

«Nunca me he planteado el hecho de producir películas en función de lo que se llama una "empresa estable" ni un sistema de producción "industrial"».



El ochenta por ciento de las películas españolas que en los últimos diez años han presentado características de interés y un tono de ambición y calidad poseían como nota común una especie de "etiqueta" que podía leerse en los títulos de crédito: "Una producción Elías Querejeta". Los films de Carlos Saura ("La caza", "Peppermint frappé", "Stress es tres... tres", "La madriguera", "El jardín de las delicias", "Ana y los lobos"), Antonio Eceiza ("El próximo otoño", "De cuerpo presente", "Ultimo encuentro", "Las secretas intenciones"), Francisco Regueiro ("Si volvemos a vernos", "Carta de amor de un asesino"), Víctor Erice ("sketch" de "Los desafíos", "El espíritu de la colmena") y Manuel Gutiérrez ("Habla, mudita") —habría que añadir también los nombres de Claudio Guerin y José Luis Egea, autores de los otros dos episodios de "Los desafíos"—, han sido promovidos por este donostiarra de treinta y siete años, antiguo extremo izquierda de la Real Sociedad Club de Fútbol, y que en 1969 recibiría en la Mostra de Venecia el Premio Bucintoro por la "calidad y el carácter independiente de la totalidad de su producción". En busca de una coherencia a lo largo de su labor, significada por el compromiso asumido con la realidad española, la trayectoria de Querejeta parece única por el momento en el desarrollo de nuestro cine. Ha sabido, además, rodearse de un excelente equipo fijo de colaboradores, entre los que destacan el operador Luis Cuadrado, el músico Luis de Pablo y el montador Pablo G. del Amo, sin olvidar al jefe de producción Pri-

ELIAS QUEREJETA EN LA FRONTERA DE LO POSIBLE

tivo Alvaro, al ayudante de dirección José Luis Ruiz Marcos y al segundo operador Teodoro Escamilla. Equipo que, a menudo, aparece reforzado por la presencia en el guión de Rafael Azcona y —en varias películas de Saura— del ambientador Emilio Sanz de Soto.

Ultimamente, y tras casi dos años de silencio, ocasionados en gran parte por problemas con la Administración, parecen haber llegado para Elías Querejeta los "días de vino y rosas". El estreno y éxito de "Peppermint frappé" en París, el estupendo papel realizado por "Ana y los lobos" en Cannes, la posibilidad de unas vías de exhibición exterior y coproducción con otros países y —sobre todo— la Concha de Oro obtenida en San Sebastián por "El espíritu de la colmena", significan una serie de pasos adelante del sector del cine español que

vale la pena apoyar, y que las producciones de Querejeta representan en buena medida.

Hombre discutido por algunos de sus métodos de actuación, la importancia de su obra creemos que se halla fuera de duda. Decidido hoy a plantearse un cine más experimental, de carácter lingüístico más avanzado, que aborde desde otras perspectivas a las ya realizadas la problemática española, nuestra charla con Querejeta empieza a grabarse cuando le preguntamos sobre la importancia de proyectar su cine en París y el entusiasmo que demuestra la crítica francesa —que, como siempre, parece acabar de descubrir el Mediterráneo— por las obras de Saura que conoce. Desde sus sempiternas gafas oscuras, con un bajísimo tono de voz, y ambientado por la música de Monteverdi, Querejeta nos responde. ■

ELIAS QUEREJETA.—Sí, en esto del cine parece que es muy importante París. Como plataforma de conocimiento y de crítica mundial, significa un refrendo absolutamente necesario. Yo pienso que es bastante lamentable que sea así, pero es cierto. En última instancia, a mí me importa más que las películas que produzco tengan una repercusión aquí que en París. Pero tampoco son términos contradictorios, sino que se complementan de alguna manera.

TRIUNFO.—Y un éxito en el extranjero puede contribuir a que las películas interesen, comercialmente, más en España, a que tengan menos problemas, ¿no?

E. Q.—Eso puede ser cierto, pero de hecho ya ha venido sucediendo con los premios que hemos conseguido en festivales internacionales, cosa que ha permitido que el mercado nacional se haya abierto. Si todavía a mí me sigue interesando que las películas vayan a festivales, es fundamentalmente por esto. No por los festivales en sí mismos, sino porque siempre suponen una plataforma de conocimiento para el trabajo realizado y porque la repercusión dentro del país, y a muy variados niveles, es indudable.

T.—Entrando en una temática más amplia, nos gustaría que analizaras —desde el punto de vista de producción— cuáles son las posibilidades de hacer hoy en España un cine que tenga cierta ambición...

