



# MARIO CAMUS

«El problema más importante que se plantea, dando por seguro una ligera penetración de elementos de la Escuela en la profesión, es el de su permanencia activa en ella, y a eso, principalmente, hay que atender. También el del mantenimiento de esa puerta de entrada continuamente abierta. Esto depende del resultado artístico de las películas y de cómo sean tratadas en la Junta de Clasificación. Si una y otra cosa sucedieran como todos nosotros deseamos (...) habremos conseguido introducirnos en el lugar en el cual tendremos oportunidad de librar la gran lucha por un cine mejor». Así escribía Mario Camus en los meses finales de 1962, poco después de finalizar sus estudios en la Escuela Oficial de Cine (su promoción estaría compuesta, además, por Francisco Reguero, Antonio Mercero y Lopez Yubero) y cuando ya tenía en sus manos un contrato para rodar el que habría de ser su primer largometraje, «Los farsantes» (1963).

En los ocho años y pico pasados desde entonces, Camus ha rodado en total once films, cifra insólita para un titulado de la Escuela Oficial de Cine, década de los 60. Para muchos, su trabajo ha resultado desconcertante, pues la filmografía de este santanderino de treinta y seis años recoge al mismo tiempo títulos ambiciosos, como «Young Sánchez» (1964), «Con el viento solano» (1965), «Volver a vivir» (1967) o «La cólera del viento» (1970), y películas que llevan «a priori» la excomunión del cinefilo tipo «Cuando tú no estás», «Al ponerse el sol», «Digan lo que digan» (las tres con Raphael como protagonista, 1968-1967), «Esa mujer» (1968-1969) y, anteriormente, «Muere una mujer» y «La visita que no tocó el timbre» (1964-1965), indagaciones en diversos géneros que —en su abierta proyección comercial— Camus practica buscando un aprendizaje profesional y narrativo.

El motivo concreto de esta entrevista parte de «La cólera del

## delantero centro en un país de arbitros

viento», a cuya inscripción en el apartado de un posible cine político español ya hemos dedicado un comentario (véase TRIUNFO número 462). Pero es, una vez más, todo nuestro cine, toda su estructura industrial, todos sus condicionamientos, los que se ponen en cuestión. Y para no variar, empecemos así.

**TRIUNFO.**—Creemos que le han prohibido hacer poco un guión.

**MARIO CAMUS.**—Si me lo han prohibido totalmente por unanimidad de una Junta de ocho personas, lo que no me suceda desde los tiempos en que yo trabajaba con Saura. Era la segunda película (la primera es «La cólera del viento») que yo iba a rodar para Cesáreo González P. C., con la que tengo un contrato por tres años para hacer otras tantas películas, o quizá más. Cuando en la productora me dijeron que me fuera

preparando para esta segunda, cogí mano de un guión que teníamos escrito desde hace un par de años o tres Miguel Rubio y yo, y que a mí me gustaba mucho. Se llamaba «El largo adiós», era una historia romántica donde triunfa esa especie de extraño sentido, llamado amor o llamado equis, que hace que una mujer prefiera a un señor antes que a otro. El protagonista es americano, la mujer es italiana y el marido de la mujer es francés, dentro de una historia que transcurre en París... y la prohibición ha sido «por faltar a los principios morales y jurídicos de nuestro país». No entiendo nada, es lo justo. Yo me he ido al Sindicato indignado (ahora ya no estoy tan indignado, porque así España todo pasa, y además estamos acostumbrados a tantas cosas que hay que decir: «Bueno, qué le vamos a hacer», y entre esa cosa

horrible que llaman resignación, que no es resignación, tampoco, que en cuanto te escarban se nota que estamos llenos de mal humor. Pero bueno, continúa...) fui a ver al jefe del Sindicato y a preguntarle que quién me defendía a mí de estos atropellos. Porque, ¿quién defiende a un profesional que trabaja desde hace mucho tiempo y hace una película —o intenta hacerla— y todo el mundo lo pise y le hace la vida imposible? Quiero que me defendan alguien, quiero que alguien coja mis intereses como propios, pensando que en este estado de cosas es la fórmula adecuada para defenderme de estos atropellos. Bueno... pues allí deje el guión y me dijeron: «Sí, sí, no te preocupes. Es posible que se arregle». Pero el hablar de la censura, en primer lugar, no se por qué, suena a folklore puro. Cambiemos de tema.

