

DIÁ LO GO



El cine negro en tiempos de crisis **ENRIQUE URBIZU**

*«Si no hubiese ayudas,
las culturas europeas estarían
francamente en la ruina. Cualquier país
sensato cuida a sus creadores»*

Desde que los géneros populares quedaran arrinconados en el incómodo escenario del cine español de finales de los ochenta, una nueva hornada de jóvenes rebeldes, hijos del cómic y la cultura norteamericana, dedicó todos sus esfuerzos a su rehabilitación. Enrique Urbizu fue uno de aquellos cineastas inquietos, capaces de volcar toda su rabia y renovar los cimientos de una cinematografía moribunda. A través del relato policial más febril, Urbizu ha construido las bases sólidas del *thriller* con denominación de origen. En su obra, la narrativa turbia de la novela negra se entremezcla con el romanticismo propio

del *western* clásico. Los héroes cruzan de orilla y, además de revelar sus heridas emocionales, enseñan ese lado oscuro que pone en tela de juicio su integridad moral. Uno de los últimos ejemplares de esa estirpe de cineastas a medio camino entre la autoría y el artesanado, la obra de Enrique Urbizu puede definirse bajo las coordenadas del *thriller* de nuestro tiempo. Tuvimos la oportunidad de charlar con él sobre su generación, las herencias cinéfilas y transgresiones estilísticas, el papel del cine de género, la cultura audiovisual española y el futuro del sector. He aquí el resultado.

Álex de la Iglesia te citaba como ejemplo del impulso decisivo que supusiste para empezar a hacer cine y alcanzar ese sueño. Háblanos de esos inicios, del ambiente cultural y de cómo cuajó todo con Creativideo y el rodaje de *Tu novia está loca* (1988).

Todo es una concentración de grupos de energía. En el colegio empecé a interesarme por el cine. De ahí surgió mi relación con Luis Marías, que también es guionista y director. Enseguida comenzamos a hacer *superochos* y a poner en práctica esa voluntad de hacer películas. En la universidad conocimos a la gente de la productora Creativideo, que tenían inquietudes y querían hacer cosas, con los que empezamos a colaborar. En paralelo estaba toda la banda de Álex, que eran unos activistas culturales muy divertidos, muy interesantes, muy estrambóticos, muy iconoclastas, muy gamberros, muy brillantes, con muchísimo talento. En ese sentido, ahí se produjo el caldo de cultivo para que, nada más acabar la universidad, pudiésemos emprender *Tu novia está loca*. En los ochenta, Bilbao es una ciudad en plena transformación; una ciudad industrial, comercial y marítima, en la que los astilleros y los altos hornos desaparecen con la construcción del superpuerto. De repente, todos los puertos de la ría de Bilbao tienen otro destino marcado por la evolución. Además, no hay que olvidar que estamos en una década muy crispada socialmente, muy violenta políticamente, muy activa culturalmente, tanto en el rock como en el teatro y el cine. Ahora la ciudad está bellísima. Sin embargo, no bulle con ese tipo de creatividad que sí había en los ochenta.

Enrique Urbizu



Con la perspectiva del tiempo, ¿crees que ese salto al mundo del cine se ha ido haciendo cada vez más difícil para los jóvenes aspirantes?

No lo sé. De lo que sí estoy seguro es de que esto es un virus y una manera de vivir. Si lo llevas, lo acabarás haciendo de una manera u otra. Aquellos jóvenes que éramos solo teníamos un pensamiento: hacer cine. Si ese pensamiento lo tuviésemos en la actualidad, supongo que, de otra manera, acabaríamos haciendo películas. Siempre ha sido difícil. Ahora lo es más porque, por así decirlo, la industria está más ahogada. Sin embargo, para los chavales es un campo de pruebas en el que pueden levantar cortos, muy libres pero también muy escasos, creativos, arriesgados... Se están produciendo un montón de películas hechas entre colegas, los fines de semana, con tecnología digital al alcance de todos. De aquí, como en cualquier crisis, saldrán nuevas formas, maneras más contemporáneas de pensar en todo esto.

El argumento de tu primera película, *Tu novia está loca*, parece casi una deriva de la *screwball comedy* en su versión española. Casi toda tu carrera ha acabado volcándose hacia el *thriller* o el policial, ¿qué te llevó a elegir una comedia para debutar en el cine?

