

**30 años de cine
en democracia**
Balance y
perspectivas

El cine, como todas las artes en las que en su producción es indispensable una industria, es decir, la concurrencia de oficios distintos y una estimable cantidad de dinero, siempre ha sido en nuestro país, una mezcla de voluntarismo y burocracia. Las opiniones e ideas que se trasladan al lector en estas páginas se produjeron en dos escenarios bien distintos: un salón del hotel María Cristina de San Sebastián (con ocasión de la 53 edición del Festival Internacional de Cine) y en el salón de actos de la Filmoteca Nacional, sita en el edificio del antiguo cine Doré, en Madrid. Sobre el carácter histórico y nostálgico de algunas intervenciones, creo que destaca, finalmente, un sentimiento; una mezcla de perplejidad, de miedo y de búsqueda ante las nuevas tecnologías. Ante las nuevas formas del poder. Por resumir la cuestión utilizando las localizaciones: ni el supuesto *glamour* del Reina Cristina, ni los rescoldos *década prodigiosa* del cine Doré, son capaces, por sí solos, de mantener una historia. Esta historia. Hace mucho frío fuera, sin embargo.

30 años de cine en democracia

Balance y perspectivas

En el marco de la 53 edición del Festival de Cine de San Sebastián se organizó una extensa mesa sobre cine y sobre lo que el cine significó en los treinta años de democracia. Se buscaba, a través de sus protagonistas, representantes de la dirección, la producción y la interpretación cinematográfica, provocar una mirada al pasado, una crítica del presente y propuestas de futuro. En algunos de ellos se unía más de una condición, por lo que los discursos estuvieron entreverados de conceptos transversales a la profesión y dictados por una visión global de la misma. La ausencia de Josefina Molina, Carlos Saura y Jorge Semprún, que habían sido invitados, privó al encuentro, sin duda, de tres aportaciones notables. Por otra parte, alivió el tránsito, lo que en una reunión tan concurrida, puede considerarse un mérito. Los vetustos, pero impecables estucos del hotel María Cristina acogieron las disciplinadas intervenciones de: Elías Querejeta, Gerardo Herrero, Manuel Gutiérrez Aragón, Ventura Pons, Fernando Trueba, Enrique González Macho, Imanol Uribe, Pilar Bardem y Manuel Pérez Estremera, este último en calidad de director de RTVE. La ministra de Cultura, Carmen Calvo, cerró las intervenciones. La introducción y conducción del acto estuvieron a cargo del crítico Carlos Heredero.

Elías Querejeta: «Se pueden perseguir nuevos objetivos»

El primero en tomar la palabra fue el productor Elías Querejeta. Fiel a su estilo medido, se limitó a realizar un esbozo de las relaciones del cine con el poder político, recordando cómo éste advirtió muy pronto los poderes del cine sobre la sociedad y la conveniencia de someterlo al servicio de sus ideas. Y cómo esta realidad, que se hace patente desde los orígenes de un arte aún muy joven («tenemos apenas cien años») genera dos tipos de cine: uno perseguido y otro potenciado por el poder. Esto fue real en Estados Unidos, en la Alemania de Hitler, en Rusia y «en nuestro país». El desarrollo de nuestro cine fue «lento y poco considerado, pero después terriblemente reprimido y perseguido por el régimen franquista hasta que llegó «esto que tenemos, una forma de democracia». Su experiencia en la dictadura, y el conocimiento de la diferencia de trabajar en una u otra circunstancia («la relación que existe ahora entre el cine y el poder político no ha existido nunca») le lleva, sin embargo, a reclamar cambios que profundicen y mejoren las condiciones desde las que se crean las películas: «se puede racionalizar, se pueden perseguir objetivos que nunca se han perseguido, y se pueden alcanzar; de tal modo que la relación cine y democracia puede ser más profunda, más eficaz y más positiva». Su confianza en un coloquio que nunca llegó a existir, salvo como conato de entrevista a la ministra Calvo, le aconsejó el silencio.

Gerardo Herrero: El territorio mítico

El productor Gerardo Herrero confesó haber escrito su intervención tres veces. La última de sus redacciones debió de convencerle, o se plasmó finalmente tan cercana a la comparecencia que no hubo tiempo de cambiarla. En cualquier caso, se centraba en el territorio mítico de la narración cinematográfica, que él (siguiendo una idea que Juan Goytisolo aplicó a la novela) identificaba para el cine español de los años de la transición, con la Guerra Civil: «algo inevitable ante lo que, de alguna manera, nos hemos visto obligados a tomar partido».

La enumeración de películas centradas en aquel desastre histórico, la abrió con *La vaquilla* (1985), de Luis García Berlanga, para continuar con *¡Ay Carmela!* (1990), de Carlos Saura; *Madre Gilda* (1993), de Francisco Regueiro; *Tierra y libertad* (1995) de Ken Loach, y *Libertarias* (1996), de Vicente Aranda. Herrero consideró estas obras «testimonios de una generación, la mía», que aún se interroga por

aquellas cuestiones y que se considera obligada a conservar la memoria y pasar información «a unos jóvenes que, en la mayoría de los casos, han oído hablar de la Guerra Civil española como de la Guerra de Secesión de los Estados Unidos o de la Segunda Guerra Mundial, como algo inconcreto sin conexiones directas con su día a día».

Como era de esperar, la retórica pregunta saltó de inmediato: «¿Sigue siendo la Guerra Civil el único territorio mítico del que hablaba Goytisolo? Antes de responder, Herrero desgranó las razones que, finalmente, le dictarían el no: «En España hoy la democracia no es un interrogante, es una realidad insoslayable; no es un lenguaje, es una gramática, Y eso ha afectado al sustrato de la creación cinematográfica». La variedad de la oferta de la cartelera española actual «es comparable a las de Londres o Nueva York». Esta nueva realidad, en la que el público puede escoger, «y lo hace continuamente», se consigue pese a las dificultades y «el juego no siempre limpio de las *majors* [cinco grandes compañías transnacionales de distribución] y garantiza «la coexistencia de cine de calidad y de entretenimiento».

