven temes com la convivència de religions o l'impacte del turisme. Li agradava la idea i li agradà més fer-la. "Per a mi una de les coses més boniques dels rodatges és la convivència dels equips. En este cas, com que havíem de rodar fora, vivíem pràcticament junts. Toni [Canet] i Enrique [Navarro] eren dos grans dinamitzadors. Tinc imatges soltes de moments concrets, com un capítol en què el meu personatge de periodista tenia al·lucinacions i es convertia en una beata. D'aquell capítol guarde una foto on es veu com Toni [Canet] apareix per davall de la meua falda amb un somriure. En totes les fotos se'l veu amb una cara de felicitat absoluta."

Alguns capítols atenien històries pròpies dels pobles rurals, com el que estava ambientat a Morella. En ell apareixia un bou semental que es deia Conan i que no havia donat el rendiment esperat. Tota la trama captava, encara que fora de manera indirecta, els problemes i quefers dels veïns d'estes zones, i els donava entitat des d'una visió

urbanita. Com explicaria el mateix Canet un any després, el que els havia interessat no era el neci del poble que va a la ciutat, ni l'erudit de la ciutat que arriba al poble, “sinó ajuntar eixes dos formes de cultura, la urbana i la rural, en un moment de desordre en què el poble no està tranquil. Per què? Perquè la regidora ha regalat preservatius als xavals. Per què? Perquè un regidor ha posat càmeres per controlar la seguretat ciutadana com a excusa, però la seua intenció és una altra. Per què? Perquè un forner ha destruït el símbol d'un poble, que hi reacciona massivament. Per què? Perquè un regidor es vol carregar el centre de la localitat perquè hi passe una gran avinguda. Són coses que, d'alguna manera, tothom ha viscut o fins i tot està vivint ací i en altres parts”.

Malgrat que el context era idíl·lic, el rodatge va estar condicionat per dos problemes: un, la urgència de temps; i un altre, la censura per part de l'Arquebisbat de València a cedir-los espais, cosa que limitava els rodatges i històries. Vista amb perspectiva, Joan Andreu interpreta la urgència de temps com una conseqüència de la conjuntura política. Aquell maig de 1995 se celebraven eleccions autonòmiques i es preveia un canvi. Després de quasi dos dècades de govern socialista, es donava per segur que el PP d'Eduardo Zaplana arribaria a la Generalitat, i això, en principi, suposaria el cessament del director general de l'ens públic RTVV.

“Quan firmàrem el contracte l'octubre de 1994”, explica Joan Andreu, “Fabregat no em donà dates, però al gener em digué que volia la sèrie acabada per al mes d'abril. Allò ens obligà a rodar els cinc primers capítols a tota virolla, un a la setmana”. Això va accelerar els processos i va obligar tot l'equip, guionistes inclosos, a fer un sobreesforç, que van poder suportar per la bona disposició de Canet i Navarro.

Com si encara estiguera treballant en *Cuando la fiesta se convierte en espectáculo*, Canet hi incorporava les festes patronals que coincidien amb el calendari de rodatge, com va succeir amb les de Canals, i ajustava la història al nou context, “i mira que era complicat, això; però és que a Toni [Canet] no l'espantava res”, apunta Pedro Pastor. Paradoxalment, Canet acabava fent els rodatges més fàcils, recorda Piera, perquè “estava sempre obert a canvis en el guió, a rebre suggeriments”.

Eixa capacitat d'adaptació va ser fonamental per a acabar el treball en temps i pressupost.

Més incidència va poder tindre el veto eclesial. Quasi tots els guions s'hi van poder acoblar, menys un, que donava problemes. En ell, un veí, que evocava el protagonista de *Con el culo al aire*, amenaçava de llançar-se al buit des del campanar d'una església si Rosita Amores no li ensenyava els pits. L'Església no volia cedir cap immoble. Joan Andreu recorda haver rebut cartes de l'Arquebisbat de València que deien que ofenien la religió. Algú va mencionar els temps de *La portentosa vida del pare Vicent*. “Li la tenien jurada”, sospita Pedro Pastor.

