

DIÁLOGO

**«MI TRABAJO CONSISTE
EN BUSCAR BRECHAS»**

Diálogo con

PERE JOAN VENTURA

«MI TRABAJO CONSISTE EN BUSCAR BRECHAS»

DIÁLOGO CON PERE JOAN VENTURA

MANUEL DE LA FUENTE

Figura destacada del cine militante en España, Pere Joan Ventura lleva más de cuarenta años pendiente de la realidad social y atento a visibilizar con su cámara aquellos colectivos y acciones ausentes del relato mediático hegemónico. De su cabeza han surgido algunas de las películas más destacadas del documental de movilización contemporáneo en España, como *El efecto Iguazú* (2002), *¡Hay motivo!* (2004) o *No estamos solos* (2015). Su cine se caracteriza por ese acento en el cariz social, por la voluntad de intervención y por relatos corales, donde la colectividad se erige en auténtico protagonista de resistencia frente a los desmanes de los poderosos.

Su carrera adquirió relevancia a partir de *El efecto Iguazú*, una película que documentaba el denominado Campamento de la Esperanza, la acampada que llevaron a cabo en el año 2000 y durante seis meses los ex trabajadores de Sintel (una empresa filial de Telefónica) en pleno Paseo de la Castellana. Por su parte, la puesta en pie del documental *¡Hay motivo!* quedaría como una de las mejores crónicas del gobierno de derechas de José María Aznar y mostraría la capacidad de participación del cine, un camino en el que Ventura ha insistido a lo largo de su carrera. Nos reunimos con él en Madrid, donde prepara un nuevo documental, y nos comenta sus reflexiones al respecto del oficio.

Quienes le conocen dicen que va siempre pendiente de todo lo que le rodea y dispuesto a ponerse a filmar de inmediato. ¿Cuándo empezó su interés por el cine y el documental?

A mí la cámara me interesó desde niño. Ya en el instituto jugaba a hacer rodajes sin cámara. Hay que pensar que los equipos eran carísimos, no es como ahora. Además, iba todos los domingos al cine y, si entre semana podía, también me metía en la sala. Veía todo tipo de películas, de todos los géneros. Pero sí recuerdo la primera impresión fuerte que recibí, ese momento en el que una película te cambia por completo: fue en una sesión del cineclub de Sabadell. Proyectaban *Eva*, de Joseph Losey. Salí conmocionado. Vi entonces que el cine era cosa seria, que se le podía sacar muchísimo partido.

Más adelante y después de varios intentos, conseguí acabar un cortometraje en 8 mm y se lo enseñé a Miquel Porter Moix, el crítico de la revista *Destino*. Me planté en su casa porque me interesaba mucho su opinión. Me comentó que se iba a poner en marcha una escuela de cine en Barcelona. Se refería a la Escola Aixelà. Hablamos de finales de los años sesenta. En aquel entonces el colectivo de la escuela editaba una revista llamada *Imagen y sonido*, una publicación con cierto prestigio dedicada al mundo de la fotografía y la imagen. Todo aquello arrancó en torno a una tienda de cámaras fotográficas, llamada Aixelà. El establecimiento estaba situado en las Ramblas y era la más importante del sector que había en Barcelona. Era una gente muy inquieta y organizaron la escuela en el sótano de la tienda. El plantel de profesores era muy interesante: desde el mismo Porter Moix hasta Manuel Vázquez Montalbán, pasando por Román Gubern, Pere Portabella, José Luis Guarner o incluso el húngaro András Boglár, discípulo de Pudovkin. Era todo un grupo de gente antifranquista con inquietudes y ganas de intervenir.

¿Cómo eran las clases?

Teníamos clase tres días a la semana y dábamos de todo, tanto lenguaje cinematográfico como his-



Pere Joan Ventura durante la entrevista.

toria del cine o técnicas de montaje. Porter tenía una copia de *El acorazado Potemkin* y analizábamos el montaje. Veíamos, gracias a la presencia de Boglár, mucho cine soviético, como *La madre*, de Pudovkin, y otras. Yo vivía en Castellar del Vallès y me iba con la moto hasta Barcelona. No había muchos recursos. Los amigos nos iban prestando equipos, como una cámara, que entonces eran muy caras. Recuerdo que acudí con la cámara a un recital de Raimon en la Facultad de Derecho. Por desgracia, hubo un problema y no se registró lo que grabé, la carga de la policía pegando a los asistentes. Digamos que no tuve un estreno cinematográfico muy glorioso.