## Toda una vida entera aprendiendo a contar

**T.**—Nos gustaría saber en qué grupo introducirías «La cólera del viento» entre aquellas que —al menos desde fuera— parecen más personales, más «uyas» («Young Sánchez», «Con el viento solano», «Volver a vivir», «Los farsantes» incluso) o junto a las restantes (las tres con Raphael, «Muere una mujer», «La visita que no tocó el timbre», «Esa mujer», con Sara Montiel), seguramente más «de oficio», «profesionales» en el sentido de practicar un trabajo lo más posible para así poder adquirir una soltura narrativa, una mayor capacitación.

**M. C.**—Partamos de una cosa: hay algo en el cine cuyo solo planteamiento ya me parece absolutamente estúpido, y es el que un género prevalezca por encima de otro. Yo estoy muy en contra de eso. Desde mi punto de vista, el género cinematográfico más complicado, más difícil, es la comedia. Sin embargo resulta que en un espíritu ciego orden establecido por los críticos de no sé qué parte (normalmente Europa, años cincuenta) la comedia está considerada como un género menor. Pero todo el que hace cine sabe positivamente que los géneros más menospreciados son precisamente los más difíciles de hacer. Y cuando hablo de comedia incluyo la comedia melodramática, la comedia sentimental, o también la comedia disparatada, donde la realidad y la apariencia se fuerzan y se estiran hasta extremos increíbles.

«Dejando claro esto, por supuesto que yo tengo unas películas predilectas, en tanto que están hechas dentro de un género que yo creo —o he creído en un momento dado— que me venis mejor que otros. Pero no por eso desprecio las demás películas (las que he hecho con Raphael, por ejemplo) ni desprecio ni culpo en el cine, no, yo estoy muy orgullosa de todo lo que he hecho. Esto puede pa-

recer un disparate, pero os lo digo en serio porque sé la dificultad que tiene y también creo saber hasta qué punto está todo tan equivocado, precisamente ahora, cuando hay tantos espectadores que se sienten directores por el hecho de poseer una cámara de ocho milímetros. Entonces, al señor que se ve obligado a hacer un cine planteando apriorísticamente a favor de las grandes masas de público yo no le desprecio, al contrario. En bastantes momentos yo estuve y estoy en esa tesitura. Ahora podría decir tranquilamente: «¡Oh, horribles tiempos aquellos en que...!» y no lo recuerdo como una cosa muy fundamental para mí, porque hasta la mejor sociedad de mi última película se ha visto favorecida por el hecho de que yo anteriormente he rodado otras cosas; quiero decir que todo es una cadena en la que no puedes

# MARIO CAMUS

cortar ni romper nada. Tú me dices ahora mismo si abjuro de mis folletines y yo insisto en lo contrario, en que han podido y pueden ser decisivos en cuanto hice o en adelante pueda hacer.

T.—Bueno, no se trata de abjurar ni de que marques tus favoritas, sino de que hay una serie de obras que nos parecen más personales que otras, más ligadas a ti...

M. C.—Es que esto nunca lo sabes. Para mí el cine es fundamentalmente un género narrativo, con entidad propia. Toda una vida entera se puede estar aprendiendo a contar cinematográficamente. Y no se trata sólo de un problema de formación, de dónde pones la cámara o cosas por el estilo, que son casi anecdóticas (esto que dicen de que de los mil puntos donde se podía colocar la cámara, Fritz Lang siempre escogía el punto justo). Es esto y mil cosas más, terriblemente complejas. Y hay señores que adquieren una cierta soltura al contar y señores que no la adquieren, de la misma manera que tú tienes cinco amigos y hay uno que cuenta chistes muy bien y otro cuenta la misma gracia y nadie se ríe. La diferencia es que, en el cine, no se nace con esta gracia, sino que vas adquiriéndola muy poco a poco. Y, de repente, un día, después de practicar años y años, descubres que estás capacitado para contar, que tienes poder sobre lo que estás narrando, que si la escena que ruedas pertenece a un género que no te gusta eres capaz de distanciarte fríamente de ella e introducir elementos nuevos y renovadores en aquello que, en principio, era ajeno a ti. Este proceso de aprendizaje me parece fundamental, aunque quizá es que yo sea muy torpe y tarde en aprender lo que otros descubren en seguida...