Si bien las recaudaciones en taquilla de las producciones españolas le parece que oscilan excesivamente según los años, el «territorio mítico» definitivamente ha cambiado: «buenas o malas, exitosas o fracasadas, las películas españolas se han atomizado en temas y en personas; se produce, se ha conquistado definitivamente un importante espacio para las directoras y los jóvenes realizadores, mujeres y hombres que están creando un cine con nuevos referentes». La mirada de los nuevos realizadores escoge, «con ausencia de traumas» sobre qué aspecto de la realidad enfocarse.

Finalmente trajo a colación la afirmación de Jean Paul Sartre en la posguerra mundial de no haber conocido novelas de calidad que hubieran sido escritas desde el racismo o el antisemitismo, para afirmar que «medio siglo después la afirmación es válida para el cine español realizado en democracia [...] no conocemos nada parecido a películas racistas, antisemitas o antidemocráticas». Aunque, este nuevo cine que une libertad y originalidad, «incluso para producir malas películas» a veces «muestre señales de divorcio con el público». Por otra parte, la Guerra Civil, «como territorio mítico, o no», sigue siendo una posibilidad para quien lo desee.

Manuel Gutiérrez Aragón: «Nuestro Acorazado Potemkin fue *El desencanto*»

Para el siempre irónico Manuel Gutiérrez Aragón, que improvisó su intervención y parecía haber escuchado atentamente las precedentes, las cosas se complican desde el principio. La pregunta previa

a considerar antes de la relación entre cine y democracia sería, en su opinión, ésta: ¿Son los cineastas unos ciudadanos especiales, unas veces privilegiados por el poder y otras perseguidos? La respuesta: «Muchas veces son las dos cosas a la vez». Y, en cualquier caso, entiende que la respuesta sería distinta según los países: «podemos ver que en el cine norteamericano, al que estamos muy vinculados, lo político y la crítica social están muy presentes, incluso con una vana retórica revolucionaria. Y, sin embargo, en otros países más cercanos, los de la Europa del Este, simplemente hacer cine ya es una manifestación política, porque lo tienen muy difícil». La cosa quedó ahí, aunque parece que sí son especiales quienes se dedican al cine.

Otra diferencia: aunque «fue justamente en la Transición cuando los cineastas pasaron del plano general al primer plano, pienso que en el cine la Transición empezó mucho antes, antes de que desaparecieran la dictadura y la censura». Esto se debe, en su opinión, a que la fuerza de persuasión del cine es muy grande y afectó al cambio de costumbres. Y más que directamente de las películas políticas («que no podían hacerse»), el cambio surgió a través de otras: aquellas que propiciaban más («por qué no decirlo»), la autosatisfacción que el goce mutuo.

El hecho de que llegada la democracia la Tercera República no fuera proclamada desde ningún balcón provocó que nuestro *Acorazado Potemkin* fuera *El desencanto* (1975), de Jaime Chavarri. Y el supuesto interés por cosas que no se habían podido contar en cuarenta años chocó con el verdadero deseo de la ciudadanía de «vivir y gozar, que no es mala cosa».

Constatada su falta de pasión por una interpretación optimista de la historia reciente de nuestra cinematografía, a Gutiérrez Aragón le salió una frase redonda: «el cine es un arte privilegiado que tiene poder y exige responsabilidad y autodominio». Privilegio que no deja de tener sus peligros, entre ellos, que las películas generen conflictos, «más allá de la voluntad de los propios cineastas». Quizás por eso la broma fue dirigida a la ministra de Cultura sentada a su izquierda: «Hacer cine es peligroso, pero más divertido que ser político».

El final de la intervención quedó suspendido en el aire del Hotel María Cristina, sin que nadie pareciera haberlo escuchado: «Me parece muy bien esta mesa redonda, hay que hacer muchas más. Por ejemplo, una sobre el derecho a la vida en el País Vasco, que también es un tema importante».

Ventura Pons: «Asumimos una globalización que significa sumisión»

El director Ventura Pons leyó en su intervención una sucinta autobiografía que comenzó recordando su primera película, *Ocaña, retrato intermitente* (1977), realizada en Barcelona, en una época de búsqueda de libertad personal y política desencadenada por algo «tan corriente como la muerte de un hombre en la cama». En un inmediato *flash-back* introdujo su experiencia anterior como director de teatro, en una década en la que Mayo del 68 en Francia, la Revolución de los Claveles en Portugal, las lecturas compulsivas y el ambiente en general le generaban «unas ganas tremendas de cambiar el mundo». Deseos y esperanzas que el tiempo ha situado «en una dimensión muy distinta». Aunque no le mueve, afirma, el tópico de pensar que cualquier tiempo pasado fue mejor, piensa que «es bueno recordar el valor y el sentido de la libertad en un momento en el que nadie valora nada y se piensa que todo lo que hemos avanzado como colectivo ha sido un regalo caído del cielo».

Tras definirse como «un luchador que viene de lejos y que he aprendido a conformarme con la felicidad de cada pequeña historia que cuenta o no tan pequeña», Ventura Pons incidió en las paradojas que rodean a la creación cinematográfica en democracia. En primer lugar citó las dificultades para la difusión del trabajo: «topamos con barreras de distribución y exhibición que en los malditos tiempos de la dictadura no existían con la rigidez y la fuerza actuales». Curiosamente, en una Europa sin unión política existía «mucho más comunicación cinematográfica, musical y cultural». Estas contradicciones le llevan a considerar que sobre las «pequeñas burbujas» en las que los individuos o los Estados crean su cultura, existe una superestructura que lo controla todo y que no tiene nada de democrática. «Una ocupación global en la que el cine, la música y los entretenimientos tecnológicos se llevan la peor parte». Hasta tal punto que, para Ventura Pons, cuando hablamos de cine y democracia en realidad lo estamos haciendo sobre «nuestras posibilidades de subsistir olvidando el estado al que hemos llegado». Es decir, «asumimos una globalización que significa sumisión al Imperio».