De todos modos, estuvimos dos o tres años en la escuela y después esta se trasladó al Institut del Teatre. El concierto de Raimon me enseñó que había muchas cosas que mostrar, que era necesario que la gente viera lo que estaba sucediendo. Así, a partir de 1973 un grupo de gente se reunió para filmar manifestaciones y protestas. Rodamos alrededor de unas cincuenta películas sobre conflictos como la situación en Nou Barris, un distrito barcelonés de clase obrera, actos de solidaridad con Salvador Allende, la huelga en Motor Ibérica de 1976, etc. Pero siempre nos movíamos en condiciones muy precarias. Te pongo un ejemplo revelador.

Las manifestaciones en aquel tiempo se hacían por la tarde, excepto las de carácter obrero que iban acompañadas de huelgas, que duraban todo el día. Aquellas manifestaciones políticas vespertinas suponían un serio problema por el tema de la iluminación y buscábamos soluciones como ponernos a filmar cerca de las farolas.

Una vez filmado, el siguiente obstáculo sería la circulación de aquel material en el contexto de la dictadura.

Efectivamente, a todo esto se sumaban las dificultades para dar salida a material clandestino, lo que se resolvía por la colaboración de propietarios de tiendas de revelado y dando nombres falsos del material que había en los carretes. Siempre poníamos etiquetas de paisajes como «Amapolas», y cosas así. Después intentábamos que el material circulara fuera, especialmente por París. Allí, en la calle Saint-Jacques, estaba el CISE, el Comité Internacional de Solidaridad con España, con Pere Ignasi Fages, secretario de Santiago Carrillo y que también estaba metido en el mundo del cine. Él y Marcos Ana nos ayudaban con la tarea de dar a conocer nuestras filmaciones. La televisión de Suecia también estaba muy abierta a emitir nuestro material, de manera que sí teníamos cierta capacidad de intervención para que todos aquellos rodajes no cayeran en saco roto.

¿El interés por el documental fue una decisión consciente o la fue adquiriendo por las circunstancias?

Siempre he ido a la búsqueda de brechas, ver todos los asuntos sobre los que cabía intervenir para reflejarlos. Eso es lo que me llevó, por ejemplo, a organizar el cineclub de Castellar del Vallès. Proyectábamos aquellas películas prohibidas de muy difícil acceso, como *Viridiana*, *La hora de los hornos*, *Hay que quemar a un hombre*, las películas de Llorenç Soler, documentales de la Guerra Civil o películas del este.

Tras la muerte del dictador empiezan unos años con bastantes interrogantes pese al discurso oficial que ha intentado presentar la Transición como un periodo uniforme y en el que la llegada de la democracia era inexorable. ¿Cómo vivió aquellos años? ¿Era fácil distanciarse a la hora de filmar lo que sucedía?

En 1976 hicimos un cortometraje titulado *Primer de maig* en el que filmamos diversas reuniones, cómo la gente se concentraba en el campo con la excusa de irse de excursión para celebrar toda una suerte de discursos y demás. No sé adónde habrá ido a parar esa película y, bueno, mejor así porque si lo viera hoy no sé qué efecto me provocaría. Eso me ha pasado varias veces, que al echar la vista atrás te sorprendes porque siempre he huido del panfleto, he intentado que mis películas fueran muy, por así decirlo, *cinematográficas*, es decir, ficcionar la realidad. Pero en aquellos años en ocasiones era difícil establecer una distancia con lo que rodabas.

Ha colaborado mucho con Pere Portabella, quien ha producido en 2015 su último largometraje, *No estamos solos*, junto con *El Gran Wyoming*. ¿Cómo ha evolucionado su relación con respecto a aquellos años en Aixelà?