Com a encarregat de la producció, Pastor va creure que havia trobat una solució a Xàtiva. L'alcalde socialista, Josep Miquel Calabuig i Adrià, li va oferir una església que estava cedida al poble per l'Arquebisbat. La seqüència en què el suïcida se'n pujava al campanar transcorria durant una processó religiosa, i això significava tindre preparats més d'un centenar d'extres, amb el vestuari i maquillatge corresponents. Ja amb l'església i campanars garantits, Pastor va organitzar la gravació i va arribar el dia del rodatge. Era prompte, de matí. Els extres estaven desdejunant el *catering*. Els de vestuari, presents des de les sis, havien vestit tot el món. Rodaven a les nou. De sobte va veure aparèixer pel carrer el secretari de l'alcalde.

—Has d'anar a veure l'alcalde, has d'anar a veure l'alcalde! —li repetia.

—Però, per què?

—No podeu rodar.

Pastor, atònit, es va dirigir a l'ajuntament i va accedir al despatx de l'alcalde. Llavors es va obrir la porta i va veure el secretari de l'Arquebisbat de València, que eixia de mantindre una reunió amb Calabuig. Pastor el va reconèixer. “Ens havíem vist ja en més d'una ocasió”, diu. El secretari de l'arquebisbe va veure també Pastor i se li va aproximar. Somrient, li va dir bon dia amb sorna i se'n va anar.

Ja al despatx de l'alcalde, Calabuig li va explicar que no podien cedir l'església i el campanar sense el vistiplau de l'Arquebisbat, un detall de l'acord de cessió en el qual no havien pensat. I l'Arquebisbat, ja li ho havia dit fins i tot per carta: no volia deixar-li a Canet que rodara

aquella sèrie llicenciosa i irrespectuosa sobre sòl sagrat. Per això mateix havien anat a veure'l; si rodaven, li havien advertit, podria tindre conseqüències.

Pastor va anar a Canet i li va comunicar la mala notícia. Però al cineasta valencià no el pararia ningú i va recordar Llutxent, el seu Llutxent, i el convent al costat de l'ermita que havia pertangut a la seua família i on havia viscut Alfons Roig. Allí no havien de demanar permís a ningú. Van llogar un parell d'autobusos i en només unes hores estaven tots al voltant del convent per a rodar la seqüència. Quan arribà al poble i digué el que passava, li obriren les portes.

“Toni no s'entén sense Llutxent.” Ho diu Carles Pastor. Per a ell, veure'l allí, en la seua terra, amb la seua gent, escoltar les anècdotes que narrava amb tanta expressivitat, plenes d'humanitat i al mateix temps salvatges, van ser la millor carta de presentació. Les seues històries sobre estudiants fent el cafre, les aventures romàntiques de jóvens rebels, eren un delit. Així el va conèixer des del primer dia; per això el va voler. Per a Pastor, el més sorprenent de Canet era la capacitat que tenia de socialització, “fortíssima”, que al seu poble arribava als nivells més alts. “Tenia una autoritat i un magnetisme increïbles. Anava pel carrer i la gent del poble el saludava”, recorda. A tot arreu cridava l'atenció, però a Llutxent, la seua terra, era “lluminós”, en la descripció que faria d'ell la periodista María Tomás.

3. Un estiu llarg i ple de canvis

Es va complir el que preveia Amadeu Fabregat: va guanyar el PP les eleccions i va cessar com a director general d'RTVV el 31 d'agost de 1995, encara que els primers dies s'especulava amb la possibilitat que continuara en el càrrec. No ho va fer, però sí que va deixar confeccionada no només la graella d'aquell trimestre d'estiu, sinó també gran part de la temporada de tardor, en la qual *Benifotrem* ocupava un lloc preminent: era la primera aposta de ficció de la cadena. El PP va nomenar com a director general Juan José Bayona i al capdavant de Canal 9 va posar el cineasta Vicente Tamarit. Andreu va anar a visitar Tamarit i van pactar l'estrena de la sèrie. "No tenien opció de dir que 'no', perquè els primers capítols eren molt bons", assegura Andreu. "Fabregat ja es va encarregar de dir-ho en premsa perquè ningú hi tinguera dubtes."

