

## *Sobre el discurso de la crisis y lo que no oculta*

Eva Parrondo Coppel  
*Universidad Europea de Madrid*

A José Luis Castro de Paz,  
por *Vértigo*

El discurso de "la crisis del cine español" manifiesta la pulsión política contemporánea. La ambiciosa pasión política conduce, ya lo estamos viendo, a la *Perdición*: la identificación *imaginaria* de un individuo con la figura parálitica del Padre-Presidente todopoderoso<sup>65</sup>. En este discurso sobre la crisis, el «cine español» no sólo se concibe como una industria en un mercado capitalista multinacional sino que también se concibe como una *institución cultural huérfana* a través de la cual se expresa o se construye *nuestra identidad nacional*.

La industria cinematográfica hollywoodiense ha sido ampliamente denunciada como una de las armas más potentes que ha blandido el «imperialismo cultural» norteamericano para atraer a millones de espectadores a *sus* salas. A principios de la década de 1950, en plena guerra fría, la MPAA (Motion Picture Association of America), cartel que agrupa

<sup>65</sup> Remito al lector/a a los títulos de crédito de *Perdición* (Double Indemnity, Billy Wilder, EEUU, 1944).

a las principales productoras norteamericanas (Warner Brothers, MGM, RKO, Paramount, 20<sup>th</sup> Century Fox, United Artists, Columbia y Universal), se vio enfrentada al aumento de los costes de producción, a las leyes *antitrust*, a la competencia de la TV así como a la transformación de los hábitos de ocio debido a la expansión de las industrias culturales. Ante el descenso en los beneficios de sus productoras, la MPAA decidió presionar al Departamento de Estado en Washington: "Eric Johnston, su presidente, defiende ante la Casa Blanca el cine como parte del «Arsenal de la Democracia» y como modo de difusión en el mundo del «modo de vida americano», que es el mejor antidoto contra el comunismo"<sup>66</sup>.

La MPAA decide crear la MPEAA (Motion Picture Export Association of America), entidad que agrupa a las empresas distribuidoras para iniciar su política de expansión en los mercados exteriores, sobre todo, europeos: "La MPEAA actúa como un cartel. Sus miembros, previo acuerdos interpetitivos y pretenden crear en cada país un oligopolio, esto es, un mercado donde un número restringido de vendedores, los miembros de la MPEAA, satisfagan las necesidades de una multitud de compradores, los exhibidores, que además deben aceptar sus condiciones de venta, como son el tanto por ciento sobre la taquilla y la política de lotes". La MPEAA también se encarga de cursar las transferencias de ganancias a EEUU así como

<sup>66</sup> Díez Puerta, Emeterio. "El acuerdo cinematográfico hispano-norteamericano de 1952". Madrid, *Secuencias*, núm. 4, abril, 1996, págs. 9-38, pág. 10.

de eludir las restricciones impuestas a la distribución de películas americanas por la creación o aplicación de legislaciones nacionales que *atenten* contra sus intereses financieros<sup>67</sup>.

Durante la primera mitad del siglo XX, la industria del cine europeo fue un espectáculo de masas rentable y un influyente aparato cultural. Contaba con un margen de autonomía económica considerable y existía un cierto equilibrio entre las producciones locales y las importaciones norteamericanas. Pero dicha situación se vio amenazada, o todavía más truncada, casos de España y Portugal, por la expansión económico-cultural que la industria del cine norteamericano decidió realizar sobre Europa durante la posguerra<sup>68</sup>.

Con la creciente hegemonía mundial de la industria cinematográfica norteamericana, en la década de 1960 el cine europeo pasó a ser una industria secundaria. Dejó de ocupar un lugar privilegiado en la organización industrial de los diferentes países para empezar a ser considerado como «excepción cultural»: un espacio cultural-artístico internacional que tenía que ser *protegido* frente a las estrategias de presión económica y política de las multinacionales norteamericanas.