E. Q.—En principio, la Orden Ministerial de agosto de mil novecientos sesenta y cuatro ofrecía para determinado tipo de películas una protección estatal claramente delimitada y, de algún modo, contabilizable «a priori». Es decir, en función bien de los valores morales, bien de los valores políticos o bien de los llamados valores cinematográficos, unas determinadas películas podían llegar a obtener cinco millones de protección como máximo. Eso en caso de tener reconocido por el Ministerio un coste de diez millones; si no llegaba a esa cifra, tenías la posibilidad de obtener una protección del cincuenta por ciento de lo que habías gastado. Por supuesto, el riesgo económico que siempre supone plantearse un proyecto ambicioso no desaparecía totalmente. Pero cabía la posibilidad de apostar a que uno hiciese un producto tan bueno que obtuviese ese cincuenta por ciento, y entonces, efectivamente, se podía contabilizar una cantidad muy importante de amortización de la película.

«Produzco aquellas películas que están al tope con los límites dentro de los que se puede producir».

«Eso, en este momento, no existe, ya que ha habido una modificación sustancial (1) en cuanto a la posibilidad de financiación, desarrollo y amortización de un tipo de películas, que es, más o menos, el que yo concretamente produzco. O sea, que en el capítulo decisivo de la protección estatal se ha sufrido una modificación sustancial.

T.—¿Y esa modificación ha hecho variar tu trabajo en algún sentido?

E. Q.—Bueno, al convertirse esa posibilidad concreta de que yo hablaba en un dato abstracto —que yo no sabría traducir en cifras—, ha habido y hay que encontrar otros vehículos completamente distintos a la hora de producir unas determinadas películas. En mi caso, esto me obliga a montar las cosas de una manera totalmente distinta, tratando de encontrar esos vehículos diferentes que decía. ¿Cuál es ese método? No podría definirlo. Porque cada obra tiene su método particular, cada película su montaje económico diferente

(1) La "modificación sustancial" a la que se refiere Querejeta es la determinada por la Orden de 12 de marzo de 1971 sobre protección de la cinematografía nacional, que revisaba la de 19 de agosto de 1964 y que hoy se encuentra vigente. En la introducción a la Orden primeramente citada se resumían así las variaciones: "La protección económica a las películas queda reducida, en lo que concierne a los largometrajes, a subvenciones calculadas según porcentajes del rendimiento bruto de taquilla. Estos porcentajes además serán fijados "a posteriori", con lo que se impide que las obligaciones de pago resultantes sobrepasen los ingresos del Fondo de Protección (...). En cuanto a las películas de interés especial, el sistema varía esencialmente. La protección económica a estas películas —de ellas habla Querejeta— resultará de la distribución entre la producción del año de una cantidad fija, que anualmente se determinará en los Presupuestos del Fondo de Protección. Con ello se evita igualmente la imprecisión en los gastos derivados de esta clase de protección". Es el sistema comúnmente llamado "de puntuación", según el cual cada película que se presenta a "interés especial" recibe un número de puntos que van del uno al diez. Puntos que no son traducibles en pesetas concretas, ya que su valía depende de la cantidad acumulada por el Fondo de Protección al término del ejercicio económico. Poseen, pues, únicamente un valor indicativo. Los productores se han manifestado numerosas veces en contra de este sistema, dada la total inseguridad que les supone no contar con una cantidad fija en que apoyarse.

Posteriormente a que realizáramos nuestra entrevista con Elias Querejeta, una Orden del Ministerio de Información y Turismo —publicada en el "B. O. del E." del 29 de septiembre de 1973— determina que "se concederán anualmente subvenciones equivalentes al 15 por 100 de los rendimientos brutos de taquilla de cada película en el período de que se trata". Con ello y dentro del primer apartado de los transcritos (no en lo que se refiere al "interés especial"), se vuelve al porcentaje fijo de taquilla, que ya había establecido la Orden de agosto de 1964, en vez del fijado "a posteriori" vigente en los dos últimos años.

en el que hay que conjugar cosas también diferentes. Que a veces son complicadas, porque para producir ciertas películas yo creo que hay que conseguir que la estructura económica no absorba todas las otras estructuras de la película, sino que quede como montaje puramente objetivo desde el

financiado no sólo desde el mercado español, sino también desde otros mercados diferentes. Eso se ha conseguido hasta ahora con las películas tradicionales de coproducción, esas películas híbridas que no pertenecen a nadie y a nadie conmueven. El objetivo es lograrlo para películas caracterizada y es-

declinable a cobrar la protección de las películas. Y de este derecho no prescindiré jamás, sino que iré cobrando puntualmente cada una de las protecciones que consiga.