El desesperanzado discurso continuó con una sarta de preguntas: ¿Qué papel tenemos o qué podremos aportar las gentes de las culturas pequeñas? ¿Quién tiene la culpa de que Francia nos mire por encima del hombro y nosotros hagamos lo mismo con Portugal? ¿Hay tiempo para rectificar? ¿Estamos unos cuantos anclados en unos ideales trasnochados que no tienen nada que ver con lo que pasa ni con lo que nos cuentan?

A modo de conclusión y respuesta, propuso dos líneas genéricas de actuación para revertir la situación actual, una que incumbe a los cineastas y otra a los políticos. Crear mejores películas, auténticas y artísticas, sería la primera. Con finalidad artística o industrial, ambas son válidas. Sí las dos, «miel sobre hojuelas». Pero nunca la indefinición: «un mensaje claro y tiempo para percibirlo». A los políticos les pide una actuación más decidida pues «todavía se vive de la difuminada herencia que dejó Pilar Miró. ¿Alguien se ha parado a pensar en lo que se ha quedado por el camino y en cómo ha evolucionado nuestro medio?»

Fernando Trueba: «Nuestro es el poder y la gloria»

Fernando Trueba dejó sentado en el comienzo de su intervención que en lo tocante al cine hay que elegir. ¿Qué cine queremos tener? Ésa sería para él la pregunta fundamental. Para tratar de responderla se remitió de inmediato al cine norteamericano puesto que «lo que les sucede a ellos nos acaba sucediendo a los demás».

La cita de una serie de películas (*La semilla del diablo*, *El graduado*, *Grupo salvaje*, *El Padrino*, *The Last Picture Show*, *Chinatown*, *Tiburón*, *Alien*, *Toro salvaje*, *Annie Hall*, *Blade Runner* y *El cazador*) producidas en Estados Unidos entre los años finales de los sesenta y primeros ochenta, le sirvieron como base para interrogar retóricamente a su auditorio: ¿Dónde están esas películas en el cine americano de hoy? Un cine, afirmó, en el que Woody Allen ha tenido que venir a rodar sus películas a Europa, con financiación europea «porque su cine es un lujo que el cine americano ya no quiere o no puede permitirse». La respuesta es, aparentemente, sencilla: No existen. Y no existen porque los grandes productores y también los «independientes» fueron «engullidos por las grandes corporaciones financieras y mediáticas».

Apoyado en un texto bien escrito (con ritmo) y bastante bien leído, Trueba continuó con frases como éstas: «Los contables han asesinado el arte, como asesinan el medio ambiente, como corrompen la democracia y desvirtúan la libertad de mercado [...] ¿De qué libertad hablamos cuando el ciudadano, el espectador, no tiene poder de elección? ¿De qué democracia hablamos cuando se pretende convertir a los espectadores del mundo en consumidores de un insulso videojuego sin fin, arrebatándoles el derecho a ver ficciones que hablen de la realidad, de la vida, de los seres humanos y que nos enseñen a comprendernos, a entendernos, a reconocernos?»

La conclusión parece venir hilada: Hoy el cine español se encuentra en las mismas manos que el norteamericano: corporaciones, ca-

denas de televisión y grupos mediáticos. «El cine ha sido arrancado de las manos de los creadores y puesto en las de los poderes económicos. Hemos copiado lo peor del modelo americano. Ésta es la ruina y el fin del cine. En una sociedad racional el emisor no puede ser el productor, no debe serlo, como no debe serlo el exhibidor».

Aprovechando la ubicuidad del adjetivo progresista en la actual composición del poder político en España, Trueba pidió una política cinematográfica («detesto la palabra audiovisual») de ese carácter. Lo pidió primero a través de la afirmación de lo que debe ser y después a través de lo que debe hacerse. En cualquier caso, prometo que no es por pereza de cronista, transcribo la parte final de su intervención con la única responsabilidad de la puntuación (inevitable en una transcripción de cinta) y el cambio de «direccionismo», por «dirigismo»: «El cine es una forma privilegiada de retratar nuestra sociedad y de conocer a los demás; una sociedad sin un cine propio es una sociedad amputada. Los Estados deben proteger sus propias cinematografías, pero también las ajenas, y para ello deben legislar teniendo en cuenta una serie de derechos fundamentales: toda sociedad tiene derecho a su propia cinematografía, a sus propias imágenes, a autorretratarse en forma de ficción y en forma documental. Toda película es un prototipo y no puede ser fabricada con criterios de producto en serie. La comercialización de las películas no debe jamás influir en la creación. Las leyes deben garantizar el acceso de los ciudadanos a las ficciones que las distintas cinematografías del resto del mundo producen. El Estado debe legislar favoreciendo la coproducción y la colaboración con otras cinematografías y haciendo hincapié en la inversión y la protección de cinematografías especialmente débiles. La prensa y los medios de comunicación son aliados preciosos e indispensables en este proceso, no podemos dejar que se conviertan en esbirros de las grandes compañías o en la prolongación de sus abrumadoras campañas publicitarias. Por último, el Estado debe proteger y garantizar mediante las leyes necesarias la existencia de un cine y una televisión independientes, a salvo tanto de cualquier dirigismo del poder político como del económico. Todos estos mandamientos pueden resumirse en uno: alinéense ustedes del lado de los artistas y no del de los mercaderes».

Trueba continuó citando, por extenso, el último artículo sobre cine de Susan Sontag, en el que la escritora norteamericana describía la fatal defunción del Séptimo Arte, mientras no dejaba de acudir a diario a ver películas. Y, como no podía ser de otra manera, a Billy Wilder, quien en el discurso del homenaje que le rindió el American Film Institut en 1986, dijo refiriéndose a los «chicos listos» de la tecnología y las finanzas: «suyo podrá ser el reino pero nuestro es el poder y la gloria». La atención del director de *Belle époque* pasó de sus pa-

peles al auditorio con una tímida sonrisa como calibrando los efectos de su meditado discurso. Creo que le parecieron aceptables.