Esta transformación de la industria del cine europeo tras la primera mitad del siglo XX, tuvo sus efectos en el cine

<sup>67</sup> Idém. págs. 9-10.

<sup>68</sup> Ibíd. Véase también Monterde, José Enrique. *Véinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*. Barcelona, Paidós, 1993.

español, que nunca llegó a contar con unas bases industriales sólidas. De ahí que se haya hablado desde siempre de la industria del cine español como una industria precaria, raquítica o en crisis. José Enrique Monterde señala la situación paradójica de nuestro cine: cuando el cine de nuestro país estaba empezando a "liberarse" de la profunda crisis económica (tras el bloqueo internacional durante la posguerra) y del dirigismo proteccionista del Estado-Nación Franquista, y podía volver a *soñar* con el desarrollo de una industria del cine, las diferentes industrias cinematográficas europeas, ante el cambio en la situación mundial (el imperialismo económico-cultural norteamericano) empezaban a exigir "protección" por parte de los Estados y de las televisiones (derechos de antena y emisiones) para poder sobrevivir<sup>69</sup>.

En los últimos años, tras la caída del muro de Berlín y del régimen soviético, la hegemonía de las multinacionales norteamericanas en el mercado mundial se ha afianzado hasta tal punto que, al igual que el capitalismo tradicional descrito por Marx y Engels, el capitalismo multinacional tardío "obliga a todas las naciones a abrazar el régimen de producción (y consumo) de la burguesía (multinacional) o perecer; las obliga a implantar en su propio seno la llamada civilización, es decir, a hacerse [ham]burguesas. Crea un mundo hecho a su imagen y semejanza"<sup>70</sup>.

<sup>69</sup> Monterde, José Enrique. op. cit.

<sup>70</sup> Marx, Karl y F. Engels. *El Manifiesto Comunista* (1872). Madrid, Ayuso, 1976. Biblioteca de Textos Socialistas, núm. 1. págs. 27-8.

En alianza perversa con la ideología norteamericana capitalista global de hoy, el ascenso democrático de la derecha en Europa ha sido en parte posible gracias a una estrategia de apropiación de los discursos de la izquierda para fines reaccionarios des-politizados<sup>71</sup>. En los últimos años es un hecho que en los discursos oficiales-mediáticos que se refieren a la necesidad de "proteger" el cine europeo, ya no se concibe el cine como una «excepción cultural» a proteger de las presiones de las *majors* norteamericanas sino que, por el contrario, se concibe como un «producto mercantil» a fomentar *para* que tenga posibilidades de *competir* en el mercado globalizado.

En la presentación a la prensa de la primera edición de la iniciativa europea *CinEd@ys* (más de 80 salas comerciales e institutos cinematográficos y 39 cadenas de TV de 24 países se suman a las 1.500 proyecciones de cine europeo durante una semana), por poner un ejemplo, la Comisión Europea de Cultura declaró ante los periodistas que "la idea es la de permitir, sobre todo a los jóvenes descubrir los tesoros del cine europeo, aumentar la comprensión de la cultura propia y ampliar la reputación del patrimonio cinematográfico europeo" así como "abolir las fronteras internas que se levantan en la Unión Europea en el mercado cinematográfico" para hacer frente común contra "la industria norteamericana (que) cuenta con unos canales de distribución muy poderosos"<sup>72</sup>.

<sup>71</sup> Véase Butler, Judith, Ernesto Laclau y Slavoj Žižek. *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*. Londres, Verso, 2000.

<sup>72</sup> Cañas, Gabriela. Madrid, *El País*, 11 de noviembre de 2002, pág. 39, énfasis es mío.