El dilluns 25 de setembre, a les 21.30 hores, Canal 9 va estrenar la sèrie. Va ser un èxit d'audiència. Les primeres emissions van superar les expectatives més optimistes. Andreu recorda encara els percentatges de quota de pantalla. El primer capítol va aconseguir un 33% de *share*; el segon, un 30%; i el tercer, un 28%. Els primers capítols s'emeten en el que es denomina *prime time*. Llavors, en una decisió estratègica que ningú va entendre, RTVV va canviar la programació. Si fins a aquell moment s'emetia primer la sèrie i després una pel·lícula, van decidir invertir l'ordre: primer aniria la pel·lícula i després, passada la mitjanit, la sèrie, en el que s'anomenava *second prime time*. "Allò va ser un error de programació", constata Joan Álvarez. "En aquell moment no se li va donar importància a l'èxit que tenia una sèrie així", certifica.

El resultat va ser catastròfic i va baixar l'audiència considerablement, cosa que Andreu havia advertit als directius de la cadena. "A nosaltres ens veia la gent del poble, i aquella gent se n'anava al llit prompte perquè l'endemà havia de treballar. No es podien quedar fins a la una de la matinada per a veure una sèrie de televisió." Llavors no existien plataformes digitals ni reproducció *online* a la carta. La sèrie, o es veia en el moment, o no es veia. No només no va pujar la quota de pantalla, sinó que va baixar a la mitat. RTVV quasi havia matat la gallina dels ous

d'or. 'Quasi' perquè, malgrat aquell canvi, *Benifotrem* va acabar la temporada amb una audiència de 227.000 espectadors i una quota mitjana de pantalla del 14,62%. No només això; va ser també la sèrie més vista de Canal 9 durant anys, fins a l'aparició, més d'una dècada després, de *L'Alqueria Blanca*. A pesar de tot, les presses, els problemes, els obstacles de l'església, els vetos, els canvis polítics, els errors de programació, Canet havia aconseguit el seu objectiu.

L'estiu de 1995, amb la sèrie a punt d'estrenar-se i el canvi polític posicionant-se, Andreu estava content i va veure Canet amb ganes de fer més ficció. Llavors va pensar que, seguint el llegat del seu pare, havia de fer una pel·lícula en valencià. Tant Canet com els guionistes sempre han insistit que va ser un encàrrec d'Andreu, però ell assegura que només va llançar la idea de fer una pel·lícula en valencià, que l'argument era dels guionistes i els el va comprar. Sense ajudes i sense finançament garantit, Andreu va decidir funcionar amb terminis i va proposar unes dates per a rodar. "Em vaig clavar en un merder de por. No teníem res."

Amb el germen de la idea de *La camisa de la serp*, visitaren Fabregat per a tractar la possible compra de drets d'emissió per endavant, i així garantir una font de finançament inicial. Fabregat, que encara estava en el càrrec, però en funcions, els va atendre. Li van comentar la idea de pel·lícula que tenien i que volien que RTVV donara suport al projecte anticipant-ne els drets. Fabregat els digué que no podia atendre'ls, però sí que pogueren parlar amb el seu segon. "Li vaig demanar 30 milions de pessetes [180.000 €]. Em va dir que ni pensar-ho, que me'n donava 22. Agafa el telèfon i crida a Amadeu [Fabregat]. Mantenen una conversa i sent com Amadeu li diu que no ens oferisca més de 25 milions. Així fins a set o huit telefonades després, quan finalment ens van donar els 30 milions." La maquinària es va posar en marxa.

La primera versió del guió la van escriure Pepe Cano i Joan Álvarez, ja que Canet estava treballant en *Benifotrem*. Els tres junts van redactar la segona versió, una tercera, una quarta i una quinta, que fou la que finalment es va rodar. La gravació es va iniciar el gener de 1996 a Teulada i Benissa. En *Diario de La Marina*, edició comarcal de *Las Provincias*, Viviana Borrajo informava el 28 de gener de 1996 de l'inici d'un rodatge

que va trastocar la vida de les dos localitats durant cinc setmanes, igual que passava en les històries de *Benifotrem*.

En una entrevista realitzada a peu de set per als informatius d'RTVV, Canet explicava com s'havia gestat la pel·lícula. “El tema de partida eren els anys seixanta. Decidírem que fora una comèdia musical, perquè en aquella època la música marcava molt. I sobre eixes premisses ens posàrem a treballar, a partir de la història de cinc xavals, tres xics i dos xiques, que estan en un poble sota la influència del Mediterrani, i que lluiten per fer-se majors. Per a aconseguir-ho, hauran de superar una sèrie d'obstacles que una societat molt carca i reaccionària els posa constantment. Sobre eixa idea és quan veiem que es pot fer una pel·lícula, es reuix el pressupost i s'estructura tot fins a aconseguir els diners i trobar-nos ací, a Benissa, rodant.”