Imanol Uribe: ¿Cuánto costaría retirar su película del Festival?

El director de *Días contados* había escrito unas líneas sobre el documental político, que pensaba leer, pero cambió de idea por «la abundancia de teóricos en la mesa que se explican muy bien». Optó por contar las anécdotas que rodearon su primera presencia en el Festival cuando en 1979 presentó a concurso *El proceso de Burgos*, un largometraje documental, realizado «en cooperativa, con muy poco dinero». La película salió del laboratorio un miércoles, su proyección estaba programada para el viernes de la misma semana, y sólo había sido vista por los miembros del Comité de Selección del Festival (entonces dirigido por una gestora). Parece ser («pero esto es una reconstrucción», afirmó Uribe) que el lunes de esa semana, en Valencia, Milans del Bosch abrió el periódico y vio que entre las películas seleccionadas estaba *El proceso de Burgos*. Parece ser que eso fue el detonante de todo lo que sucedió a continuación. A continuación, aunque no inmediatamente, vino el intento de golpe de Estado, la toma del Congreso de los Diputados por el teniente coronel Tejero y Milans del Bosch sacando los tanques a pasear por las calles de Valencia.

«La cosa es que el montador y yo vinimos con la película, con las latas aun calientes, recién sacadas del laboratorio y ya había barullo: se decía que la película a lo mejor era secuestrada». El jueves Imanol Uribe fue citado en las oficinas del Festival por «un representante político» para una entrevista «a solas». ¿Cuánto costaría retirar su película del Festival? Ante semejante pregunta Uribe contestó: «Sería el primer caso en la historia del cine en el que un director retira su propia película». Esa noche las «latas» durmieron en una habitación de servicio, en el armario que guardaba los artículos de limpieza. El viernes a la hora de la proyección Javier Aguirresorbe, director de fotografía, fue acercando la película, lata a lata, a la cabina. Con esta estrategia surrealista se trataba de impedir que, en caso de secuestro, pudieran llevarse más de una. En el tránsito se perdieron las llaves del armario y hubo que forzar la puerta para poder finalizar la proyección. La película se proyectó sin que ocurriera nada reseñable salvo una excelente acogida del público, le concedieron el premio Perla del Cantábrico y, eso sí, le retiraron la subvención del 15% que tenía concedida y que Pilar Miró repuso años después. Imanol Uribe contó la anécdota sin épica y sin nostalgia.

Sólo como algo «que sirva para ilustrar los ambientes en los que nos movíamos en aquella época».

Pilar Bardem: «Cierta prensa llama a la no asistencia al cine español»

Pilar Bardem trajo el recuerdo de la Huelga de Actores que animó el cobarro político en 1975, el año de la gran defunción. Una manera de poner de relieve la aportación del colectivo de actores al proceso de transición democrática. «Una lucha contra el poder institucional que unió a toda la profesión. Paró toda España, hasta Lola Flores». Y esto sucedió no porque el colectivo de actores «esté más concienciado que el resto de compañeros de la industria, sino porque somos las caras, nos conocen. Damos la cara y nos la rompen». Hecha justicia al «colectivo» Pilar Bardem glosó los cambios que supuso el cine en democracia para los actores: «Para empezar, posibilidades de diálogo con el director, sobre todo hablo de los actores de reparto». La democracia significó el acceso de los actores de reparto a los guiones, que tuvieran una idea global de la película y no ocurriera como antes: «Tú llegabas allí, al equipo de rodaje que ya estaba compuesto y ensamblado, llegabas con tu papelito, lo hacías, te ponías delante de la cámara y decías: ¡que Dios nos coja confesados! No sabías de qué iba el invento».

Para solucionar la eterna crisis del cine solicitó un diálogo «positivo» de todos los sectores de la industria y la implicación del Gobierno «en la ayuda a la industria cinematográfica». Sobre la falta de público para el cine español piensa que «quizás no acude a las salas de proyección y lo ve en su casa. Pero le gusta». Lo que le parece un fenómeno incomprensible es la actitud de «cierta prensa, tanto escrita como audiovisual que llama a la no asistencia a las proyecciones de cine español. No sé cuántos países tienen ese tipo de prensa, me parece un hecho insólito». El problema es que existen nueve millones de personas que le hacen caso y «ése es el bajón».

El optimismo («estamos en un momento estupendo de nuestras vidas, en una democracia consolidada, con gente con talento, ganamos premios en los festivales más importantes») le empuja a pensar que «unidos y dialogando podemos llevar nuestro cine a una presencia mayoritaria en las salas y a una demanda especial del público». Entre otras razones porque a la gente «le gusta mucho más saber lo que les sucede a personas con las que se identifica, cercanas, que a otras de otros países». Concluyó asegurando que ella y los que representa, «que son el 99,99 % de los actores, estamos a favor de un cine democrático, de la democracia y de avanzar en nuestra industria».

Enrique González Macho: «No existe industria sin igualdad de oportunidades en la distribución. Por tanto, no existe»

La llegada de la democracia «descolocó» a la industria cinematográfica española, y particularmente a la comercialización. La apertura de fronteras significó la llegada de «aquel cine que acudíamos masivamente a ver a Perpiñán» y también de aquel otro que «no hubiera pasado nada si se queda en Perpiñán para siempre». Todo esto ocurrió cuando nuestra industria era un poco como la actual industria textil china, «los chinos fabrican falsas marcas y nosotros hacíamos películas falsas», aunque existía una base industrial bastante fuerte con más de doscientas películas al año. Aquellas películas (seudo-westerns, seudohistóricas, pseudoaventuras) se unían «debido a la osadía de algunos productores como Elías Querejeta, con auténticos productos españoles, pero eran minoría». Y la llegada de ciertos títulos («recuerden las colas para ver *Emmanuelle*») que desplazaron nuestro cine.