La relación con Portabella ha sido muy intensa a lo largo de los años, desde que nos traía a la escuela sus primeras películas como *No compteu amb els dits* o *Nocturn 29*. Empecé yendo a varios rodajes de sus películas y después participé en algunas de ellas, como las que hizo con Carles Santos. Más tarde trabajé en Televisión Española con su director de fotografía, Manel Esteban, que también era cineasta militante. Compartíamos piso en Barcelona y nos hicimos muy amigos: era su ayudante de cámara para bastantes programas de deportes como *Sobre el terreno* o *Polideportivo*, fundamentalmente en transmisiones de automovilismo, motociclismo y esquí. No obstante, no siempre estas cosas surgen por un camino recto: recuerdo que mi primer trabajo en Televisión Española fue

como técnico de sonido para una entrevista con Raquel Welch. Yo no tenía ni idea de sonido pero me arrastraron al estudio y la primera toma de contacto fue horrorosa, al ver allí la rapidez con la que se movían todos al ritmo de los gritos del director de informativos. En el centro de Cataluña se vivía un ambiente un tanto autoritario como reflejo de aquellos últimos años del franquismo. Con todo, había un mayor margen de maniobra que en TVE de Madrid. En Cataluña había progra-



mas como *Giravolt*, una especie de *Informe Semanal*

De izquierda a derecha: Pere Joan Ventura, el subcomandante Marcos y Georgina Cisquella durante la filmación de *Subcomandante Marcos: viaje al sueño zapatista* (1995).

nal que tocaba temas más peliagudos y se mojaba mucho más.

Cuando revisamos los documentales de aquellos años podemos llevarnos muchas sorpresas, lo que demuestra la vigencia del documental más allá de su carácter urgente. Por ejemplo, en la película que estrenó Pere Portabella en 1977, *Informe general sobre unas cuestiones de interés para una proyección pública*, se ve a los políticos del momento expresando sus ideas. Y vemos a Felipe González, antes de ser presidente del gobierno,

ofreciendo sus opiniones sobre la lucha de clases. Vamos, que tampoco es cierto ese discurso —tan presente en la prensa actual— de que González se haya ido derechizando con el tiempo porque su punto de partida estaba muy definido.

Felipe González tuvo muy claro desde el principio que tenía una marca, el Partido Socialista. En la película ya lo explicaba sin tapujos, que no quería ni gobierno de concentración ni de unidad ni experimentos similares sino que cada uno compitiera con su marca. González vino al rodaje en coche y con escolta, ya disfrutaba del poder. A mí cuando me dicen que los socialistas hicieron muchas cosas, siempre respondo que solo faltaba eso, que no hubieran hecho nada después de tantos años de lucha.

¿Cuándo se mudó a trabajar a Madrid?

En los años ochenta me trasladé a la sede central de TVE en Madrid como reportero. Una vez allí, abandoné la televisión durante diez años y me metí de lleno en el cine. Eso sí, siempre me he movido en la marginalidad y comenzando desde abajo, desde mi papel como auxiliar en *Tiempo de silencio*, de Vicente Aranda. Seguí trabajando con Portabella y empecé a colaborar con Aranda y Jaime Camino. En 1992 rodamos una serie, *Los años vividos*, que funcionó muy bien: partimos de los 900.000 espectadores hasta los tres millones del último capítulo, lo que no está mal para una serie que se emitía los domingos por la noche. Después ya vino *El efecto Iguazú*...

Vamos a detenernos aquí, en *El efecto Iguazú*, su documental sobre la lucha de los trabajadores de Sintel que acamparon en el año 2000 en la Castellana. ¿Cómo surgió la iniciativa de hacer ese documental?

Yo había ido ya al Campamento de la Esperanza a grabar unas imágenes para un informativo televisivo. Me quedé impresionado. Me llamó la atención lo organizados que estaban, ya que habían puesto incluso nombres a las calles y plazas. Era

todo muy sorprendente. Se me ocurrió tomarles la palabra a los hermanos Rodolfo y Nano Montero, que llevaban tiempo proponiéndome hacer una película juntos. Les dije: «Mirad, hay un montón de gente acampada en la Castellana, de ahí podría salir un documental muy interesante». Aceptaron y nos dirigimos de inmediato al comité de empresa de Sintel para presentarles nuestro plan. Nos instalamos allí en una caseta y siempre había alguno de nosotros, porque teníamos que ganarnos la confianza de la gente. Después de mes y medio de convivencia empezaron a acostumbrarse a nuestra presencia y se olvidaron de que había una cámara. Se apropiaron del proyecto, lo hicieron suyo, y aquello nos encantó porque no queríamos ser vistos como elementos extraños. Y nos ayudaban para que no se nos escapase ningún detalle de los días más mediáticos, como cuando José Saramago acudió a visitar el campamento.