La direcció de fotografia es va encarregar de nou a Antonio Cuevas, després de la bona experiència de *Benifotrem*. La direcció artística li va correspondre a Rafa Jannone i el muntatge el realitzaria Juan Carlos Arroyo, un altre tècnic fix en la seua carrera i fonamental en treballs com *Las alas de la vida*. Al seu costat, l'inseparable Enrique Navarro, una ànima bessona ja, com a ajudant de direcció.

Per a Canet, el repte més important era conduir els jòvens actors de la pel·lícula. La colla de protagonistes la formaven Antonio Hortelano, que es convertiria en un ídol juvenil per la sèrie *Compañeros*, i que en definitiva interpretava un transsumpte del mateix Canet; el futur cineasta Zoe Berriatúa, que encarnava un personatge que vivia un conflicte similar al que va tindre Canet amb els seus pares arran de la seua vocació artística; Iván Morales, Cristina Brondo, i la filla de Canet, Montse Pérez. Juntament amb ells, habituals de l'escena valenciana com Albert Forner, Cristina Perales, Juli Mira, Jaime Pujol, Amparo Climent, Germán Montaner, Fanny Grande, Paco Sanchis...

Els primers dies de rodatge va comprovar que els temors que tenia amb els adolescents eren injustificats. Els jòvens van entendre els personatges a la perfecció i fins i tot es van comportar com a amics en la vida privada, que era el que volien transmetre en la pel·lícula. Més que descriure la vida que podia donar-se durant el franquisme, la història

es va centrar en el procés de maduració d'estos adolescents. Animats pel nou director de la banda municipal, que encarna Jaume Pujol, els tres xics protagonistes es plantegen crear un grup de rock. Un d'ells s'hi mostra reticent, però coneix una cantant major que ell, que arriba al poble per a inaugurar un pub, i s'enamora d'ella. Serà ell qui espente els altres a muntar el grup, en contra dels pares, dels professors i d'una estructura franquista vacil·lant, però que encara estava instal·lada als instituts, al poble.

Segons explicava el cineasta, "la manera que tenen de rebel·lar-se els personatges és a base de gamberrades, més que de consciència política". Per a les seues aspiracions musicals troben un aliat en Olegario, un cec que és un rocker de la quinta d'Elvis Presley, que ja no toca més que en orquestrines de pasdobles i boleros. Encara que es mostra reticent, la sang rockera i la música que li corre per les venes s'imposen i els ajuda a muntar el grup. La trama avança amb ajuda, sobretot, dels girs en les relacions. Este és el cas del personatge d'Hortelano, que descobreix que la cantant que tant li agrada ja té parella i és una dona, una pintora anglesa. Serà la Nit de Sant Joan quan aconseguixen actuar, encara que no fructificarà en res. El que sí que faran és trobar l'amor, i tots ells acabaran en braços dels seus respectius amors; en el cas del personatge d'Hortelano, amb la cantant i l'amant d'esta, per a fer realitat una fantasia eròtica d'una forma lúdica.

Canet va anar incorporant a l'argument diferents vivències de la seua joventut, com l'ocasió en què una persona va interrompre una processó amb una motocicleta, o la conversa que va tindre amb els seus pares per a anunciar-los que es volia dedicar a l'Art Dramàtic. Esta última situació la va combinar amb la història de la relació d'un farmacèutic, don Lluís, que interpreta Juli Mira, i la seua dependenta, que encarna Fanny Grande. El resultat va ser una de les millors escenes de la pel·lícula. En ella, el director de la banda, que ha començat a festejar la xica, s'acosta a la farmàcia per a parlar amb don Lluís, que a més és el pare d'un dels tres xics protagonistes, el qui encarna Zoe Berriatúa. Grande creu que ha anat a parlar amb Mira sobre la relació que tenen ells dos. Mira ix del taulell i s'enfronta a Pujol. "Quan vas vindre al poble per