Éramos un equipo —la junta de Creativideo, Luis Marías y yo— que tenía bastante claro el reparto de tareas. Joaquín Trincado iba a llevar la producción, Ana Murugarren la edición y la dirección; tenía un pie entre lo creativo y la producción. Luis era el único con la disciplina y la educación de escritor. Y parecía que mi único interés era la puesta en escena. Estábamos repartidos y, entre todos, habíamos tenido un primer acercamiento con Antonio Resines, que sería un personaje fundamental en esta historia. De la mano de Antonio conocimos a un montón de actores y gente de la industria aquí en Madrid. En aquel momento, el cine vasco era muy plomizo y denso en cuanto a contenido social. Con todos mis respetos, poco lúdico. Nosotros queríamos hacer algo fuera de esas coordenadas. Éramos muy amantes de la comedia americana, de la *screwball comedy*, Preston Sturges, Lubitsch, y creíamos que todo eso se podía actualizar con una mirada bastante cínica sobre lo contemporáneo. Así que hicimos una comedia muy artificial, con esa vocación de estilo fuera de contexto con lo que se hacía en la época.

Dentro del cine español este tipo de comedia, la de cineastas como Fernando Colomo o Manuel Gómez Pereira, ha perdido lentamente su relieve.

Bueno, siempre hay ciclos y coordenadas, esta es una ruleta en permanente giro. Hay películas que consiguen un gran éxito que de haberse estrenado unos años después tal vez pasarían desapercibidas, y viceversa. Por eso hay que desconfiar un poco del éxito como sinónimo de taquilla o de número de entradas vendidas. Todos los que nos

dedicamos a esto sabemos que la prueba definitiva para una película es el paso del tiempo, la perdurabilidad. Hay estilos que pueden ser más o menos contemporáneos, películas que en un momento dado llaman mucho la atención. Se trata de una extraña combinación de elementos: un olfato, un instinto, que la cosa caiga en gracia en un momento dado. Pasa incluso dentro de un mismo ejercicio anual. No es lo mismo si estrenas en enero que en noviembre. Estrenas en verano, recién acabados los exámenes, y barres. A veces, ni eso. Puedes pensar que van a ir a verla porque es para jóvenes y, en cambio, deciden ver otra. Nunca sabes.

En una entrevista¹ señalabas como una de tus películas de cabecera en los ochenta a *La Cosa* (The Thing, 1982), de John Carpenter, de quien comentabas que te había enseñado cómo planificar una escena.

Entre otros muchos, sí. Carpenter es fundamental; su trabajo tiene el maravilloso sabor del cine hecho como entretenimiento máximo, como aventura. Carpenter es muy básico: situaciones muy concretas en unos espacios físicos muy definidos, con ese gusto por la unidad de tiempo y espacio, por la supervivencia. Sus películas son un pleno disfrute formal, la excusa perfecta para llevar a cabo algunos hallazgos formales espléndidos. No solo puedo disfrutar como un adolescente de Snake Plissken y los otros personajes de Kurt Russell, o de la aventura de *La cosa*, sino que, además, como cineasta, me quedo pasmado con la habilidad que tiene para poner en escena según qué cosas. Carpenter es el nexo de unión entre el placer más energúmeno, infantil y juvenil, de ver películas —sobre todo *westerns* y películas de bofetones—, y la profesión de cineasta de adulto.

Todos esos relatos en los que la dinámica de grupo tiene lugar están presentes en sus historias, desde *La cosa* hasta *Fantasmas de Marte* (Ghosts of Mars, 2001). En cada una sustituye las piezas pero juega con la misma tensión.

Claro, ha hecho varios pseudo-*westerns* más o menos declarados. Siempre lamentaré que no haya podido hacer uno auténtico. No sé cómo no lo ha conseguido porque era uno de sus empeños.

A Carpenter le pidieron en el canal TCM que elaborase un canon con sus cineastas predilectos y citó a Hawks (por partida doble), Terence Fisher y Edward L. Cahn. ¿Cuál sería el canon de Enrique Urbizu? ¿Con qué cineastas has aprendido y madurado tu visión del cine?

Carpenter sabe de lo que habla. Adoro a Terence Fisher, me gusta muchísimo. En especial, su *Drácula* (1958), aunque *El cerebro de Frankenstein* (Frankenstein Must Be Destroyed, 1969) también es cosa fina. No tengo canon porque lo he ampliado mucho. Empecé con una formación

muy clásica. Siempre me ha gustado más Raoul Walsh que Hawks. Me parece más gamberro, más sincero. Hawks tiene cierto punto de frialdad, por mucho que veas *Río Bravo* (1959) y te rindas una vez más. Yo me identificaba con cierta socarronería que no veo en Hawks y, sin embargo, sí en Walsh. Me gusta mucho toda la serie B, que de alguna manera es hija de Walsh. Y Ford, claro. Luego descubres a Renoir o a Fritz Lang. Llevo años enloquecido con Lang en su conjunto: etapa muda, etapa americana, vuelta a Alemania... me parece misterioso y me encanta. Tengo muy buena relación con el cine mudo y el de los primitivos. Disfruto mucho haciendo esa especie de arqueología. Por otro lado, en la etapa inicial en la que me planteaba hacer cine recuerdo, además de a Fisher, a Michael Cimino y a David Lynch. No sé si decir a Spielberg, aunque soy ferviente admirador. Una película como *Tiburón* (Jaws, 1975) fue determinante.