La película tuvo muchísimo eco porque resumía una acción modélica que estuvo a la orden del día de los programas informativos durante meses.

De toda aquella experiencia lo que más me gusta es la prolongación de la película, su vida posterior. Mi interés es ir más allá del mero hecho de realizar un documental porque, al montar, siempre se quedan más cosas fuera que dentro del film. En este oficio me mueve especialmente la capacidad de intervención, de participación con mis películas. *El efecto Iguazú* cumplió ese objetivo con creces porque, cuando nos instalamos en la Castellana, ya se apreciaba un cierto agotamiento entre los manifestantes. Se notaba el cansancio acumulado: se habían producido siete suicidios, separaciones, el dinero se acababa y se hacía muy duro pagar las hipotecas. Así, cuando la cinta ganó un premio en la Seminci, supuso un estímulo importante. Se dio la casualidad de que el galardón se anunció mientras estaba yo allí en la Seminci filmando para la televisión una noticia sobre el festival, así que imagínate la sorpresa. De repente un montón de compañeros fotógrafos y cámaras se

giraron, enfocándome con las cámaras, para captar mi reacción.

¿Qué tenía de particular aquella movilización?

Sintel era una empresa que tenía profesionales muy cualificados, con más de cuatrocientos ingenieros. Además, casi todos estaban sindicados. Cuando organizaron las movilizaciones, se coordinaron a la perfección y estaban todos los trabajadores al tanto de las decisiones que se iban tomando. Eran extremadamente rigurosos y transparentes con los sucesivos pasos. El movimiento tuvo tantísima repercusión que el Partido Popular puso muchísimo empeño en cargárselo, no se podía consentir.

Ese olfato para rodar los asuntos más conflictivos lo mostró también cuando se fue a filmar el 15-M, el movimiento de los indignados españoles que se inició el 15 de mayo de 2011.

Aquel día me levanté y, en cuanto oí por la radio lo que estaba pasando, me fui corriendo a filmar aquello. Rodé un montón y lo edité en un corto de 12 minutos titulado *Volien netejar la plaça*. Se puede ver en Internet y tuvo muchas visitas. Bueno, habría tenido muchas más de no haber insistido yo en ponerle un título tan artístico. Si lo hubiera llamado *Cargas policiales en la Plaza Cataluña...*

No nos vamos a saltar ¡Hay motivo!, un documental colectivo realizado con la firme voluntad de intervenir en la campaña de las elecciones generales de 2004. Aquel año fue el de la gran crispación en la sociedad española, con el gobierno de José María Aznar protagonizando graves escándalos, como los del Prestige o el Yak-42, mientras se empobrecía el sistema público.

La inspiración para hacer la película llegó en una cena en el Sáhara. Estábamos allí Imanol Uribe, Diego Galán, Georgina Cisquella y yo. Al regresar, organicé varias cenas con José Luis García Sánchez, Vicente Aranda y otros para convencerles de la necesidad de hacer algo. El PP iba a todo tren y teníamos que participar. Involucramos a



Fotograma de *No estamos solos* (Pere Joan Ventura, 2015).

El Gran Wyoming y empezamos a montarlo en serio hablando con más gente del sector, no solo directores sino también técnicos. Eso de las cenas lo aprendí de mis años sindicales en el mundo de la televisión, a principios de los años ochenta. Sabía muy bien que la forma de organizarnos mejor era llevando a la gente a cenar. Poco a poco fuimos haciendo cenas más numerosas e intercambiábamos puntos de vista. Todo aquello tuvo un efecto multiplicador e incluso Pedro Almodóvar estaba dispuesto a enviarnos un cortometraje, aunque al final su agenda no se lo permitió. El resultado fue una película colectiva entre treinta y tres directores que tuvo un éxito tremendo. Se hicieron infinidad de copias y numerosos pases. En Madrid teníamos pendiente una inmensa proyección pública pero coincidió que aquel día fueron los atentados del 11-M y no se llegó a celebrar.