De nuevo surge la figura de Pilar Miró, quizás el nombre más citado en todas las intervenciones. «Afortunadamente Pilar Miró quiso cuadrar las cosas y hacer que nuestro cine, cuando menos, pudiera colmar algo las expectativas de los creadores de la época que no querían hacer películas de romanos». Ésta fue para González Macho, «la revolución más importante para el cine desde la llegada de la democracia: “Sacar al cine del Ministerio de Información y Turismo, creando un organismo autónomo con posibilidades de incentivar el cine en colaboración con los organismos de los que dependía en aquel momento”». Esto rompió el entramado de la distribución cinematográfica en nuestro país, dejando al cine como patrimonio de las grandes capitales y de los más favorecidos. La situación que coincidió, además, con el cambio del soporte en celuloide al soporte magnético, no ha sido remediada hasta hoy, si no es por la aparición de nuevos medios de difusión como vídeo.

La segunda revolución tecnológica que supone el cine digital, más una tercera, la difusión global a través de satélite y de cable, unidas a la función de la televisiones privadas no mueve al optimismo al distribuidor, que se mostró especialmente crítico con las televisiones públicas: «Nunca entenderé por qué una televisión que nos cuesta más que el Ministerio de Educación y el de Sanidad juntos no tiene una función fundamental que sería la promoción, desarrollo y apoyo de la industria audiovisual española. Si están para incrementar la cuenta de resultados de los estudios de Hollywood, no quiero para nada televisiones públicas». Naturalmente, salvó de la quema a TVE, «un puntal de mantenimiento de nuestra cinematografía».

El momento extremadamente difícil que vive el cine no procedente del Imperio Cinematográfico [EEUU], se debe a que los procesos tecnológicos que lo rigen están en manos de compañías multinacionales, que son las que marcan las reglas de juego: globalización de la exhibición y, por tanto, del contacto del espectador con la película. Este proceso de cine de consumo inmediato, rápido y masivo «sólo favorece al más fuerte». Para González Macho todo cine no procedente de Estados Unidos «es un prototipo, un cine que necesita un tiempo de maduración, un conocimiento por parte del público, en un proceso más lento»

Malo es que el liberalismo del mercado acabe con la libertad de creación, o la mutiles. Pero ahí nos encontramos. La igualdad de oportunidades en la difusión de las películas es una condición indispensable: «No existe industria audiovisual sin igualdad de oportunidades. Por tanto, no existe».

Manuel Pérez Estremera: «Las televisiones privadas son cicateras con el cine español»

Manuel Pérez Estremera tiene un amplísimo currículum como gestor de emisoras de televisión, tanto públicas como privadas. Actualmente dirige TVE. La relación entre cine y emisoras de televisión la define como «tormentosa» e «imprescindible». Considera que su personaje (en la mesa redonda) se corresponde con el del «malo de la película», y promete ser breve. Considera que la inversión de las televisiones en cine durante los últimos veinticinco años es «importante e imprescindible». Piensa que de «tan imprescindible», el papel de las televisiones ha llegado a ser «excesivo». Contradicción que identifica con el territorio en el que ha de plantearse la discusión.

Defensor de la participación de las televisiones en la financiación del cine, piensa que ésta ha de realizarse «a través de la compra de derechos, no como coproducción», aunque, como todo, es «una opción que puede ser discutida».

Las facilidades que las televisiones han aportado a la producción de cortometrajes, cine documental y de animación ha sido muy importante. Sobre la cicatería de las privadas (Antena 3 y Telecinco) considera que es real y que su inversión del 5% «debería ser más clara». Otro beneficio nada desdeñable sería el de la ampliación del mercado de trabajo para actores, directores, guionistas y técnicos, con la producción de series. Ésta, dijo, «es la relación más grata, el problema es que es poco». Cumplió su palabra, fue breve.

Carmen Calvo: «El formato actual es el mercado»

La ministra de Cultura tomó la palabra en último lugar en un momento en el que todos esperábamos unas palabras protocolarias como cierre del acto. Sin embargo su intervención se prolongó en un recorrido, a modo de conclusiones, a las distintas intervenciones que la habían precedido. Después de contextualizar el acto dentro del amplio programa que se desarrolla desde distintas instancias de la infraestructura cultural española con el fin de hacer balance de treinta años de trabajo en democracia y buscar nuevas perspectivas «desde el lado de los que nos parece que la cultura es, junto a la subsistencia física, lo mejor que podemos hacer en esta vida», entró por derecho en los problemas de la cinematografía: «Hemos tocado la llaga, y la llaga es que si el mercado, que es la visión fundamentalista de la economía y la visión absolutamente economicista de la vida, se puede llevar por delante, nada más ni nada menos, que la libertad, la creación y el talento de lo humano. ¿Cuánto de eso se va a llevar por delante?, ¿Cuáles son las relaciones del mundo de la economía a ultranza y de todas sus bagatelas que son la eficiencia y la rentabilidad con la cultura? Y ¿cómo se mueven ahí la cultura y la creación que están fundamentadas en otros paradigmas diferentes de la rentabilidad? Contestando al resumen del decálogo planteado por Fernando Trueba («alinéense con los artistas») la ministra manifestó: «Quien les habla está alineada del lado de los artistas. Lo hace como ciudadana, lo hace por sus propias necesidades vitales y, naturalmente, como no podía ser de otro modo, como ministra de Cultura». Afirmación con la que quiso poner de relieve el carácter de «hecho artístico» del cine para el Ministerio de Cultura. Hecho artístico que nace de la pluralidad y de la libertad de todos los que participan en él y del riesgo de los que aportan su talento y «también sus recursos económicos para que nuestro país tenga un cine que refleje su manera de entender y expresar la vida». La necesidad de un cine propio la conectó de inmediato con la «necesaria» protección de la diversidad cultural en pie de igualdad de todas las culturas. Esto, afirmó, «son palabras mayores. Es un enfrentamiento que se produce en el mundo de manera importante, que en ocasiones se hace visible en los medios, otras existe de manera más discreta y no llega suficientemente a las conciencias. Pero existe de manera determinante en foros políticos, jurídicos y económicos, en los que tememos que el discurso del mercado se lleve demasiadas cosas y tenemos puestos en este momento pies en pared y armas levantadas».