El cine es mi lenguaje, es mi trabajo cotidiano, una pelea formal, la de cualquiera que se dedica a contar cosas. Unos trabajan con las palabras, otros trabajamos con las herramientas audiovisuales

Entremos en tu faceta de director, ¿qué buscas cuando pones en escena una historia?

El cine es mi lenguaje, es mi trabajo cotidiano, una pelea formal, la de cualquiera que se dedica a contar cosas. Unos trabajan con las palabras, otros trabajamos con las herramientas audiovisuales. Cuando tienes una historia bien definida, una historia en la que crees, con un punto de vista sobre unos determinados seres humanos, se trata de encontrar la forma adecuada para plasmar todo eso cinematográficamente. Ese trabajo incluye la puesta en escena dramática, el trabajo con los actores y el entendimiento con todo tu equipo. Lo importante es cómo esa historia se transforma en cine. ¿Qué busco? Que el cine produzca algo en el patio de butacas. Las películas son tiempos, tienen una estructura: ahora voy más lento, ahora te sigo, ahora te paro, ahora te sacudo, todo ese rollo. Eso es lo que yo entiendo que es dirigir películas, hacer películas, ser un cineasta.

Hace unos meses, el máximo responsable de la *Film Noir Foundation* de Estados Unidos decía que cada vez

resulta más difícil hacer cine negro y, en demasiados casos, lo que hoy se identifica como cine negro son películas de acción nihilistas. Nos gustaría saber si compartes esa afirmación y, sobre todo, cómo describirías el cine negro.

Es cierto que, pasados los ochenta, el cine negro se deriva mucho al policíaco de acción, a la *buddy movie* y a la película de espectáculo. *La jungla de cristal* (Die Hard, John McTiernan, 1988) es una película muy importante que efectúa ese trasvase, del policía cínico de Nueva York al cine de aventuras de Hollywood en Los Ángeles. Si lo lees así, el trasvase es el del policía neoyorquino protagonista del drama social en el cine de Lumet, que se va

La realidad genera mucha materia prima excelente para construir este tipo de ficciones, sobre todo, en situaciones de crisis. Creo que se puede usar el género como vehículo para echar un vistazo a todo lo que está sucediendo alrededor: desorientación social, pesimismo, pérdida de valores...

con un peluche a Los Ángeles y aquello se transforma en un circo, en un parque de atracciones. Y sí, se pierde la confianza en que el espectador pueda prestar atención a tramas mucho más complejas, con mucha menos acción, con personajes más desarrollados. *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), que había sido un éxito una década y media antes, podría ser un buen ejemplo. *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997) es otro gran ejemplo de revitalización de una trama para adultos. Es una película de investigación, compleja, a pesar de que, al final, pega algún patinazo.

El cine negro que más me interesa es aquel que, de alguna manera, tiene cierta ambición de ser contemporáneo a su época y que, además, te permite hablar de lo oculto en el sistema capitalista. Desde sus primeros tiempos, el cine negro siempre ha dejado testimonios dramatizados de cómo funcionan realmente las relaciones del poder con el mundo del crimen y de los vínculos entre la corrupción política y el enriquecimiento. La buena novela negra ha tenido un ramala-

zo político-social muy marcado, oculto dentro del género. Sin desmerecer al cine de entretenimiento, que como espectador disfruto mucho, esa es la parte que más me interesa.

En España parece que la situación es diferente. Con la crisis y la corrupción política de los diferentes poderes hay un caldo de cultivo especial para explorar las dobleces morales de la sociedad.

El gran auge de la industria americana se produce a finales de los veinte con la irrupción del *crack*. Efectivamente, la realidad genera mucha materia prima excelente para construir este tipo de ficciones, sobre todo, en situaciones de crisis. Creo que se puede usar el género como vehículo para echar un vistazo a todo lo que está sucediendo alrededor: desorientación social, pesimismo, pérdida de valores... Hay un clima de desaliento, quizá de derrota, en el que la esperanza todavía produce mucho escepticismo.

En tu cine la lectura social ha tenido un papel importante: en *Todo por la pasta* (1991) estaba la corrupción policial, en *La Caja 507* (2002) eran las tramas urbanísticas y en *No habrá paz para los malvados* (2011) el terrorismo islámico. ¿Cómo has manejado cada referente en las películas?