«Quiero aclarar un poco lo que decía antes con respecto a las colaboraciones con el extranjero. Aún es algo de lo que no se puede hablar de manera totalmente objetiva, sólo existe todavía la posibilidad de futuro. Es una posibilidad de algún modo cierta, pero que hay que trabajar, ir tras de ella, no se vaya a entender como algo que ya tengo en las manos.

«Pero confío en que salga adelante, porque la existencia de un determinado tipo de películas y un determinado tipo de espectadores no es algo que solamente se produzca en este país, sino que anteriormente se ha producido en otros países, como todos sabemos. No hace demasiado tiempo hubiera sido inconcebible un cine como el de Delvaux, y hoy, sin embargo, es un cine posible y real, que se produce incluso a costes superiores de los que nosotros utilizamos. Si esto sucede fuera, no cabe duda de que terminará sucediendo también aquí.

T.—Entonces, según tu planteamiento, al no contar con una posibilidad medianamente segura de protección y no funcionar aún en términos de coproducción, hacer una película como las tuyas supone casi un suicidio económico...

E. Q.—Si existe suicidio no existe continuidad. Sería mejor plantearlo de otra manera: sobreponerse es todo. Con lo cual no valen ni las posturas heroicas que se consumen en su pureza ni aquellas que acaban en la «empresa estable» y en el «proceso industrial» de producción. Personalmente, creo muy poco en el cine industrial. Creo absolutamente en el cine como invento y pienso que si se establece una sólida estructura industrial, ésta creará sus propias necesidades, sistematizará los proyectos y acabará influyendo sobre cada película, que dejará de ser un invento propio para convertirse en un simple dato contable. Lo ideal es que cada película llegue a tener su propia estructura económica independiente.

«Si no es así se creará un «decalage», porque establecer una estructura sólida obliga necesariamente a la burocratización. Burocratización que, bien económica, bien administrativa, termina influyendo sobre las películas. Y si no sobre una película en concreto, sí sobre los proyectos de futuro que uno



«Tengo un derecho absolutamente indeclinable a cobrar la protección estatal de las películas que hago. Y no prescindiré jamás de este derecho».

plano económico y que no reste en absoluto la independencia de la obra en sí y del autor de la obra.

«En este aspecto, lo que es absolutamente importante es encontrar otro grupo de colaboración en el extranjero. Por eso, y volviendo a lo de antes, interesa también el estreno en París de estas películas. Porque posibilita vías de mercado y vías de atención hacia un tipo de cine que podemos hacer aquí. Y que, en el futuro, venga

pecíficamente españolas por su autoría, por su contexto, por su desarrollo temático o incluso por su desarrollo formal. Por lo que a mí respecta, creo que estoy en trance de conseguir que las películas que yo produzco aquí sean financiadas desde diferentes puntos.

T.—Pero tú sigues buscando la protección estatal...

E. Q.—Sí, sí, claro; por supuesto. Creo que tengo absoluto derecho, un derecho absolutamente in-



Cuando un suizo compra un reloj, sabe muy bien lo que se trae entre manos (y lo que se lleva en la muñeca)

Cada pueblo tiene una especialidad en el reparto internacional del gusto y de las vocaciones. Los suizos son especialistas en relojes.

Se puede decir que ellos inventaron el arte de medir el tiempo con precisión. Y que entienden de relojes más que nadie. Vocacionalmente. Sin competencia posible.

Cuando un cosaco monta un caballo, un francés cata un borgoña, un alemán interpreta a Beethoven, un inglés saborea su té; un español siente un Goya, estamos ante expertos que saben lo que se traen entre manos. Cuando un suizo compra un reloj, estamos ante un experto que sabe lo que se lleva en la muñeca.

Y los suizos, en su mayoría, eligen TISSOT, el reloj más vendido en el país más experto en relojes.



TISSOT SEASTAR Caballero, Automático, calendario impermeable. Caja y brazalete de acero.

TISSOT PR 516 Señora, Automático, calendario impermeable. Caja y brazalete de acero.

TISSOT - Auténticamente suizo



ELIAS QUEREJETA



quiera hacer. Uno terminará haciendo películas como si fuesen longanizas, como si fuesen productos ya sabidos de antemano.

«Pienso que para hacer una cosa que merezca la pena, hay que tratar de evitar absolutamente esto y procurar partir de cero todas las veces. En última instancia, insisto, prefiero que cada película sea un empeño que se produzca desde distintas direcciones que converjan en el hecho de que la película nazca como una cosa lo más espontánea posible, lo más natural y menos influida posible.