Reconoció que en el seno del Consejo de Ministros la mirada sobre la realidad del cine español es integral pero distinta según las competencias de cada ministro. Reconociendo que el cine se desa-

rolla en el mercado de manera inevitable y admitiendo que en el mercado están las libertades, añadió: mucho me temo que no está, ni estará nunca la libertad, porque no es su esencia la igualdad de oportunidades». Por eso, «seguramente un gobierno como el nuestro, como en tantas otras materias, debe intervenir en el mercado para que las desigualdades de partida no se conviertan en privilegios y en desventajas absolutas».

Se extendió sobre las relaciones de la cultura con el poder democrático, en el proceso de treinta años que trajo buenas películas, nuevos realizadores, y el cambio de gusto del público. Se refirió a la Ley Miró de 1983 como un punto de inflexión, en el que por primera vez se «pacta el compromiso del Estado a través de los Presupuestos Generales», en el sentido de considerar al cine como una parte importante de lo que en nuestro país son los servicios públicos que se prestan de muy diversas formas.

Había llegado el momento de contestar a una pregunta que se realizan muchos ciudadanos y que habitualmente es utilizada como arma política: ¿Por qué subvencionar el cine? La respuesta de Carmen Calvo tuvo, desde la convicción personal de la necesidad y bondad de las subvenciones, un desarrollo historicista: «Cuando inventamos las instituciones públicas y este país comienza a tener bibliotecas públicas, museos públicos y fondos públicos de los españoles, nadie contestó la creación del entramado de infraestructuras necesario para mantenerlos, primero en el Estado liberal, después en el democrático o el Estado del bienestar que tenemos ahora. Nadie contestó ese formato, porque era un formato consolidado en la historia. Nadie contestará dentro de cien años que son necesarias las políticas públicas de apoyo al cine como un nuevo lenguaje que irrumpe, e irrumpe con fuerza en los ámbitos de la cultura, y que necesita el apoyo solidario de los recursos públicos y de una sociedad a través de sus instituciones democráticas, de la misma manera que se hizo hace doscientos años con las instituciones que ahora tenemos consolidadas.» La razón última es que, de no existir la intervención del Estado, el cine «como hecho artístico» no existiría, aunque existiera «de manera más o menos blanda y elegante», cine para el ocio o para el entretenimiento.

La historia reciente de España, el tránsito de la dictadura a la democracia, la participación en la Unión Europea, el blindaje de la industria audiovisual realizado por Estados Unidos a finales de los años sesenta son acontecimientos que han influido notablemente sobre nuestro cine, en todos los sentidos, pero de manera más notable en su desarrollo como industria. Particularmente el proteccionismo de su industria cinematográfica llevado a cabo por Estados Unidos, que lo convirtió en su segunda industria, afectó a todo el cine europeo al hegemonizar los mercados. En nuestro país el daño fue mayor por «la inestabilidad democrática, la baja intensidad de los hábitos culturales y

el escaso asentamiento de la industria». Carmen Calvo no ocultó las paradojas y desajustes del período democrático: «Además en nuestro país se produjo la concurrencia de administraciones y la responsabilidad de todas ellas en el fomento de la existencia del cine. No solamente lo que consideramos la Administración General de Estado, el Gobierno, con las competencias que tiene, sino las competencias concurrentes, no solamente de la Autonomías, que son importantes, sino con esa especie de moda que tiene que todos entren a todo y que, sin un especial interés en la calidad, aumenta la cantidad». Tenemos, continuó, «más festivales que nadie, y hay que recordarles a los que creen que con un festival van a salvar su pellejo, incluso su pellejo político, que de lo que se trata es de producir buen cine».

Un diálogo constructivo con las televisiones, aumentar las coproducciones europeas y con Iberoamérica (a través del programa Ibermedia) y el apoyo a las distribuidoras parece ser el camino, sabiendo «que nadie se podrá saltar el mercado, se trata con mucha inteligencia y estrategia de intervenirlo [...] que la libertad de quienes crean se sienta respaldada por los recursos públicos, por un gobierno que considera que el crecimiento de los hábitos culturales es, como mínimo, tan importante como el crecimiento de la calidad de vida en términos materiales».

Después de una sucinta referencia a los problemas y retos planteados por la tecnologías emergentes (piratería, distribución por la red, etcétera) la ministra concluyó: «Necesitamos encontrar un espacio de compromiso. En treinta años este país ha consolidado un sector de su cultura interesante. Se tomaron medidas, muchas de las cuales en estos momentos están siendo revisadas y otras lo serán en breve. El compromiso de este gobierno con el cine como traslación de mensajes y estéticas culturales es rotundo. El cine es plural. De izquierdas y de derechas [...] No se trata de blindar el cine que se hace desde una cultura o desde una visión de la vida que puede ser la que conforma nuestro país, sin tener en cuenta que lo compartimos y que lo tenemos que compartir con otras visiones si queremos creernos, al fondo, la protección de todas las culturas en pie de igualdad».

Coloquio

Los coloquios en este tipo de actos, en los que la parroquia al cabo de dos horas de disertaciones está agotada, suelen ser banales cuando no conducen directamente al delirio, razones suficientes para prohibirlos de cara al futuro. En este caso hubo una pregunta de un

periodista intentando revitalizar la moción lanzada por Manuel Gutiérrez Aragón sobre la conveniencia de celebrar una mesa redonda sobre el derecho a la vida en el País Vasco. Silencio total fue la respuesta. Antes, *motu proprio* y, sin duda, espoleados por la intervención de Carmen Calvo, Elías Querejeta y Fernando Trueba echaron su cuarto a espadas. La ministra tuvo la última palabra.