Sí, estos referentes están presentes, pero no son la motivación para hacerlas. *No habrá paz para los malvados* nace de una vocación cinematográfica formal: seguir trabajando con la estructura del *thriller*, en este caso el *thriller* de caza humana. Pero para sustentar esa vocación formal hace falta una idea, que surge cuando empiezas a rascar un poco en el 11-M, te haces preguntas e investigas. Te das cuenta de que el azar es una fuerza latente que define gran parte de lo que sucede a nuestro alrededor. Presumimos de haber creado una sociedad que controla y vigila, pero en realidad sigue siendo un mundo sumido en el caos. Esa es una buena metáfora de cómo creo que nos encontramos socialmente estos últimos años. La película, de alguna manera, te cuenta eso: cómo es posible que sucedan ciertas cosas.

A veces da la sensación de que en España no hay lugar para el *thriller*. Sin embargo, hay muchos referentes: Pérez Dolz, *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950), *Los atracadores* (Francisco Rovira Beleta, 1962), una serie como *La huella del crimen* (Pedro Costa, 1985).

En *Las Vegas, 500 millones* (1968), de Antonio Isasi, ves rasgos definitorios del cine de Tarantino. La utilización casi pop de determinados temas musicales con montajes en varios tiempos, cierta estética de la masculinidad agresiva. En España se ha hecho muchísimo cine de género. Es cierto que, desde la transición hasta ahora, los *thrillers* han quedado un poco arrinconados en el cine español, no así en la televisión. No sé hasta qué punto les interesarán a las nuevas generaciones.

¿Qué tenías en mente cuando rodaste *Todo por la pasta*?

Todo el mundo nos decía que estábamos locos, que Resines no podía llevar en serio una pistola. Pero era un tren imparable. Ya habíamos hecho *Tu novia está loca* y no enloquecimos, incluso hubo gente que recuperó relativamente su inversión. Otros, sin embargo, todavía seguimos esperando cobrar.

Todo por la pasta me recuerda al cine negro más bronco de cineastas como Phil Karlson.

Phil Karlson es un tío que me gusta muchísimo, y me gustaba mucho en aquella época. En *Todo por la pasta* buscábamos mucho la víscera, la rabia, el arrebato; era una película muy febril rodada en once semanas. Creo que es la que más número de planos tiene de todas las que he rodado. Estábamos ahí, en Bilbao, a sangre y fuego. Pienso que es una película que ha dejado muchas huellas y cicatrices, que inaugura los noventa hablando de los GAL y descubre un Bilbao imposible de visitar hoy. Fue como un tren de mercancías lanzado cuesta abajo.

Hasta llegar a Santos Trinidad, la sensación es que tus personajes han ido perdiendo la inocencia en cada película. Si Azucena es el otro extremo de Santos, ¿Resines en *La Caja 507* sería el personaje bisagra que empieza a percibir lo difícil que es conservar la integridad moral en ese entorno?

Con frecuencia olvidamos que en *No habrá paz para los malvados* Santos comparte protagonismo con una señora jueza, muy correcta, fría, desenvuelta y eficaz. El mundo de la película está recorrido por Santos y por este otro personaje, el policía judicial, y su equipo. Ahí están las dos caras de esa moneda: el loco anda suelto, pero también hay una institución, en manos del personaje femenino, que parece que sí es capaz de desentrañar cierto orden. La película es, pues, un vehículo compartido, no es tan nihilista. Santos se parece al personaje que interpreta Resines en *Todo por la pasta* porque devora la película entera; es otro cabestro empeñado solo en sus cosas. Curiosamente, también muere con el arma en la mano. No había caído en ese detalle hasta que me lo hizo notar un buen amigo. Me dijo: «¿Te has dado cuenta de que muere igual que el policía en *Todo por la pasta*?»

¿Cómo ha madurado tu visión del género?

Todo por la pasta era un guion de Luis Marías, uno de esos relatos febriles que Luis escribe de maravilla. Santos Trinidad es, en este sentido, una criatura más propia. Ambos proceden del arquetipo y del género, de darle una vuelta de tuerca al héroe violento del cine norteamericano. Un personaje que parece moralmente indiscutible, pero que te apetece plantear como discutible aunque siga siendo el héroe. A ver qué haces con un tío que se carga a tres personas desde el comienzo. Eso forma parte del juego.



No habrá paz para los malvados (Enrique Urbizu, 2011)

Quizá la evolución consista en que las de ahora son películas menos cínicas o que expresan cinismo más solemnemente. Sentido del humor sí que sigue habiendo, pero quizá no está tan en la superficie, que está más definida. Aquellas eran películas muy alborotadas.

Agustín Díaz Yanes nos decía en una entrevista que deberíamos pensar cómo adecuar nuestro paisaje al *thriller*. Tanto *No habrá paz para los malvados* como series como *Crematorio* (Jorge Sánchez-Cabezudo, Canal Plus: 2011) han sabido cómo integrar el paisaje dentro de una historia de género. ¿Han ganado credibilidad las historias y personajes del cine negro en un escenario como el nuestro?