La derecha española escogió el film como icono para atacar a la industria del cine español, uno de los escasos sectores críticos con el gobierno del Partido Popular. En aquellos años, se instauró un discurso contra el cine español hasta el punto de que había gente que presumía de no ver nunca películas españolas.

La película enfadó muchísimo a la derecha. Periódicos como el ABC llevaron a cabo una campaña feroz contra el film con la cantinela habitual de «esta gente del cine se gasta así el dinero público». El documental acentuó esa campaña de la derecha en contra del cine español. *El efecto Iguazú* ganó el Goya y, pese a ello, TVE no la ha emitido nunca. Es la única película premiada con el Goya que no ha merecido un pase por la televisión pública. La dirección nos envió una carta de felicitación por el premio, a instancias del comité de empresa, pero eso fue todo. Cuando llegó el PSOE de José Luis Rodríguez Zapatero al gobierno, nos prometieron que sí, que ellos la emitirían. Pues tampoco. Solo se ha emitido una vez por Canal Sur.

¿Recibió como auspiciador del proyecto algún tipo de *feedback* directo proveniente de las filas del Partido Popular?

Tengo la ventaja de no ser conocido. Siempre he estado un poco en la sombra. El Gran Wyoming me llama a veces capitán Araña. El anonimato tiene sus cosas positivas y lo disfruto porque a mí lo que me gusta es el cine, trabajar sobre la realidad, no dar grandes discursos ni salir de cara al público.

Su largometraje más reciente, de 2015, es *No estamos solos*, donde hace un recorrido por distintos colectivos que han emprendido en los últimos años actos de protesta por la gestión de la crisis económica. En el metraje aparecen colectivos como la Solfónica, las Comadres de Gijón, la Plataforma de Afectados por la Hipoteca o Salvem El Cabanyal. ¿Cómo se gestó la película?

Me puse a rodar a algunos colectivos, como La Solfónica, que emprendían acciones de protesta. Al principio pensé en repetir la experiencia de *¡Hay motivo!* y realizar una película entre varios. Pero me dije a mí mismo que nunca segundas partes fueron buenas y que aquel documental triunfó porque supimos leer un contexto político y un momento psicológico muy concretos. Esta vez no lo tenía tan claro y no me pareció que el proyecto pu-

diera reeditarse diez años después. El caso es que una vez hube acumulado material suficiente, hablé con El Gran Wyoming, que estaba metido en la escritura de un libro titulado *No estamos solos*. Pere Portabella se implicó en el proyecto. Es una producción pequeña pero ha tenido mucho eco. Se estrenó en el Festival de San Sebastián y eso nos abrió muchas puertas para proyecciones en distintos festivales en Nantes, Ámsterdam, La Habana, Gijón y en un montón de sitios más, siempre con mucha asistencia de público.

El material descartado nos lleva a la película en la que estás trabajando ahora sobre la empresa Coca-Cola y las movilizaciones en contra de los despidos anunciados por la empresa en España. ¿Cómo va la producción del film?

Espero tenerla acabada en breve y todavía no tiene más título que el provisional, *Somos Coca-Cola en lucha*. Surgió a partir de la preparación de *No estamos solos* porque era una historia con la entidad suficiente para hacer una película aparte, más convencional, para poder explicar toda la historia. En 2011 Coca-Cola anunció un ERE para su fábrica de Fuenlabrada. Los trabajadores se declararon en huelga durante meses hasta que los juzgados decretaron la nulidad del expediente. Ganaron en la Audiencia Nacional y en el Tribunal Supremo, obligando a pagar indemnizaciones a los empleados. Estos fueron readmitidos en sus puestos de trabajo. No obstante, hay una gran estafa. Los trabajadores cobran todos los meses, les han dado uniformes nuevos pero no hacen nada porque Coca-Cola ha desmantelado la fábrica, pasándose la justicia por el forro. Los empleados siguen denunciando la situación pero la empresa ya había decidido de antemano cargarse la fábrica. Había en este caso también mucha unidad sindical y seguramente la empresa decidió el cierre el mismo día que se aprobó el convenio colectivo que era bastante beneficioso para los trabajadores. Coca-Cola no estaba interesada en que el ejemplo cundiese, igual que sucedió con Sintel.