El hecho de que la llamada política cultural europea, des-  
arrollada desde Bruselas, se estructure a partir tanto de la  
noción de «propiedad privada» (el cine europeo es *nuestro*  
patrimonio cultural) como de la metáfora ideológica de la  
«competencia deportiva» (gracias a *nuestro* patrimonio, los  
europeos podemos *competir unidos* frente a la industria cul-  
tural norteamericana) da muestras de cómo la política cul-  
tural europea ha asumido la lógica del capitalismo multina-  
cional. Según esta lógica, la cinematografía europea del  
*pasado* se concibe como un conjunto de obras artísticas *excep-  
cionales* que forman parte no del patrimonio cultural inter-  
nacional sino de *nuestro* patrimonio cultural, el cual requie-  
re ser conmemorado y publicitado para ampliar *nuestra*  
«buena reputación artística» de tal guisa que la obra cine-  
matográfica europea del *presente* se pueda llegar a convertir  
en un «producto comercial» a explotar no sólo en *nuestro*  
*propio mercado*, «donde hay muchos otros cineastas [comercia-  
les] a descubrir [y no sólo Pedro Almodóvar, Victor Erice, Lars  
Von Trier, Ken Loach, los hermanos Dardane o Michel Hane-  
ke]»<sup>73</sup>, sino también en el *mercado globalizado* donde *nues-  
tros tesoros* cuentan con potencial «valor de intercambio».

Ahora bien, esta política «cultural» parece ser también la  
política personal de los *realizadores* de cine europeos. En la  
década de 1960, las revolucionarias feministas proclamaban

<sup>73</sup> «Daniel Toscan du Plantier, presidente de la Academia de los pre-  
mios César, la empresa de promoción exterior del cine francés Unifrance  
y la filmoteca de Toulouse», en: Madrid, *El País*, 11 de noviembre de 2002,  
pág. 39.

que «lo personal es político»: lo político, la *polís*, va de aba-  
jo, de los ciudadanos, a arriba, a los hombres de Estado, cuya  
única competencia es «evitar a los hombres el destino de la  
guerra»<sup>74</sup>. Hoy no sólo constatamos que la realización de esta  
competencia básica es *misión imposible* sino que además  
podemos comprobar cómo el discurso de la política cultu-  
ral de las posmodernas y multinacionales *secciones femeni-  
nas*<sup>75</sup> alienan el pensamiento de cineastas internacionales con  
fines de marketing —creación de un mercado de sujetos  
*enganchados* a la dimensión *imaginaria* del deseo, engan-  
chados al consumo económico-libidinal de «productos cul-  
turales europeos» espe(tra)culares<sup>76</sup> que permita «al genio  
artístico europeo» *competir* con «el genio económico de los  
EEUU»<sup>77</sup>.

Pedro Almodóvar apadrinó la iniciativa *CinEd@ys* —«Bru-  
selas pone en marcha *CinEd@ys*, una iniciativa apadrinada  
por Pedro Almodóvar» —entendiendo, sin duda, que al escri-

<sup>74</sup> Freud, Sigmund. «El Porqué de la guerra» (1932 [1933]), en *Obras  
Completas*, vol. VIII. Madrid, Biblioteca Nueva, 1974. págs. 3207-3215,  
págs. 3207-3208.

<sup>75</sup> La comisaría europea de Cultura responsable de la iniciativa  
*CinEd@ys* y «de otras iniciativas que comparten el mismo mensaje», es la  
luxemburguesa Viviane Reding. Madrid, *El País*, 11 de noviembre de  
2002, pág. 39.

<sup>76</sup> Véase Jesús González Requena y Amaya Ortiz de Zárate. *El spot  
publicitario. Las metamorfosis del deseo*. Cátedra, Signo e Imagen, Madrid,  
1995.

<sup>77</sup> Toscan du Plantier, Daniel. Madrid, *El País*, 11 de noviembre de  
2002, pág. 39.



bir "el cine es el arte del siglo XX, no entenderíamos nuestro pasado sin las películas que hicimos y vimos y nuestro futuro sería más triste y menos emocionante sin ese pasado cinematográfico", estaba compartiendo los objetivos de la Semana<sup>78</sup>: "Hay realizadores que tienen claro que se puede trabajar sin problemas tanto en Hollywood como en Europa; Stephen Frears señala al respecto que «a la gente le gustan las películas americanas. Esta es la cuestión que hay que atajar en Europa». Está convencido de que «se deben hacer filmes que puedan competir con los americanos. Ya sé que es prácticamente imposible, pero de nada sirve engañarse buscando otras razones». Considera que la única forma de supervivencia del cine europeo es enfrentarse con el americano"<sup>79</sup>.