dirigir la banda, ja sabia jo que arribaria este moment”, li diu. “Jo, en canvi, no m’ho hauria imaginat mai”, li respon Pujol. “En eixe cas he d’entendre que estàs al corrent de la situació?”, li pregunta don Lluís. I esta ambigüitat en la pregunta és la que desperta la comicitat, perquè quan Pujol respon que sí, es referix a la negativa del farmacèutic perquè el seu fill munte una banda de rock, però tant el farmacèutic com la dependenta creuen que parlen de la seua relació adúltera i que ell se n’ha assabentat. A partir d’eixe moment se succeïx un diàleg de més dos minuts, en el qual Pujol li demana al farmacèutic que deixe que el xic munte el grup, però Mira i la xica entenen que vol que deixe la xica en pau perquè vol ser el seu nóvio. “Si he posat impediments, ha sigut per amor”, es justifica el personatge del farmacèutic. I Pujol creu que parla d’amor paternal. De la mateixa manera, quan Mira diu que en la farmàcia “té el seu futur assegurat i la meua protecció”, Pujol creu que parla del fill, però realment de qui parla és de la dependenta. Fer que eixa interpretació estiga a l’accés de l’espectador, però no dels personatges, tot el joc d’equivocs, convertixen la seqüència en un acte de complicitat amb l’audiència que conclou amb el previsible disgust del personatge de Fanny Grande, la vergonya del de Mira i la confusió del de Pujol, que no entén res.

La inclusió d’estos records personals no és suficient, tanmateix, perquè *La camisa de la serp* es puga considerar una pel·lícula autobiogràfica i així ho va advertir el mateix Toni Canet l’octubre de 1996: “Jo vaig viure aquells anys, però no he volgut parlar de mi, sinó explicar unes sensacions que l’espectador que haja viscut aquells anys puga reconèixer com a pròpies. El jove espere que també puga veure’s reflectit a pesar del context. Hi ha una escena en què es diu que als pares ‘o se’ls convenç o se’ls mata a disgustos’. La lluita generacional sempre existirà”.

En *La camisa de la serp* tot va funcionar relativament bé des del primer dia. Canet va poder, fins i tot, fer un primer homenatge al seu pare, i introduir-lo en la trama, junt amb el forn de calç de la família. Tot va encaixar. Este aspecte va donar peu al cineasta per a reflexionar sobre la necessitat de l’ajuda institucional per a consolidar la indústria audiovisual valenciana i les vies per a aconseguir un resultat eficaç. “Poguérem fer

La camisa de la serp amb este pressupost i en este temps perquè abans havíem fet la sèrie *Benifotrem*”, declarava en *Las Provincias* el febrer de 1997, amb motiu de l'estrena comercial. “Els que treballàrem en la pel·lícula ens coneixíem i hem funcionat millor que si no haguérem fet la sèrie. L'administració ha d'entendre que, si la televisió pública dona suport a productes com aquell, aconseguirem un teixit industrial més potent.”

El març de 1996, ja amb la pel·lícula muntada i el copiò a punt de positivament, Canet va ser conscient que a *La camisa de la serp* li faltava humor. Així que va acudir a Emili Piera. Li va telefonar. “Perdona que acudisca a tu en plena Setmana Santa, però et vull demanar que treballes durant les vacances”, li va dir. “És urgentíssim. Tinc el premuntatge de *La camisa de la serp* fet i necessite coses que tu em pots donar.” Piera anà a veure'l i Canet li explicà que s'havia adonat que, per a ser una comèdia, a la pel·lícula li faltaven colps, diàlegs, exclamacions, detalls jocosos que no foren visuals sinó de banda sonora, per a accentuar l'efecte còmic. Piera va accedir a participar en tan peculiar reescriptura i només li va recriminar que haguera tardat tant a cridar-li. “Quan podíem introduir les gracies? Quan el protagonista estava d'esquena i l'espectador no podia veure-li els llavis ni la boca. En vaig ficar més de seixanta, quasi setanta”, fa memòria.

Hi havia expectatives, i més després de l'èxit de *Benifotrem*. En ple rodatge, el febrer de 1996, el director de Cinema Jove, Mario Viché, es va oferir a estrenar-la en el festival. No hi van arribar a temps, però sí a l'edició de la Mostra de València-Cinema del Mediterrani d'aquell any, que la va seleccionar per a competir en la secció oficial. La pel·lícula es va projectar per primera vegada en el festival a l'octubre. “Lluís Fernández [director del certamen] no tenia gens d'interés en la pel·lícula”, sosté Andreu. “Jo li la vaig proposar per a la programació i ell em va demanar que la subtitulàrem en anglés nosaltres mateixos. Portar-la allà ens va costar mig milió de pessetes (3.000 €)”, ironitza.