«Lo que sí se podría hablar es de obras que se acercan o se separan de lo que tú has querido hacer. Yo he tenido fracasos absolutos (fracasos en mi opinión, que es la que más respeto) y también éxitos, al menos íntimos en el sentido de que se trata de obras a las que —por muy diversas razones— me encuentro muy unido. Las dos cosas de Ignacio Aldecoa que hice («Young Sánchez» y «Con el viento solano»), por ejemplo, naturalmente que son favoritas mías porque creo que Ignacio era un escritor único e irrepetible (como lo fueron Conrad o Stevenson), con el que yo me identificaba de principio a fin. Tuvo la mala suerte de no caer en un terreno abonado, sino reacio a entenderle, hostil e ignorante. Pero él era un cinco estrellas, un rey, y ahí están sus libros. Bien, pues el hecho de poder hacer cosas de Ignacio para mí ya era una locura, y lo único que siento es que las cogí todavía muy inmaduro. Si hay algo que me encantaría, es hacer «Con el viento solano» de nuevo... de acuerdo, es imposible, de locos, pero creo que la haría mucho mejor ahora que en mil novecientos sesenta y cinco. Porque creo que he conseguido una mayor soltura en el ritmo narrativo, tal como demuestra —eso espero— «La cólera del viento».

## Tíos vestidos de negro, con pito en la boca

T.—Hablabas hace un momento de que las obras de Ignacio Aldecoa cayeron en un terreno «hostil e ignorante». ¿En qué terreno cae hoy mismo el cine español, sobre qué abono reposan sus muestras menos rutinarias? A través de la recepción que está teniendo tu última película, ¿en qué sentido ha variado —si es que lo ha hecho— el panorama con que se encontró Aldecoa?

M. C.—¿Sabéis qué pasa? Fundamentalmente, existe ahora entre nosotros un problema (que voy a tratar de exponer utilizando un símil de mi amigo Manolo Marinero): este es un país donde, por una serie de circunstancias que yo no soy quien para analizar, todo el mundo se obstina y se empeña en ser árbitro y nadie quiere jugar. Entonces, te encuentras con que España se ha convertido en un país de árbitros, un país que —en bloque— te está dispuesto a juzgar, donde los tipos se ponen en una calle apoyados contra la pared y ven a los demás pasar, y hablan, y critican, y dicen de los demás, pero ninguno está dispuesto a jugar. ¿Por qué esto? Sencillo, porque piensan que quizá un día haya unas condiciones propicias que les permitan jugar y lucirse, sueñan con que así será y van envejeciendo lentamente. Pongo un ejemplo muy claro de esto: yo creo que los críticos de cine tienen una responsabilidad muy gorda frente al cine y —en nuestro caso— frente al cine español. También sé que muchos críticos no quieren serlo, sino que piensan que es un paso para otras cosas, puesto que en este país no hay manera de que el cine sea una profesión lógica donde la gente salga de los estudios, aprenda, dirija o se inicie haciendo cortometrajes. Y entonces sucede que cuando se juzga una película nuestra, los críticos se ponen serios y meditabundos y te empiezan a comparar con Truffaut y con éste y con el otro y dicen qué lástima, qué argumento perdido, que tal y que cual, sin saber el mercado en que nos movemos, nuestra situación angustiosa, agobiante, donde lo que es un milagro es que hagamos cine... Esto me irrita profundamente. Si quieren jugar, lo que tienen que hacer es enterarse de lo que es la nueva Ley, de lo que es la vieja Ley, enterarse de cómo trabajamos nosotros, ir al plató, ver la cantidad de condicionamientos que tienes, ver por qué no puedes negarte a una cosa y tienes que seguir trabajando... Pues no, hacen todo lo contrario: se ponen en tono doctoral, se colocan su toga y su birrete para hablarte de que España no puede ir a ningún festival porque verdaderamente el cine que se hace es denigrante... Son árbitros, ¡coño!, son tíos vestidos de negro con el pito en la boca, y yo, que me toca jugar, llevo siempre las de perder. Porque les acobarda escribir en sus columnas los verdaderos y podridos cimientos del asunto.

«De lo contrario, pues que destrocen el cine, que nos quiten a

nosotros de hacerlo, pero que no adopten esa actitud por favor, diciendo Losey... y Antonioni... Pero, ¿cómo se nos puede comparar y cómo se puede comparar todo?, si nosotros somos tíos lanzados de repente a hacer películas en el quinto coño, donde nadie se preocupa de nosotros y donde estás tú solo luchando por conseguir una cosa que a los productores les importa, si, pero como casi siempre son también distribuidores, y lo que más les preocupa es el material que traen de importación, pues lo tuvo les sirve, pero tampoco hay una dedicación expresa.