Sus películas resultan muy curiosas porque visibilizan muchas acciones y enfoques que han quedado apartados por completo del relato mediático.

Recuerdo una exposición en Barcelona sobre el activismo. Cuando empecé a rodar material para *No estamos solos*, se exhibía una obra de Itziar González Virós, una maqueta de Cataluña titulada *Cartografía de la revolta*. Me dio el nexo articulador de la película. Allí estaba lo que quería contar, no mostrar de forma aislada una manifestación sino hacer un recorrido por los distintos puntos donde hay movimiento. Mi propósito era presentar una obra sin protagonistas individuales, porque estoy cansado de esas maneras del cine norteamericano en el que los conflictos se resuelven con la presencia de héroes salvadores. La clave de *No estamos solos* era lo social, lo colectivo, ser conscientes de que todos unidos tenemos más fuerza de la que creemos. ■

«MI TRABAJO CONSISTE EN BUSCAR BRECHAS». DIÁLOGO CON PERE JOAN VENTURA

Resumen

Pere Joan Ventura (Castellar del Vallés, 1946) se ha convertido en una pieza clave del documental político en España. A través de películas como *El efecto Iguazú* (2002), *¡Hay motivo!* (2004) o *No estamos solos* (2015) ha construido un cine comprometido con la movilización frente a los abusos de poder y la injusticia social. En la presente entrevista exploramos en profundidad su trayectoria detrás de la cámara.

Palabras clave

Pere Joan Ventura; documental político; movilización; Sintel; cine español.

Autor

Manuel de la Fuente es profesor de Comunicación Audiovisual en la Universitat de València. Su investigación se centra en las implicaciones sociopolíticas de la cultura e imparte clases sobre cine documental, cine español y música popular. Ha realizado estancias de investigación y ha sido profesor invitado en universidades europeas y americanas, como Ginebra, París 12, Virginia, Newcastle, Valdivia, Valparaíso y Temuco. Es autor de artículos sobre cine y música en revistas internacionales y de los libros *Frank Zappa en el infierno. El rock como movilización para la disidencia política* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2006) y *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000* (Neuilly-sur-Seine, Atlante, 2014).

Referencia de este artículo

DE LA FUENTE, MANUEL (2016) «Mi trabajo consiste en buscar brechas». Diálogo con Pere Joan Ventura. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 87-96.

"MY JOB IS BASED ON FINDING BREACHES". DIALOGUE WITH JOAN PERE VENTURA

Abstract

Pere Joan Ventura (Castellar del Vallés, 1946) has become a key filmmaker of the political documentary in Spain. With films like *El efecto Iguazú* (2002), *¡Hay motivo!* (2004) or *No estamos solos* (2015) he has developed a cinema committed to mobilization in front of abuse of power and social injustice. In the present interview we analyse his career behind the camera.

Key words

Pere Joan Ventura; political documentary; mobilization; Sintel; Spanish cinema.

Author

Manuel de la Fuente is Associate Professor in Media Studies at the Universitat de València (Spain). He has been researching the political effects of the popular culture while his main teaching interests focus on the documentary film, Spanish film and popular music. He also served as a research fellow and a visiting professor both in Europe and in South America, at the Université de Genève, Paris 12, Virginia, Newcastle, Valdivia, Valparaíso and Temuco. He published many articles dedicated to music and cinema in various international journals and the books *Frank Zappa en el infierno* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2006) and *Madrid. Visiones cinematográficas de los años 1950 a los años 2000* (Neuilly-sur-Seine, Atlante, 2014).

Article reference

DE LA FUENTE, MANUEL (2016) "My job is based on finding breaches". Dialogue with Joan Pere Ventura. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 87-96.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com