Elías Querejeta: Ni ayudas ni protecciones, intereses

Hay dos términos que se han repetido varias veces y se repite desde hace muchísimo tiempo. Uno es protección y otro es ayuda. Estoy en contra de ambos. No entiendo que sea protección ni ayuda, es interés, es interés mutuo, el Estado no apoya el cine; al Estado debe interesarle que exista el cine como forma de expresión de una ciudadanía a la que el Estado pertenece. El primer país donde esto se entendió así, históricamente, fue Estados Unidos, y de ahí el resultado. Y de ahí el resultado en otros países donde no se ha entendido que la cinematografía no debe ser ayudada sino, en todo caso, en algunos casos, en algunos momentos, la cinematografía ha sido utilizada porque está en el interés, a veces espurio, utilizarla. Esos términos de ayuda me parecen inconvenientes, debe haber un interés mutuo en que exista una forma de expresión suficientemente válida. Y si no, atengámonos a lo que ha supuesto para España, incluso en difíciles circunstancias, la existencia del cine y lo que ha supuesto para el conocimiento de España fuera de nuestras fronteras.

Fernando Trueba: Hay que leer a John Rawls

Lo que ha dicho Elías lo suscribo absolutamente y quería enlazarlo con un concepto que ha citado antes González Macho, el de la igualdad de oportunidades, que es una cosa que se nos olvida a los ciudadanos y a los políticos continuamente y cada vez que hablamos de estas cosas. Por supuesto que no es ayuda, el Estado tiene un papel, y el Estado lo hemos inventado los ciudadanos para algo, y el papel del Estado no es otro que el defender en todos los ámbitos, económico, cultural, social, ese concepto de la igualdad de oportunidades. Lo que pasa es que estamos en un mundo tan ideologizado que unos se han empachado de leer a Popper otros de leer a Sartre (y la mayoría de no leer a nadie) que no se ha prestado atención al filósofo John Rawls, que dedicó toda su vida a pensar en una cosa muy práctica y muy útil para todos a diario, que es la justicia. Y dedicó su vida y todos sus libros a pensar qué coño es esto de la justicia y cómo pode-

mos pretender acceder a ella. Rawls desconfió siempre de esas sociedades igualitarias, por eso nunca estuvo de moda, desconfió de todas esas utopías que acabaron en *gulags*, pero se dedicó a desarrollar ese concepto de la igualdad de oportunidades y yo creo que esto es lo que tenemos que exigir continuamente a los políticos. El Estado no tiene más función que ésta, no vale más que para crear el Código de la Circulación, para que los coches se paren delante de la puerta de los colegios, para que los camiones no pasen por encima de las bibliotecas. Ése es el papel del Estado. Lo de titiriteros es un término muy bonito y lo reivindicó para nosotros, pero no somos pedigüños, somos ciudadanos, cumplimos con una necesidad de la sociedad, como los periodistas y los taxistas cumplen otra. Eso es lo que no se les debe olvidar a los políticos. Entonces, Carmen, cuando te oigo decir lo de nadie se puede saltar el mercado, pienso que no se trata de saltarlo, se trata de regularlo para que el mercado sea libre. Para que haya un *fair play*, para que el pez grande no se coma al chico, para que todas las actividades humanas tengan su lugar y su espacio».

Carmen Calvo: La igualdad hay que provocarla

Totalmente de acuerdo. Ningún modelo estatal de la igualdad se lo pudo saltar [el mercado]. Por eso yo decía: lo que hay que hacer es intervenirlo. Nos guste o no nos guste la expresión en teoría económica, tiene ese nombre y eso es lo que hace un gobierno progresista, porque la igualdad de oportunidades libremente no existe, darwinianamente no existe, hay que provocarla. Y precisamente quienes hemos leído a Rawls sabemos que al final no se trata de la igualdad, se trata de la libertad con justicia, porque la igualdad es puramente el instrumento, y eso es justo lo que he dicho. Más elegante: que forma parte del interés del Estado.

En el cine Doré

En el cine Doré de Madrid, sede de la Filmoteca Nacional, se proyectaron desde diciembre de 2005 hasta febrero de 2006 cincuenta películas y cincuenta cortometrajes realizados en España en los últimos treinta años. Como acto de clausura se convocó una mesa redonda coordinada por Carlos Heredero que reunió sobre el alto escenario del Doré (desde el patio de butacas la mesa parecía un tribunal de la Inquisición) a Itziar Bollaín, Jaime Chavarrí, Josefina Molina, Pere Portabella, Agustín Díaz Yanes y Montxo Armendáriz.

Las intervenciones siguieron el orden de la edad precedidas por una sucinta presentación de Heredero, fueron pertinentes y en absoluto protocolarias. Comenzó por tanto Pere Portabella (Barcelona, 1936), que admirativamente fue presentado un personaje polifacético (director, productor, teórico, político...) y que nada más tomar la palabra corrigió ese punto de vista: «No soy nada más que un hombre de cine». Con un cierto aspecto patricio, Portabella hizo honor al senado de aficionados que le escuchaba y entró, por derecho, en la más acuciante de sus preocupaciones: «el cine permanece anclado en el formato literario del siglo XIX, mientras las posibilidades tecnológicas para la expresión y la potencia de otras formas de la imagen lo sobrepasan por todas partes». El problema del cine es, en su opinión, un problema de lenguaje. «El problema es entender que una imagen es polifónica y la literatura no». Quizás donde dijo polifónica quiso decir polisémica, pero todos le entendimos y no se equivocaba. Otro cambio «revolucionario» es el que se ha producido en el espectador, hasta el extremo de que habría que denominarlo «consumidor y usuario, pues ya no existen los simples espectadores». Éstos son los problemas del cine, «pertenezcamos a la generación que sea», concluyó en irónica referencia a la constitución de la mesa.