«Y no es que yo quiera decir con esto que todas las películas deban juzgarse a partir de su origen, de cómo nacieron, pero en este momento sobre todo (desde hace ocho meses o un año, cuando se ha agravado la crisis permanente del cine español y todo se mueve en una especie de remolino que no hace nada más que agitarse y agitarse, y no se hacen películas ni se lleva a cabo ningún proyecto porque todo el mundo está pendiente de unas perspectivas económicas que le favorezcan), en estos momentos —insisto— en vez de buscar las raíces de la crisis, en vez de investigar el por qué las películas están saliendo como salen, chico, los críticos lo que hacen es meterse con uno... o no meterse, o ponerte bien, o tratarte displicentemente o echar pestes de las coproducciones..., sin saber por qué no trabaja nadie hace ocho meses; sin saber que hay miles de obreros y técnicos y compañeros de profesión (todos los cuales se merecen mucho mayor respeto que cualquier funcionario por encumbrado que esté o que cualquier insensato que aburre, diaria o semanalmente, a los lectores con sus preferencias en materia de cine) que esperan, en un paro terriblemente prolongado, la mínima oportunidad de hacer algo. No, las causas de esto no se las preguntan; se separan del resto del país empleando diversos baremos y diversas medidas, como si no vivieran aquí como los demás. Juzgan siempre desde una situación ideal: eso es lo que no se les puede perdonar a los críticos españoles. Resumiendo, considero que crítica, censura y burocracia direccionista son tres cosas igual de nefastas en nuestro caso. Pretender dirigir, coaccionar, conducir, influir, traducir y hasta proteger al espectador, es odioso.

## El mercado español, bajo el dominio USA

T.—Habría bastante que discutir —y, sobre todo, especificar— en esta última respuesta tuya. Sin entrar en ello, lo que sí nos parece es que tú también te sientas en esa «situación ideal» que reprochabas al juzgar a la crítica española que, además, y esto resulta evidente, no es un estamento compacto, ni siquiera coherente, más bien todo lo contrario. Esto que tú llamas «la crítica» también es una consecuencia del país. También actúa con todo tipo de limitaciones. ¿Por qué se va a salvar de la quema?

M. C.—Claro, sí, en eso sí enérgico razón. Todas las limitaciones y más. Porque, si me apuras, yo hablo desde una posición aristocrática, como es la de haber llegado en España a ser director de cine, cuando en realidad lo que quieren los críticos es dirigir...

T.—No todos...

M. C.—Ya, ya, no todos, pero sí una gran mayoría, sobre todo entre los que escriben en revistas especializadas. Y lo que siento es que no lo puedan hacer. De acuerdo, de acuerdo en vuestras objeciones sobre «la crítica». Si me encontráis muy ofensivo, la causa es que no ruedo desde hace algunos meses, y eso me pone muy nervioso. Y como las reseñas que he leído sobre «La cólera del viento» son tan irritantes, pues por eso... Me habéis cogido en un mal momento.

T.—En una respuesta anterior, te referías a los distribuidores que son productores, a su poco cuidado de la película española, a la desigual lucha competitiva... Siguiendo tu petición del principio, vamos a dejar de hablar de ti para centrarnos sobre todo el tinglado económico de nuestro cine, sobre las características del mercado, sobre cómo se desarrolla nuestro trabajo dentro de la estructuración actual...

M. C.—Bueno, hay una cosa que ya todo el mundo sabe, y es que el mercado español lo dominan las empresas norteamericanas, ahora todavía con mucha más fuerza y presión que antes. Esta mayor intensidad de penetración nace de que en países como Francia o Italia el cine americano sigue entrando, claro, pero ya con bastantes limitaciones. Es decir, entran las diez, doce películas que han adquirido fama por cualquier causa, pero, por supuesto, no entran allí las segundas o terceras series. Se han preocupado muy mucho de prestigiar su cine, y sus mercados son ahora rigidamente patrióticos, con criterios muy nacionalistas. El nuestro, contradictoriamente a su sistema político, no es un mercado nacionalista, sino que está plenamente abierto para el cine norteamericano, que ha echado sus garras con enorme fuerza, pues sabe que este es un mercado muy serio y que da mucho dinero.