El hecho de que Stephen Frears, que trabaja sin problemas en Hollywood y en Europa, haya sido convencido de que es un deber establecer relaciones de competitividad capitalista entre el cine norteamericano y el europeo, relaciones que *atajan* cualquier idea de dependencia, de intercambio simbólico-creativo o de historia común entre los cines de los diferentes países<sup>80</sup>, no impide, sin embargo, que *su* discurso delate el mecanismo psíquico-colectivo que lo estructura. El "ya sé, pero aún así..." que encontramos en el centro de las declaraciones de Stephen Frears ("ya sé que es prácticamen-

<sup>78</sup> Almodóvar, Pedro. "Mantener viva la memoria". *Ibid.*

<sup>79</sup> "El director Stephen Frears ensalza el cine francés". *Ibid.*, énfasis mío.

<sup>80</sup> Editorial nº 9. Madrid, *Trama y Fondo. Revista de Cultura*, nº 9, diciembre de 2000, págs. 5-6.

te imposible" —competir con los americanos— "pero" aún así "la única forma de supervivencia del cine europeo es enfrentarse con el americano") nos indica que el discurso está organizado a partir del mecanismo psíquico conocido como *renegación*<sup>81</sup>.

La renegación es un término freudiano para referirse a un modo originario de defensa psíquica que consiste en que los sujetos rehúsan conocer la realidad de una percepción traumatizante y reconocer la ausencia de algo que *desean* que esté<sup>82</sup>. Nótese que es *el deseo* de «algo» lo que genera «la ausencia» y no al revés. Freud señala también que si bien durante la infancia la renegación es un proceso común que no es peligroso, en la vida adulta la renegación constituye "el punto de partida de una psicosis" ya que los sujetos para defenderse de una realidad exterior insatisfactoria, apelan a una "teoría sexual explicativa de los hechos"<sup>83</sup>.

La constatación, por un lado, del *abusho* de las *majors* norteamericanas para impedir la realización de su propia ideología de «libre competencia» —si esta va en contra de sus

<sup>81</sup> Mannoni, Octave. *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*. París, Seuil, 1969. Hay traducción al castellano.

<sup>82</sup> Véase: "Renegación", en Laplanche, J. y J.-B. Pontalis. *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona, Labor, 1983, págs. 363-365. Y Freud, Sigmund. "Fetichismo" (1927). En *Obras Completas*, tomo VIII. Madrid, Biblioteca Nueva, 1974, págs. 2993-2996.

<sup>83</sup> *Ibid.*

propios intereses— y, por otro, la «imposibilidad», ni siquiera con el apoyo de los Estados, de desarrollar una «industria cultural multinacional» como la norteamericana en Europa —y no digamos en nuestro país<sup>84</sup>— son hechos abiertamente *renegados*: tanto en los discursos oficiales-mediáticos sobre el cine europeo y español como en las exigencias que el sector cinematográfico español hace llegar a un Poder Político ser-vil a los intereses Petrolíferos de las multinacionales norteamericanas<sup>85</sup>.

Junto al titular “El Cine pone en marcha sus catorce propuestas para consolidar la industria” en la portada del número de Academia de este mes de marzo del 2003, aparece la siguiente noticia: “*Jack Valenti, presidente de la MPAA, asociación de distribuidoras norteamericanas [sic], ha enviado una carta al presidente mexicano Vicente Fox en la que expresa su rechazo a una medida de su gobierno por la que se incrementa en un peso el precio de las entradas de cine para destinarlo a la*

<sup>84</sup> No podemos olvidar que las crisis de las televisiones y de la publicidad, que está *arrastrando* a la industria del cine europeo a buscar modos de financiación tan especulativos como los bancarios, según informa *Academia*, es parte de la profunda crisis que padece el virtual capitalismo tardío, crisis que se trata de paliar con la actual invasión de Irak. “La crisis reabre el debate sobre financiación. A vueltas con la televisión”. Madrid, *Academia*, num. 84, noviembre de 2002, pág. 7.