Su condición de diputado y senador en los primeros gobiernos de la democracia, así como sus múltiples dedicaciones al cine además de la de director, justificaban sobradamente la introducción de Heredero. Productor de *Los golfos* (1965), de Carlos Saura, *El cochecito* (1970), de Berlanga y de *Viridiana*, la película con la que Luis Buñuel regresó al cine español en 1969, su papel de director y de animador teórico de la Escuela de Barcelona fue trascendental. Sus películas, *Informe general sobre una cuestión de interés para la opinión pública* o *Puente de Varsovia* aportan novedades formales del mayor interés. Cuando concluía el acto y como réplica a una intervención desde el público en la que se había afirmado que no deben de existir tan buenas películas de la democracia, «pues siempre acabamos citando a Buñuel o Berlanga», Portabella contestó con rapidez: «Mire usted, a mí *Viridiana* me parece una obra atosigante, en un castellano arcaico insufrible, pero es una película que está y estará en la historia del cine español. ¿Por qué? Porque en el contexto de su aparición significó una revolución: se cargó a un director general de un ministerio [Información Turismo] y la prensa extranjera se preguntaba, ¿cómo es posible que en el país más católico del mundo aparezca la película más atea? El arte está muy unido al tiempo y cada tiempo tiene su imaginario». La conclusión final de sus palabras sería que el cine vive en el desconcierto y por tanto el artista que está seguro de algo es el que está perdido. No hay más remedio que asumir los riesgos.

Josefina Molina (Madrid, 1940) aprovechó los privilegios de la edad para situarse más allá de los problemas del cine de hoy. Hubo en su actitud tanta sinceridad como coquetería. Conoce los problemas, los diagnostica y lamenta, incluso los sufre, pero «como problemas de los jóvenes». Dicho esto se refirió a una de los sucesos «más notables» ocurridos en el mundo del cine español en las últimas décadas: «la incorporación de la mujer de manera normal a las tareas de dirección». Y las tenía contadas. «En los años noventa debutaron treinta y siete directoras, todas ellas con una preparación notable, poniendo de manifiesto sus propias emociones y con la autoestima alta, es decir, ocupando ese lugar por derecho propio». Sin embargo corrige: «el adjetivo “normal” es aún excesivo», pues el cine dirigido por mujeres tiene todavía en España «problemas específicos como la discriminación mediática». Esos problemas no se generan dentro de la industria del cine «sino en la sociedad considerada en su conjunto, que no está preparada para asumir la llegada de la mujer en todos los ámbitos. Se le tiene miedo y se opta por no valorar su individualidad en igualdad de condiciones».

Jaime Chavarri (Pamplona, 1948) es el único de la mesa que en estos días tiene película exhibiéndose en los cines españoles: *Camarón*, un retrato del genial cantaor flamenco que introdujo el cante por las rendijas de la posmodernidad. «Todo el cine que yo he hecho, lo hice por encargo», afirmó al tomar la palabra. Esta indirecta definición artesanal sorprendió a más de uno, sobre todo, después de que Carlos Heredero hubiera afirmado que *El desencanto* había marcado la frontera entre el cine del franquismo y el cine que vendría en democracia. «Por ejemplo —continuó Chavarri— *El desencanto* es una idea de Elías Querejeta, y me la encarga a mí. Es una película sobre la descomposición de una familia y su título, que nos encantaba a Querejeta y a mí, nada tiene que ver con el famoso desencanto político del que tanto se escribió en aquellos años. Y me jode mucho que se relacionen». Para Chavarri el cine es «antes que nada, una pasión por el lenguaje», una cuestión de “gente loca”. Y ahora hay «muy poca gente loca».

Montxo Armendáriz (Pamplona, 1950) sigue fiel a su imagen, una mezcla de hippie rural y de Rasputín bondadoso, que le hace particularmente reconocible en esta época tan *cool*. Con respecto a su intervención de San Sebastián, aportó pocas novedades, quizás la más relevante fuera sobre sus inicios como «técnico en electrónica» y que como tal reparó unas cuantas televisiones antes de dedicarse al cine. Con su primera película, *Tasio*, removi6 el alma rural que se escondía debajo de las trenkas y las barbas de los repobladores de las grandes ciudades en las décadas prodigiosas. Le gustaría que en el cine actual las películas no fueran tan «uniformes», tan predecibles y

como mayor problema señaló el de la distribución, «que comenzó a finales de los años noventa.

De Agustín Díaz Yanes e Itziar Bollaín ya no indicaré la fecha de nacimiento, pues aún disfrutan del amplísimo margen que hoy se otorga a la juventud y no es cuestión de llevarle la contraria a los tiempos. Díaz Yanes está en la fase de posproducción de *El capitán Alatriste*, la que será, según Carlos Heredero, la película de 2006. La breve, aunque exitosa, carrera como director (*Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*) comparada con su ya extensa vinculación al cine como guionista, le hicieron decantarse por hablar de esta última profesión que es «la peor tratada del cine». Maltrato que es causa directa de «la nefasta moda del guionista-director», y por tanto del «nefasto cine de autor, incluido el iraní». La valoración del guionista, del escritor para el cine, sería un buen medio de luchar contra la uniformidad de la que hablaba Montxo Armendáriz, pienso, mientras le escucho hablar de la penosa vida del guionista. Cuando concluye, seguro de estar en el buen camino al haber apostado por el *outsider*, me doy cuenta que la sarna con gusto no pica, pues el mayor logro de su carrera, afirma, ha sido conocer a Rafael Azcona y hacerse su amigo: «es el personaje más importante del cine español».

Itziar Bollaín ocupaba una esquina de la amplísima mesa. Escuchó todas las intervenciones con devota atención y cuando comenzó a hablar quería decir tanto que optó por decir poco. Guiños de agradecimiento y complicidad a Josefina Molina, para concluir haciendo un resumen perfecto de la situación: «siento que el cine (y los que lo hacemos) está siendo sobrepasado, siento que nos estamos quedando muy atrás, en la utilización de técnicas artesanales. Hay que buscar nuevas formas de todo, de dirigir, de producir y de distribuir». Quizás también de pensar el cine.