«Problema a plantear: ¿qué perspectiva ofrece la nueva Ley para hacer frente a esto? Con el tres por uno (1) todo ha degenerado en una situación lánguida donde, por el «Doctor Zhivago» y dos películas más, impresionantes de dinero, de coste, de millones de dólares, el distribuidor pide que le compren la española más barata que haya, y entonces van y compran una película de millón y medio; o sea, que sacan de nuestro mercado trescientos cincuenta millones de pesetas y toda la compensación es un pingajo de millón y medio. Aunque, en la mayoría de los casos, son los mismos distribuidores quienes de verdad producen, puesto que los proyectos se

(1) Obligación de incluir una película española por cada tres extranjeras en el material anual de distribución. Lo mismo para los exhibidores en cuanto a días de proyección.



**¿QUIEN DEFIENDE A UN PROFESIONAL QUE HACE  
UNA PELÍCULA —O INTENTA HACERLA—, Y TODO EL MUNDO  
LE PISA Y LE HACE LA VIDA IMPOSIBLE?**

llevan a cabo gracias al adelanto de distribución. Los productores han quedado más o menos reducidos a cuidadores del desarrollo normal de esa producción, que goza de tres o cuatro millones de adelanto de distribución, dados por la distribuidora porque necesita esa película española para obtener licencias de importación. Pero, según el único artículo que conozco de la nueva Ley, al distribuidor le van a exigir que las películas españolas que posean le den un mínimo de seis millones de pesetas en taquilla, porque cada seis millones de pesetas brutas que recauden esas películas le dan un permiso de importación. Entonces, claro, el sistema...

T.—Perdona, Mario, pero en el texto de la nueva Ley que se ha publicado no dice eso, sino que «las distribuidoras podrán explotar tantas películas extranjeras como resulte de dividir el rendimiento bruto anual de las películas españolas que distribuya por la cifra de seis millones» (2). Luego...

M. C.—Ah, no. Eso no es lo que nos explicaron a nosotros en el Ministerio. O yo lo entendí mal.

(2) La Orden de 12 de marzo de 1971 sobre protección de la cinematografía nacional («B. O. del E.» número 97, de 23 de abril de 1971) establece lo que sigue en la primera norma del artículo 20: «Las empresas distribuidoras inscritas en el Registro de Empresas Cinematográficas tendrán derecho a explotar en territorio español tantas películas extranjeras como resulte de dividir el rendimiento bruto en taquilla anual de todas las películas nacionales que la empresa tenga en distribución por la cifra de seis millones, con un límite de cuatro películas extranjeras por cada película nacional cuya distribución asuma para todo el territorio nacional dentro del año de que se trate (...).»

Cuando nuestra entrevista con Mario Camus tuvo lugar, las nuevas normas de protección aún no habían sido publicadas en el «B. O. del E.», pero eran ya conocidas a través del diario «Madrid» (10 de abril de 1971), sin que entre los dos textos exista más que una variación puramente terminológica en el artículo 10.

Pensé que era como os acabo de decir y que cuando una película pasaba de los seis millones dejaba ya de contar; que no porque recaudara doce le daban al distribuidor dos permisos de importación...

**La industria  
menos protegida**

T.—Pues parece que va a ser así. Lo que significa que una película que alcance una recaudación tipo «La ciudad no es para mí» lleva consigo un montón de licencias y que la distribuidora que la tenga ya no necesitará de más películas españolas, o si tiene otras las seguirá tratando con el mismo desinterés con que lo hace ahora...

M. C.—Pero eso es un disparate. Estamos en las mismas, entonces. Si fuera como yo os decía, y contando con que se llevase todo a rajatabla, honestamente, con un fuerte poder fiscal allí puesto, habría posibilidad de aliviar la caótica situación actual. Eso, aunque me cuesta creer que cualquiera de las distribuidoras americanas que operan directamente en España —acostumbradas a sus superproducciones— se digne bajar de su trono para mirar y exprimir un material español en busca de esos seis millones que necesita para importar. Como también me resulta difícil creer que, para combatir esa disposición haciéndolas pasar por películas españolas, no se intensificaría el número de coproducciones falsas con cualquier país. Ahora, si vuestra información es la buena... ¿Sabéis lo que pasa? Que la Ley está en constante discusión entre los señores de la distribución y los señores de la producción, y cada día parece que uno de los dos grupos lleva la voz cantante. Cuando a nosotros nos convocaron

para darnos cuenta de cómo iban las cosas, todo parecía aún muy en gestación, muy confuso..., como creo que sigue estándolo ahora a la vista de nuestras diferentes interpretaciones.