T.—Por tanto, tú no crees que —como se suele indicar— uno de los fallos esenciales del cine español sea la ausencia de una industria estructurada y sólida que permita la continuidad...

E. Q.—Es que yo pienso que siempre que se habla de «industria sólida» se habla a imagen y semejanza de la industria cinematográfica americana. Que es, en última instancia, la única industria sólida que ha existido hasta ahora, salvo determinados aspectos de la industria italiana, y mucho menos de la francesa. Yo prefiero fijarme en películas que se han realizado últimamente, que nadie sabe cómo se han hecho, pero que están ahí. Por ejemplo, en los últimos años ha habido un grupo suizo de cineastas que han hecho una serie de películas insospechadas. Uno no puede negar la rara solidez económica de Suiza. Todos tenemos noticia de ella. Sin embargo, estos individuos se mueven al margen de esa sólida estructura económica y hacen un concreto tipo de películas, algunas de las cuales —paradójicamente— están muy cerca de un montaje económico subdesarrollado. (Véase el ejemplo, realmente típico, de un Alain Tanner, el de la «Salamandra».)

«Quiero decir que no estoy en contra de quien quiera en este país preocuparse y montar una sólida industria cinematográfica a imagen y semejanza de la industria americana. Tan sólo digo que es un esfuerzo erróneamente orientado. Yo prefiero pensar en un sistema de producción que no tenga esa solidez industrial, pero sí una capacidad de inventiva infinitamente mayor. ¿Por qué? Sencillamente, porque creo que los productos que podamos comercializar, tanto aquí como en los mercados internacionales, deberán mucho más a la invención que a la solidez industrial.

T.—Y de cara a esos mercados internacionales, de cara a esas coproducciones de que antes hablabas, ¿crees que es posible realizar actualmente aquí un cine que interese fuera, que trate una problemática realmente española, de nuestros días, único modo de atraer a los demás hacia lo que hacemos? ¿No es precisamente el cine que, en la práctica, resulta inviable de llevar a cabo, el único que sería re-

cibido con atención fuera de nuestras fronteras?

E. Q.—Claro, ese es el problema. Pero lo que sí puedo decir es que el cine español... bueno, no, una parcela del cine español, va interesando en otros países. El hecho de que se exhiba en París con éxito una película como «Peppermint frappé» y que se vayan a exhibir otras no es un ejemplo aislado, insignificante, sino que revela un cierto clima de interés. Que aumentará en cuanto que lo que hagamos no sea algo híbrido, sino realmente vivo y espontáneo.

«Lo que no creo que sea tampoco positivo en ningún caso es realizar nada desde dentro del país, como si eso que llamamos «los europeos», o «la Europa conocida», tuviera necesariamente que contemplarlo y juzgarlo, porque entonces es cuando sí saldrá algo híbrido.

«No hay por qué estar pensando en la perspectiva de París, de Roma o de Bonn. Tenemos nuestra propia perspectiva de contemplación y nuestro concreto lugar de acción. París hace tiempo que no es una fiesta. Es una plataforma a utilizar.

«Entonces, si las coproducciones suponen el intento de determinar una concreta visión de un tema en función de convertir este tema en algo que, «a priori», se entiende como internacional, personalmente no me interesan absolutamente nada. Porque caeríamos en lo que hablábamos antes: en la determinación económica, que influye de tal modo en la obra cinematográfica que, buscando convertirla en producto internacional, le quita su sustancia auténtica. Si el hecho de que la película tenga que ser vista en París o en Roma significa que algunos de sus aspectos deben ser contemplados «desde» París o «desde» Roma, entonces no vale, el juego está perdido de antemano.

T.—Pero, ¿no es un poco utópico pensar lo contrario? ¿La aceptación de un capital no implica una serie de condicionamientos, de mediatizaciones?

E. Q.—Yo creo que no necesariamente. Al menos por la experiencia que tengo, puedo garantizar que en mi caso la coproducción no afecta a la obra en sí. «Habla, mudita» y «Ana y los lobos» han tenido una participación económica alemana, y ello no ha afectado a una sola línea del guión o del proyecto de la película. Esta es una condición absolutamente imprescindible para que yo entre en cualquier tipo de colaboración.