Hay géneros que tienen mayor credibilidad. El cine de terror, por ejemplo, ha avanzado mucho en ese sentido. Las películas que nombras, así como otras, están abriendo una brecha en busca de la credibilidad del espectador. Cada vez es menos ajeno plantearte escribir una película con el formato de *thriller*, contando cosas de aquí, actuales. Contamos con muy buena materia prima para hacer este tipo de películas. En la época de *Todo por la pasta* se consideraba una excentricidad.

Hablábamos de Carpenter y del hecho de que no haya podido rodar la película que él quería, de cómo todo guarda una serie de relaciones con el western. En algunas de tus películas la sombra del western es un poco más que alargada. ¿Eso es algo que te gustaría explotar en algún momento?

Esa es una cosa que, de alguna manera, sale sola. Me encanta el western. Se trata de un género interesante por muchas razones: por lo físico que es, por los sonidos que tiene (la naturaleza, la madera, el cuero o el relincho). El paisaje y el entorno son muy importantes. Además, trata temas universales. El western incluye al melodrama, al cine de acción, al cine negro o al cine de aventuras. Cuando leí el guion de *La vida mancha* (2003) entendí que era un tema que muchos westerns habían tocado: el hogar, el viaje infinito, la orfandad, la hermandad, el hombre solitario que llega, la mujer como símbolo de la patria, del lugar donde adscribirse, el único ancla posible en una vida totalmente a la deriva... Eso es muy propio del western y así entendí el guion.

En *La vida mancha* siempre me ha llamado la atención el personaje del vendedor del Círculo de Lectores. A pesar de que pueda parecer un poco excéntrico, lo encuentro muy tierno.

No sé por qué, pero es un personaje que deja huella. La gente entiende muy bien lo que le está pasando. Es un personaje modélico, en ese sentido. Enrique Martínez, el actor, tuvo una mañana para rodar. Filmamos las tres escenas seguidas en el marco de la puerta. Sin embargo, el personaje es memorable, ha conseguido que la gente lo recuerde. *La vida mancha* es una película que está llena de historias de amor, todo el mundo tiene alguna. Parejas que han fracasado, personas muy solas, gente que, bueno, lo lleva. Y, para el público, esa es una de las más emocionantes.

Uno de los créditos más destacados de tu carrera como guionista es tu participación en *La novena puerta* (The Ninth Gate, 1999). ¿Qué nos puedes contar de la película de Roman Polanski?

Me siento muy orgulloso de haber trabajado como guionista en una película de Polanski. Tras *Cachito* (1996) decidí dejar de escribir. Hubo gente que confió en que podía escribir y tuve la suerte de que me encargaran dos o tres guiones. En esos años me decía a mí mismo que no volvería a rodar hasta que encontrase una buena historia. De hecho, aún hoy sigo aprendiendo este oficio de la escritura por encargo. Así que, además de aprender mucho, fue una experiencia maravillosa. La película, que era una producción internacional bastante valiente, recaudó un montón de dinero en todo el mundo. Y tuve ocasión de conocer a Polanski —no tanto de trabajar con él—, al que admiro como cineasta.

¿Llegaste a la producción de *La novena puerta* cuando todavía no había guion?

Habían encargado un guion a Anthony Shaffer, pero no se entendió muy bien con los productores españoles y diseñó una adaptación de la novela muy fiel al libro, al parecer, llena de *flashbacks* al siglo de los mosqueteros. Los productores no estaban muy de acuerdo ni confiaban en que Shaffer pudiera comprender lo que querían. Con *Cachito*, Arturo Pérez-Reverte y yo nos entendimos muy bien, así que me sugirieron empezar el guion desde cero. De hecho, del guion de Shaffer leí unas diez o doce páginas y no tenían nada que ver con lo que yo interpretaba que había que hacer con la película; era una sola trama, toda una obra de fontanería. Así que me encerré a escribir sin tener en cuenta su trabajo.

¿Cómo fue tu experiencia con *Adivina quién soy* (2006)?

Muy frustrante y muy interesante. Estoy muy contento de ese experimento, de esa incursión en el género fantástico y de terror. La disfruté muchísimo. La putada es que ni se ha visto ni se ha programado. En Internet me cayeron hostias por un tubo de los internautas blogueros.

En principio ese proyecto estaba destinado para televisión, pero solo llegaron a emitir el episodio dirigido por Álex de la Iglesia.

Pasaron dos, la película de Álex y, creo, la de Paco [Plaza]. O la de Balagueró, nunca me acuerdo. Ahí acabó todo, porque nunca más las han pasado; están olvidadas en el mundo de la televisión. Pero a mí me gustan mucho, lo pasé muy bien con esa película. Además, está rodada sin apenas efectos digitales. Todo son efectos especiales físicos delante de la cámara, como en el caso de los dobles reflejos en los espejos.