Ja amb esta presentació tancada, Canet i Andreu van iniciar les negociacions per a trobar distribuïdor comercial. Van rebre una telefonada d'una firma de Barcelona i van anar a visitar-los amb les llaunes de la

pel·lícula en el seu vehicle personal. Durant la projecció, al cap de cinc minuts, segons recorda Andreu, el distribuïdor es va alçar per a atendre una telefonada al seu despatx. Al cap d'uns minuts va tornar i se'n va tornar a anar. I així diverses vegades. “Canet bufava. ‘Quina falta de sensibilitat i educació!’, li digué. Teníem clar que no l’agafarien, i més després de l’esbroncada. Al cotxe, tornant a València, arribarem a la conclusió que l’única manera de funcionar era crear la nostra pròpia distribuïdora.” I això van fer.

L’any següent, quan es va estrenar la pel·lícula, Canet va justificar la seua decisió a Maria Josep Poquet en una entrevista per al programa *Colp d’ull*. “És un risc que acceptem. Hem d’aconseguir fer cine des de València per a València, i des d’ací intentar trencar les fronteres per a arribar a Madrid, Barcelona, França o a on siga, però començant amb la nostra gent, que al capdavant és la que subvenciona el nostre cine. Que tinga opció de veure’l, si vol. És començar per casa i arreglar-la tant com es puga per a poder obrir les portes fora. Em preocupa menys que la pel·lícula es veja en un cine de barri d’art i assaig de París, que projectar-la a Xàtiva, Alcoi, Borriana... Això és el que intentem fer.”

Tot i que no va rebre cap premi en la Mostra, *La camisa de la serp* va tindre bona recepció entre part de la crítica, que va valorar la comicitat d’alguns moments. A diferència d’*Amanece como puedes*, l’estructura coral no resulta desorganitzada i, sobretot, els jòvens actors mantenen la història. En contra de la pel·lícula, la seua honestedat, perquè amb la falta d’artificis, l’aparent nostàlgia del llargmetratge eclipsava un altre tipus de reflexions; i el seu optimisme, que la feia paréixer massa edulcorada.

El 20 de febrer de 1997 es va organitzar una preestrena als cines ABC... Martí de València i es va estrenar també a Canals. El 23 va arribar a Xàtiva. Després va ser a Xàbia, a Ontinyent. A Madrid van organitzar una paella per a més de mil persones. “Allò va ser idea de Canet”, recorda Andreu. “La paella va ser un èxit i l’estrena també. La pel·lícula va aguantar a Madrid, a Saragossa va estar bé...”, diu Andreu. “Però, sobretot, la portàvem als cines de poble, on funcionava molt.” Encara que les xifres oficials parlen de poc més de 23.000 espectadors,

la quantitat de públic va ser molt major gràcies a estes projeccions per localitats i fòrums com el Club Diario Levante.

La camisa de la serp, malgrat qualsevol altra consideració, va demostrar que es podien fer llargmetratges a la Comunitat Valenciana i que podien ser rendibles, igual que *Benifotrem* havia demostrat que una sèrie valenciana, en valencià, feta per valencians, era factible. Tal com recorda Andreu, els 180.000 € d'RTVV, units a les ajudes de l'ICAA i les que començava a donar la Conselleria de Cultura, juntament amb la taquilla, van permetre recuperar la inversió i la pel·lícula va donar els seus xicotets beneficis, a pesar dels problemes de distribució que va patir. De nou, contra vent i marea, Canet havia vençut els elements ajudat per la lleialtat irreductible del seu equip.

La segona pel·lícula de Canet va quedar, a més, emmarcada dins de la collita del 96, l'any màgic en què van coincidir cinc rodatges de pel·lícules valencianes: *Una piraña en el bidé*, del seu amic Carles Pastor; *Best seller*, de Carlos Pérez Ferré amb Karra Elejalde i Ana Álvarez com a protagonistes; *Nadie como tú* (Criso Renovell) i *Tabarka* (Domingo Rodes). Havien fet realitat el somni que es va iniciar deu anys abans en un bar del Carme, quan aquell grup de cineastes es van ajuntar i es van confabular per a canviar les coses. Ho havien aconseguit. El que no sabien era per quant de temps.