«El que exista esa posibilidad de participación económica extranjera «no influyente» significa que lo que hacemos interesa a muy diversos niveles. Hay un hecho que me parece cierto y que enlaza con lo que hablábamos antes: yo creo que la opinión que tenemos desde España de la opinión que se tiene de noso-

tros y de nuestro desarrollo último en el extranjero también está como si dijéramos, oficializada desde el extranjero. Pienso que se han abierto otros canales de opinión totalmente distintos. El individuo que está interesado en las películas que yo pueda producir, no está interesado desde una posición oficial de contemplación del desarrollo de este país, sino que está interesado en unas determinadas manifestaciones. Manifestaciones —películas en este caso— que si dan una visión particular sobre nuestro momento histórico, si son interesantes para este señor y, seguramente, para muchísimo público, del que no tenemos una idea muy concreta, pero que indudablemente existe. En este aspecto, insisto que creo que jugamos un poco con falsillas. Pensamos que en Francia, por ejemplo, se piensa de nosotros unas cosas concretas, llamémoslas «tradicionales», pero esto es algo que poco a poco se va modificando, porque en este aspecto los medios de comunicación juegan —si queréis, ambiguamente— un papel decisivo.

T.—Sin embargo, esa posibilidad de variación se halla lastrada entre nosotros por la realidad de una censura asfixiante...

E. Q.—Sí, yo creo que está profundamente lastrada. Estoy absolutamente en contra de la censura y de cualquier tipo de censura, quiero que esto quede perfectamente claro. Pero, al mismo tiempo, creo que ninguna censura es capaz, ni ha sido nunca capaz, de impedir que se produzcan determinadas manifestaciones o determinadas tomas de contacto con una realidad histórica a través de los medios de expresión. Ninguna censura ha podido jamás aseptizar de un modo total una concreta toma de contacto histórica. Esto es perfectamente claro también para nuestro país. La censura no es capaz de impedir que ciertas cosas se realicen, y yo estoy entonces por hacer esas ciertas cosas, trabajo en función de ello.

«Claro, tenéis que entender que yo sólo puedo hablar del cine que yo hago y no del de los demás. Ni quiero ni puedo ser responsable de nada de lo que hagan los otros. De lo único que trato es de hacer un determinado trabajo en función de las perspectivas mentales y morales que tengo. Naturalmente que me planteo todos los problemas: los de censura, los de la utilización posible... Soy consciente de todos y cada uno de ellos, o creo que soy consciente y que cada vez lo soy más. Sé todas las determinaciones con que cuenta mi trabajo pero, al mismo tiempo, dudo que haya ninguna modificación sustancial en el propio hecho de su existencia. Quiero decir que se podría establecer la hipótesis —absolutamente abstracta— de cómo hubiera sido mi trabajo de no existir esas determinaciones, esos condiciona-

mientos. Pero esta es una hipótesis que no acepto en ningún caso, porque las limitaciones con que tengo que luchar me consta que existen, son objetivas, están frente a mí desde que me levanto de la cama hasta que me acuesto e incluso durante el sueño. Lo que ocurre es que esto o me lleva a la inactividad total, o me lleva a la actividad en un orden concreto que yo me planteo «a priori», sin que esas limitaciones castren o asepticen mi trabajo. Ni mucho menos que lo modifiquen sustancialmente.

«Trato de plantear correctamente los términos del problema.

T.—¿Te consideras aislado en esta postura?

E. Q.—No, no, ni mucho menos, no sólo en mi caso. En España podemos contemplar hoy algunas realidades que existen a pesar de limitaciones de la censura. Yo creo que este país nos pertenece a todos y no hay nada ni nadie que nos pueda quitar esa pertenencia. ¿En función de qué?

«Resumiendo, os diría tres cosas: primero, estoy absolutamente en contra de cualquier forma de censura; segundo, creo que la censura es un elemento totalmente coercitivo e intolerable; tercero, lo que no defenderé jamás es que el hecho de la censura sea determinante para la aseptización expresiva concretamente del mundo cinematográfico.

«Sé que no produzco las películas que, en un plano abstracto o idealista, a mí me gustaría producir. Pero no me planteo así la cuestión, sino en términos mucho más concretos. Produzco aquellas películas que están al tope con los límites dentro de los que se puede producir, poniendo en juego para ello todos los resortes mentales y materiales que tengo en mi mano. Es todo lo que puedo hacer. No digo que mi vía sea la única, eso no lo he defendido nunca. Creo en otras distintas a la mía, incluso radicalmente diferentes. Pero esta es la que he elegido y la que voy a seguir manteniendo, aunque intento simultáneamente otras vías diferentes. Creo que cada situación concreta necesita un análisis específico. Por eso intento hacer siempre un trabajo coherente, pero dentro de las circunstancias de cada momento. ■ Entrevista realizada en magnetofón por FERNANDO LARA y DIEGO GALAN. Fotos: RAMON RODRIGUEZ.