Además de cineasta también eres profesor en la Universidad Carlos III y en la ECAM. ¿De qué manera enfocas la práctica docente? ¿Cuáles son las claves y pautas que impartes a tus alumnos?

Siempre intento no inculcar valores, aunque son clases distintas. En la universidad son clases más enfocadas hacia el lenguaje. Empezamos tratando cómo se institucionaliza de alguna forma ese lenguaje, que es el clásico, el cine institucional del que hablaba Noël Burch, sus variantes y cómo ha evolucionado. Son clases que me interesan mucho porque ofrecen un recorrido por la historia y, al mismo tiempo, son transversales; puedes pasar de Griffith a Kubrick. En cambio, las de la ECAM son clases con alumnos que tienen muy definida su vocación por el cine y, por tanto, conocen esos aspectos. En ellas hablamos sobre problemas concretos, de planificación. Otra cosa muy importante es la actitud frente al oficio, que solo se aprende haciendo: manejarte con los actores, tener mano izquierda con el equipo, saber llevar a la gente. Esas cosas son más complicadas. Disfruto pensando y analizando películas,

e intento poner en contacto a los alumnos con preguntas efectuadas por cineastas, no tanto para averiguar cuál es la respuesta correcta, sino para animar a cada uno a buscar sus respuestas. No puedo decir cómo hay que hacer las cosas en clase, pero sí poner en contacto al alumno con preguntas de cómo y por qué se hacen las cosas de una determinada manera en un momento dado y por qué de otra manera en otro momento dado. En definitiva, pensar juntos el cine en las horas de clase.

La idea de pensar el cine es algo que se echa de menos en los planes de estudios más básicos.

Fundamentalmente debería estar en la educación primaria. Hoy en día los chavales consumen más audiovisual que ninguna otra cosa. La mayoría no sabe que las cosas tienen nombre, cómo se hacen, por qué, qué efectos tienen, de dónde viene este estilo, etc. En toda esa maraña audiovisual que consumen a grandes tragos hay un orden, unos valores, unas escalas. En breve, tener un poco de criterio ante esa avalancha audiovisual. Eso debería estar en la primaria. De ser así, tendríamos ciudadanos mejor formados.

Se trata, además, de plasmar un hábito de lectura. Si en el colegio se nos enseña a leer, también se nos puede enseñar a leer imágenes.

En los países en los que llevan años haciéndolo, incluso sus propias industrias son mejores. Aquí a ninguna de las sucesivas administraciones le ha interesado el asunto. Hay una ceguera, no con el cine sino con el audiovisual en general, con todo lo cultural, sospechosamente repetida

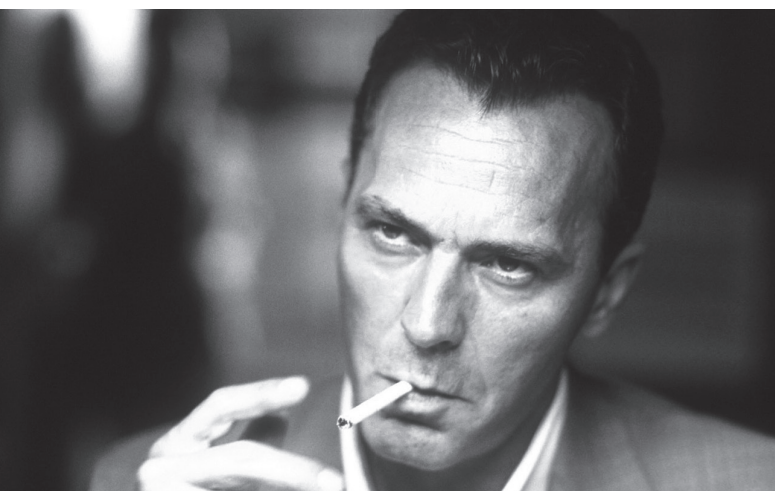
y muy cansina. No hay manera de que lo entiendan. En el PSOE quizás un poco más, pero escasamente. A la hora de la verdad, siempre ha sido decepcionante.

Hablemos de la ley del mecenazgo. Hace unos días, el ministro José Ignacio Wert decía que saldría adelante durante esta legislatura (repitiendo la idea de que quieren acabar con la cultura de las subvenciones). Sin embargo, su idea del mecenazgo no contenta a nadie. Desde el lado de los cineastas, ¿qué es lo que echáis de menos cada vez que sale adelante el borrador de un nuevo proyecto de ley? ¿Existe la posibilidad de consensuar una política audiovisual entre gobierno, industria y creadores?