4. Un home anomenat Jorge

Tot i el relatiu èxit i, sobretot, el bon negoci que va suposar *La camisa de la serp*, la relació entre Joan Andreu i Toni Canet es va refredar. A això es va unir que Estudios Andro tenia treball de publicitat “més que de sobres”, diu Andreu, i això va anar allunyant la possibilitat de reprendre la ficció en un termini breu de temps. “Arribàrem a tindre una cua de 30 espots. Si haguérem tingut més temps, potser hauria fet més cine”, es justifica el productor. Encara van tindre un projecte conjunt més: el telefilm *La veïna*, basada en una novel·la d'Isabel-Clara Simó, però seria dos anys després i no s'arribaria a concretar.

Dins dels treballs professionals que va desenvolupar en estos anys, el productor Ximo Pérez va contractar Toni Canet com a realitzador de la sèrie documental *Viatjar sense bitllet*, escrita pel periodista Jaime Millás. Era un treball que va començar fent només per diners, però va resultar ser perfecte per a ell i una de les produccions de què més satisfet estava. El record que va deixar en la productora del programa, Trivisión, també va ser immillorable. Així ho assegura Pérez, que afirma que aquell va ser un dels millors treballs per a RTVV que va fer aquell any quant a rendibilitat, cost i resultats. La sèrie, de tretze capítols de 27 minuts cadascun, feia un repàs per tota la Comunitat Valenciana amb una ambientació plena de referències a la cultura local.

El contingut dels capítols coincidia amb els interessos del cineasta com l'anell al dit, ja que es tractaven temes com els relats i llegendes sobre les illes de la Comunitat, o l'origen de les festes del foc. Precisament *Foc: iniciació a la festa, ritual etnològic* és un capítol que constituirà, amb el temps, una sort de bateria de proves visual per al seu últim documental, *Calç blanca, negro carbón*. Els capítols que es van emetre, a part dels dos ja citats, tenien per títol: 'Zones humides: viatge dels ocells', 'Via Augusta: el camí romà', 'Camí de Sant Jaume: ruta dels pelegrins', 'Dunes: el viatge de les arenes', 'Castells: talaies de terra endins', 'Pintures rupestres', 'Ermites: el pòsit dels miracles', 'Monestirs: un viatge al silenci', 'Vins: el sabor de la terra', 'Campanes i rellotges: el so més antic' i 'Fars: la llum de la costa'. Tots ells incloïen plans espectaculars, d'una gran força, que realçaven la bellesa del paisatge.

En una entrevista concedida a Chema Puchades per a *Mini Diario* i publicada el 23 d'abril de 1999, Canet es referia als seus orígens com a documentalista abans d'acostar-se a la ficció per a justificar per què havia acceptat l'encàrrec. "M'agrada combinar el documental amb la ficció. *Viatjar sense bitllet* m'ha permés conèixer com a viatger la meua gent, els meus pobles, llums, muntanyes i rius d'una manera serena, no amb la mirada del viatger que hi passa i no s'hi fixa, sinó amb la del que s'hi ha de fixar per a traure un bon treball. M'ha aportat una riquesa de decorats que jo incloc en les meues ficcions. El paisatge i la

geografia influïxen en el comportament dels personatges i eixa riquesa no vull perdre-la”, deia.

A més de l'aspecte estètic, Canet va cuidar també el matís etnològic. En un recurs que ja havia utilitzat en *Crònica amarga*, en el capítol dedicat a les illes de la Comunitat, va introduir un moment en què una veïna de Tabarca canta una cançó popular a la càmera. Si en el cas de la sèrie de successos la seua intenció era reforçar l'aspecte miserable i patètic de la història i dels personatges, en *Viatjar sense bitllet* la intenció és completament diferent: volia subratllar la dignitat de la veïna, guardiana de la memòria emocional del poble. La seua veu es convertix en la banda sonora del capvespre.