<sup>85</sup> El 23 de marzo, Loyola de Palacio se dirige en el telediario de la televisión pública a los televidentes-consumidores dando muestras de satisfacción: tras estos días de bombardeos incesantes sobre los iraquíes: las bolsas occidentales han subido, el petróleo ha bajado, la gasolina cuesta unos céntimos menos.

*producción mexicana. Valenti, que considera que la iniciativa perjudica los intereses de las majors, amenaza directamente con la paralización de las inversiones de Hollywood en México*”<sup>86</sup>. Esta noticia, que da muestras de la continuidad de la trayectoria de la política de explotación de las multinacionales norteamericanas no sólo en Latinoamérica sino también en Europa, donde las *majors* copan hasta un 90% del tiempo en pantalla para su cinematografía<sup>87</sup>, no parece, sin embargo, afectar a las exigencias que dieciséis asociaciones de *profesionales*, entre ellas la Academia, dirigen al Ministerio de *Educación, Cultura y Deporte* dirigido por Pilar del Castillo. Las catorce medidas diseñadas por la industria para “consolidarse” se engloban bajo el título: “El cine español exige únicamente *igualdad de condiciones para competir en su propio mercado*”<sup>88</sup>.

Aventuramos aquí la hipótesis de que las exigencias de las asociaciones del sector cinematográfico español al gobierno dan muestras no sólo de que estos sectores asumen la *lógica competitiva* del capitalismo multinacional norteamericano, lógica que tras la caída del régimen soviético se percibe en Europa como infalible y por tanto como *impecedera* —incluso hasta para los partidos políticos tradicionalmente asociados a la izquierda— sino que además construyen una “teoría *sexual* explicativa de los hechos”

<sup>86</sup> “Las *majors* presionan al cine mexicano”. Madrid, *Academia*, núm. 88, marzo de 2003, pág. 1.

<sup>87</sup> “Carta Abierta”. Ídem, p. 14

<sup>88</sup> Ídem, p. 1.

(la potente industria multinacional norteamericana *amenaza con castrar* a la industria nacional) que permite *renegar* la percepción angustiosa-traumática de que el deseo trans-histórico-colectivo de que "nuestra cinematografía se *consolide* como industria"<sup>89</sup> es (una vez más) "imposible en la realidad"<sup>90</sup>.

«Lo nacional» aparece entonces en la realidad como fetiche, es decir, como una fantasía o *fantasma* que sin reemplazar por completo la realidad (se reconoce la *carencia* de una industria multinacional como la norteamericana) permite renegar la realidad (la angustiosa-traumática *carencia* de una industria nacional). «Lo nacional» permite a los sujetos renegar la percepción de la «falta de industria» en la madre patria desplazando la mirada hacia una industria multinacional como la norteamericana para que *esa* mirada *deseante* se "fije en la *ilusión* de que nuestro cine no sólo acoge "la tradición

<sup>89</sup> "Documento del Cine". Ídem. pág. 8.

<sup>90</sup> Si la percepción de la actual «ausencia» de una industria *tan potente* como la norteamericana es vivido como algo traumático por el sector cinematográfico español es, sin duda, porque *esta* ausencia evoca, por asociación, *otra* ausencia del pasado (la crisis de la década de 1950, tras la exclusión de nuestro país del Plan Marshall para la *reconstrucción* de Europa tras la guerra) que ha sufrido los efectos de la represión o de la distorsión (debido a su excesiva carga erótica-agresiva) como pone en evidencia el hecho de que la directora de producción Marisol Carnicerro escriba "lo que *queremos* es *poder competir* con el cine estadounidense en *igualdad* de condiciones", en su artículo titulado "Bienvenido, Mr. Jeb". Madrid, *Academia*, núm. 88, marzo de 2003, págs. 3-4, pág. 4, énfasis mío.

cultural española del pasado" sino que además *expresa* nuestra actual Imagen-Identidad"<sup>91</sup>.