«De cualquier forma, hay una cosa que me parece muy clara, y es que mientras no exista una proporción entre el dinero que se saca de las películas de fuera y lo que se gasta en el cine español todo planteamiento será vicioso desde su origen. Partamos del hecho evidente de que la industria cinematográfica es la menos protegida del país y a la que —en cambio— se somete de forma más directa a una competencia que la acogota, capaz de terminar con ella en el caso de que no se ponga el freno correspondiente. Cuando en el mundo entero al cine le cuesta sobrevivir, todavía nosotros colocamos el muro inalcanzable de esa competencia directa, a la que incluso prestamos nuestro idioma a través del doblaje. Porque aquí se protege a todo menos al cine. Si te quieres comprar un coche extranjero, te cuesta un ojo de la cara a causa de los impuestos monumentales que lo gravan, con lo que se favorece, en suma, a la industria automovilística española. Y se marca el porcentaje de música extranjera radiable, y se prohíbe hasta la entrada de futbolistas de otros países..., todo, absolutamente todo, tiene unas disposiciones que guardan la espalda..., todo, menos el cine español, en absoluto desamparo. Porque daos cuenta que «La cólera del viento», por ejemplo, ha salido al mercado exactamente igual que «Waterloo» o «Cromwell», en competencia directa con ellas y sin la más mínima cosa que nos diferencie, salvo unos impuestos que no varían la cuestión. Y calculad la diferencia de presupuestos, de

medios, de lanzamiento publicitario, de censura... Una protección lógica sería el doblaje, pero tú habla de la supresión del doblaje y ya verás... con toda la industria que hay creada en torno a él y con los intereses extranjeros (principalmente americanos, como siempre) que están a su favor...

**Hay que despejar  
nuestro campo,  
no jugar fuera**

T.—Has hablado de una necesaria conexión entre el cine extranjero y la producción española. Ante el estado de cosas que acabas de describir, ¿cuál crees que sería el sistema más idóneo para establecer esa relación?

M. C.—Bueno, la gama de soluciones en esta línea me parece muy variada. Por ejemplo, relacionar económicamente los presupuestos de las películas extranjeras que se importan con los de las españolas (es decir, tal película americana realizada con un presupuesto de veinte millones de dólares exige que haya tres películas españolas cuyo presupuesto sea el cuarenta por ciento de lo que costó aquella). Otro sistema, vigente en muchos países, es la conexión a partir del rendimiento de taquilla: ¿qué más lógico que si una película saca en nuestro mercado ciento veinte millones de pesetas, quede para hacer cine español un determinado tanto por ciento de esa cantidad? Claro que —¿para qué andarnos con rodeos?— la solución está en nacionalizar la distribución (como han hecho en México), con lo que «Río Lobo» compensaría el menor rendimiento de una película española y nosotros trabajaríamos sin la obsesión constante de si aquello se amortiza o no...; pero en la vida determinarán la nacionalización, nunca.

«Y seguiremos como hasta ahora. Porque, decidme, ¿qué interés va a tener un distribuidor en comprar una película española, que le cuesta dos, tres, cuatro millones, si puede disponer de material extranjero pagando la cuarta parte? No hay ningún tipo de control (ni de calidad ni de fecha de producción o algo por el estilo) que nos proteja del material de desecho que forma gran parte del «stock» de las distribuidoras españolas. Películas de categoría regional que en ningún otro país se ven.

«Mientras, nos dicen que vendamos fuera... es absurdo. Salvo cuatro o cinco obras de gran comercialidad, todos los cines son de consumo interior. Lo que nos hace falta es que despejen nuestro campo, no que tengamos que ir a jugar a campo contrario.

«Pero es que me parece que nadie está interesado en buscar soluciones, a nadie le interesa de verdad que exista o no exista el cine español... Además, si el país anda muy mal en otros aspectos, ¿por qué el cine iba a andar bien?

■ Entrevista tomada en magnetófono por FERNANDO LARA y DIEGO GALAN. Fotos: RAMÓN RODRIGUEZ.