Tot el capítol sobre Tabarca està replet d'històries i relats sobre l'illa i inclou una entrevista amb el cineasta Domingo Rodes, que acabava de rodar una ficció allí. “És un lloc únic a Espanya”, assegurava Rodes. Després de relatar com la primera vegada que va arribar a l'illa va sentir que visitava Alcatraz, passava a enumerar-ne els encants. “Quan es pon el sol i passeges pel carrer, et sents en un altre espai, un altre univers”, afirma. El capítol també rastrejava els orígens de l'illa, que s'havia poblat en temps de Carles III amb presos genovesos. Aquells cognoms encara hi estaven presents i en l'episodi s'entrevistava els seus descendents.

“Intentàrem moure'ns tant com poguérem per la Comunitat i no ser simples espectadors del nostre paisatge”, li explicava Canet a Puchades. “Tot l'equip es va fer còmplice per a mostrar d'una forma determinada els llocs que visitaríem. El que volíem era aconseguir una sèrie que visualment mostrara la Comunitat en moments màgics per transmetre a l'espectador allò que a nosaltres ens anava enganxant. Portava un equip molt jove, però es comportaren com a grans professionals. Entengueren molt bé la idea que es volia plasmar i crec que aconseguírem un resultat digne per a una sèrie de viatges.” Així ho corrobora també Ximo Pérez, que recalca que la producció va ser modèlica. “Era molt fàcil treballar amb ell, perquè els pobles i la gent l'apassionaven”, diu.

En la mateixa entrevista amb Puchades, Canet també anunciava els plans que tenia per al futur. Per exemple, parlava d'un projecte en el qual treballava des de feia temps: *La tarara del Chapao*. A partir d'una obra de Carles Pons, tenia previst rodar al juny este muntatge sobre la vida al barri de la Coma (Paterna). Igualment, revelava que havia rebut una oferta per a escriure i dirigir un telefilm coproduït entre TV3, Canal 9 i una cadena francesa, si bé no explicava que estava basat en una novel·la d'Isabel-Clara Simó. Finalment, comentava que estava treballant en un guió d'un llargmetratge que volia presentar a la convocatòria d'ajudes de juny d'aquell any.

Dels tres, només va arribar a bon port un projecte que l'atreia molt i en el qual treballaria per primera vegada amb una persona fonamental en la segona part de la seua carrera: el guionista argentí Jorge Goldenberg. El seu amic Joan Álvarez va ser qui els va posar en contacte en el Centre d'Estudis de l'Audiovisual que va crear a la seu de València de la Universitat Internacional Menéndez Pelayo. Amb el suport del responsable polític en aquell moment, José Sanmartín, Álvarez intentava crear un centre de formació per a guionistes per on passaren, en les primeres convocatòries, noms de l'altura de Lola Salvador o Manolo Matji, a més del mateix Canet. Goldenberg, tota una institució, estava en un dels moments de major glòria gràcies a les pel·lícules que havia fet amb el colombià Sergio Cabrera, entre les quals es trobaven *La estrategia del caracol* (1993) o *Águilas no cazan moscas* (1994). A mesura que es van ampliar els cursos, era habitual que tots dos hi coincidiren.

Va ser pràcticament amor a primera vista. Es van caure bé i van connectar quasi immediatament. Parlaven el mateix llenguatge, més enllà del cine, a pesar de tindre personalitats en aparença molt diferents. En l'emotiu homenatge que va oferir Javier Tolentino en el seu espai en Radio 3 *El séptimo vicio*, un mes després de la mort de Canet, Goldenberg explicava que la relació d'amistat que tenien va nàixer del treball, de la transparència de Canet i de la capacitat que tenia per a fabular projectes i generar complicitats.

Canet i Goldenberg es van trobar professionalment per primera vegada en *La tarara del Chapao*, la pel·lícula d'Enrique Navarro, i a partir d'aquell moment sempre va tindre una porta oberta per a ell. No només l'apreciava personalment, sinó que l'admirava i feia cas de les recomanacions que li feia. Si estava per Espanya, passava a veure'l. Diu Joan Olivares que, quan van coincidir tots en *Las alas de la vida*, Goldenberg era una autoritat, el referent a l'hora d'articular el guió, però "quan Toni parlava, Jorge escoltava". Contava Goldenberg a Tolentino que, "des del primer dia" en què van començar a treballar i discutir amb Toni Canet en el primer treball que feien junts, es va sentir "part d'un grup que anava, sense certesa, cap avant". I això és el que van fer: seguir avant.