Debo decir varias cosas. En primer lugar, resulta imprescindible un a priori que nunca se da, aunque cambie la administración o las leyes, que consiste en que la industria del cine no solo tiene que tener contacto con el Ministerio de Cultura. Hacienda y Economía son determinantes. Ha de haber una voluntad interministerial, o presidencial, muy clara de apoyo al sector. Todo esto del mecenazgo, de hasta qué tanto por ciento desgravas, incluye al Ministerio de Hacienda. La relación, actual y de cara al futuro, con las teleoperadoras, telecomunicaciones y todas esas empresas de ADSL debería incluir al Ministerio de Industria. Entonces, Industria, Cultura y Educación deberían implicarse en una decisión política indiscutible e intocable en defensa de todo el bien cultural nacional en un sector estratégico determinante. Eso es lo que haría falta. La cultura no se toca. Si viene una administración conservadora después de otra socialista, lo que hace es aumentar la colaboración. No al revés, no destruir.

La vida mancha (Enrique Urbizu, 2003)





José Coronado en *La vida manca* (imagen superior) y *No habrá paz para los malvados* (imagen inferior)

Sin embargo, aquí la opción es borrar todo lo que ha sucedido antes y empezar desde cero.

Exacto, y así nos va. Por otro lado, ninguna industria cinematográfica está desprotegida por sus gobiernos. La gente cree que la industria norteamericana no está protegida, y es probablemente la que más. Su industria cinematográfica es intocable. Hay un montón de desgravaciones y ayudas estatales, municipales y federales. Si no hubiese ayudas, las culturas europeas estarían francamente en la ruina. Cualquier país sensato cuida a sus creadores. En España, el fondo de protección es uno de los más bajos de Europa. Además, se está instrumentalizando mucho el mundo del cine como un nido de rojos, y todo ello está haciendo mucho daño a la opinión generalizada. Tenemos un gran desprestigio, que no digo que no sea en ocasiones merecido. Pero lo que queremos es que se entienda políticamente que este es un sector muy especial y delicado, que ha hecho más por la imagen de España a nivel internacional que grandes inversiones que se hacen en otros órdenes, y que tenemos cierta cantera y talento para esto.

«Lo apropiado es crear un sistema invisible de ayudas que permita a los que hacen cine pensar en la película y no en la forma de pagarla. Las ideas son la riqueza de un país». Lo dice el presidente de Unifrance, la sociedad que gestiona la proyección internacional del cine francés.

Aquí no se le ocurre a nadie decir algo así, a ninguno de nuestros políticos. Estoy de acuerdo, sin duda.

¿Crees que el cine español tiene malas relaciones públicas? Nunca parece que acabe de convencer al público.

Está claro que el cine español no es infalible. En sus relaciones con el público, como te acabo de comentar, hay un claro desprestigio de la imagen general. Solo se puede combatir haciendo películas que sean muy respetables e interesantes, que más allá del funcionamiento en taquilla representen una aportación. Pero, sí, efectivamente, tenemos muy mala imagen.

Me gustaría saber qué opinas de los nuevos formatos de visionado, como el VOD, que en España comienzan a integrarse poco a poco dentro del tejido de la industria. En Filmin, por ejemplo, puedes ver películas durante tres meses por el equivalente al precio de tres entradas de cine. ¿No crees que es un camino que debería explotarse más, sin menoscabo de la importancia, cultural y sentimental, de la sala de cine?

No soy usuario de estos nuevos formatos, pero me parece que están muy bien porque amplían, de manera legal, la posibilidad de consumir cine en el ámbito doméstico. Por ese lado no tengo nada en contra. Ahora bien, como cineasta, todavía tengo una gran fe en la pantalla grande, en la sala. Creo que es un uso social que tarde o temprano volverá a tener cierto auge, fundamentalmente, porque el consumo doméstico devalúa mucho el producto final. No todo el mundo tiene pantallas de plasma y sistemas de sonido 5.1 en el salón, eso es una falacia. No todos ven las películas en buenas condiciones. Ahí tienes esa fea costumbre de cierta parte de la audiencia más joven de consumir películas en el ordenador o en la tableta. Puedes ver alguna cosa, pero, por favor, no te pongas *Lawrence de Arabia* (Lawrence of Arabia, David Lean, 1962) en el ordenador. O *Holy Motors* (Leos Carax, 2012), por decirte una de las últimas. Ve al cine a mirar de lado a lado la pantalla, porque la película está pensada para ese tamaño. *Las meninas* no es un sello de correos, sino un cuadro que ocupa una pared. Lo contemplas de verdad cuando te descubres mirándolo al natural. Yo sí creo en la pantalla, en el tamaño, el encuadre y la composición. Todo ello, hasta el tema del sonido, tiene mucha relación con el tamaño de la pantalla en el que se va a servir el producto al público.

En todo caso, esta clase de dispositivos cumplen una función muy valiosa con determinados cineastas, ya que sirven como archivo de películas difíciles de conseguir.

La vida mancha, por ejemplo, no puedes encontrarla en ninguna tienda, y probablemente en Filmin la puedes ver tan a gusto. En teoría, esta clase de tecnología nos está vendiendo la plena disponibilidad de contenidos en la red: darle a un botón y poder ver, de manera legal, cualquier película de cualquier momento de la historia. Poco a poco nos adaptaremos a esto. Pero, insisto, quiero pensar que cuando ruedo una película la veré en pantalla grande, porque hago algunos encuadres que en una pantalla pequeña no se ven. Me resisto a perder esa batalla.

Junto a las nuevas plataformas ha surgido un cine de producción *low cost* que comienza a abrirse paso entre festivales. Películas como *Diamond Flash* (Carlos Vermut, 2012), o gran parte de los nuevos documentalistas, cosechan un importante éxito crítico. ¿Crees que esa tendencia va a acabar consolidándose como una realidad, en lugar de formar un pequeño nicho dentro de lo español?

Lo hablábamos antes. Los jóvenes que quieren dedicarse a esto buscan maneras de expresarse que no dependan de una imposible garantía industrial sometida a la incertidumbre. Ellos tienen la tecnología, los métodos y la edad para lanzarse a la aventura de nuevas formas tanto de financiación como de distribución. Lo que no sé es si esa es la solución para la industria. La respuesta no es hacer películas en las que el equipo no cobre. Esto está bien porque se genera un aprendizaje, pero no puede ser modélico. Para que la cosa funcione y los jóvenes alcancen alguna meta también tiene que haber una industria sólida, empresas de post-producción, de eléctricos, técnicos que tengan una filmografía, que estén formados. Solidez industrial. Este país tiene excelentes técnicos cinematográficos y probablemente con este parón mucha gente habrá tenido que cerrar también las empresas subsidiarias. A menudo se confunde el mundo del cine con cuatro cineastas más o menos conocidos, pero son miles de familias las que hay detrás. Toda esa gente paga sus impuestos, no sé cómo decirte, es economía pura y dura. Eso también forma parte de la industria del cine. Cuanto más sólida sea, mejor para estas formaciones nuevas de búsqueda e innovación. Ahora corren unos tiempos en los que son casi obligatorios este tipo de ejercicios. Y *Diamond Flash* es un ejemplo.

¿En qué situación se encuentra tu proyecto sobre el espía Francisco Paesa?

No tengo ni idea. Lo abandoné en noviembre del año pasado. He estado varios años trabajando en el guion —muy estimulante—, pero por razones personales preferí aban-

donarlo y empezar de nuevo con otras ideas. No sé si estará en manos de alguien ni si avanzará. El de Paesa era un proyecto muy bonito, que explicaba cosas que nunca se han contado de este país. Me dolió un poco abandonarlo, pero perdí, no sé cómo decirlo, la fe. Cuando te sucede con un guion, prefieres empezar a pensar en otras cosas partiendo desde cero.

Notas

* Los editores agradecen a Warner Bros España (*No habrá paz para los malvados*) y a Alta Films (*La vida mancha*) la cesión de las imágenes promocionales que ilustran esta entrevista. (Nota de la edición.)

1 La entrevista, perteneciente a un bloque promocional emitido por el canal LaSexta3, se puede consultar en el siguiente enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=3b1kBNL5H1g>

Bibliografía

- BLANCO PICÓ, Lucía y BROX, Óscar (2009). Entrevista a Agustín Díaz Yanes. En *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 8, 91.
- BROX, Óscar, JACQUEMORT, Ferdinand y RUIZ, Paula Arantzazu (2012). Eddie Muller: buscando perlas negras. En *Détour*, Recuperado de <http://detour.es/tiempo/paula-arantzazu-ruiz-brox-jacquemort-eddie-muller-perlas-negras.htm>.
- MARTÍNEZ, Luis (2012). ¿Y si acabamos con el cine español?. *El mundo*. Recuperado de <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/01/14/cultura/1326552292.html>.

Óscar Brox Santiago es crítico y escritor cinematográfico. Editor de la revista *Détour* y redactor jefe de la publicación *Miradas de cine*, ha impartido clases y seminarios en la escuela barcelonesa La casa del cine, redactado libretos críticos para las ediciones en DVD de Avalon y la Filmoteca Fnac, colaborado con el periódico del Festival de cine de Gijón o participado en libros colectivos como *El cine de animación japonés* (IVAC/Donostia Kultura). Entre 2007 y 2010 formó parte del equipo de gestión del Aula de Cinema de la Universitat de València.