Lo que el discurso de la crisis en la industria del cine español *no oculta* es que los sectores cinematográficos de nuestro país conciben el cine como un «producto cultural-económico» ("la importancia del sector cinematográfico español radica en su doble condición: cultural y económica") a través del cual reivindicar "nuestra «exótica» diferencia nacional" ("el cine es esencial como punta de lanza para el mantenimiento de la identidad cultural nacional")<sup>92</sup> para que esta misma «industria nacional» pueda *proyectarse* en el mercado consumista Multi-Nacional (el cine "es una *potente* herramienta para la *promoción* de la *imagen-país* y del idioma/s *españoles* de cara al exterior")<sup>93</sup>, el cual, como ha señalado

<sup>91</sup> "Carta Abierta". Ídem, pág. 14. Como ha señalado Mauricio Bertini, con la progresiva *homologación* entre países y culturas que parece constituir la principal característica de esta época nuestra, se ha extendido el principio de que "la identidad se basa en la tradición" y, por tanto, de un modo bastante peligroso, el *pasado* se está configurando como el lugar de la *identidad del grupo*. Bertini Mauricio. "Contra las raíces. Tradición, identidad y memoria". Madrid, *Revista de Occidente*, núm. 243, julio-agosto de 2001, págs. 79-97, 80-81.

<sup>92</sup> "El Documento del Cine". Madrid, *Academia*, núm. 88, marzo de 2003, pág. 8.

<sup>93</sup> "Documento del Cine". Madrid, *Academia*, nº 88, Marzo de 2003, p. 8, énfasis es mío. El PSOE también insta al gobierno del PP a "impulsar medidas necesarias para *garantizar la competencia* del cine español en *otros mercados*" sugiriendo propuestas (publicitarias) como "la creación de un organismo específico para *promoción exterior*". "¿Queremos que exista el cine español?". Ídem, pág. 7.

Slavoj Žižek, se nutre precisamente de «lo exótico-nacional» como etiqueta publicitaria para el consumo globalizado<sup>94</sup>.

Lo que el discurso de la crisis en la industria del cine español quizás sí oculta es el peligro que conlleva «lo nacional» como *una ilusión* cuyo futuro está en manos de un Poder Político nacionalista<sup>95</sup> que, *por un puñado de dólares*, puede hacerse con la “Educación Nacional Audiovisual”.

## El censo, el mapa y el museo [Autocrítica con crisis como excusa]

Begoña Soto Vázquez  
Universidad Rey Juan Carlos (Madrid)

### Crisis, identidad y relato

Hay cosas que no tienen mucho que ver y, sin embargo, están íntimamente relacionadas. Una relación que se basa en las ideas que suscita esa relación más allá de una improbable existencia de lazos concretos de conexión. Es exactamente esto lo que pasa con el título de este texto. Más que un texto con conclusiones coherentes es un conjunto disperso de ideas a reflexionar desde una actitud más crítica y profunda de lo que estas páginas plantean y, sobre todo, pretenden. Vayamos con el título pues.

<sup>94</sup> Véase: Žižek, Slavoj: “Multiculturalismo o la lógica del capitalismo multinacional”. En: Jameson, Fredric y Slavoj Žižek (introducción de Eduardo Grüner). *Estudios Culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*. Barcelona, Paidós, 1998, págs. 137-188, 176-178.

<sup>95</sup> Véase: Sorlin, Pierre. “¿Existen los cines nacionales?”. Madrid, Secuencias, num. 7, Octubre de 1997, pp. 33-40. Y Díez-Picazo, Luis María. “Contra el romanticismo político (notas sobre la idea de nación en la construcción europea)”. Madrid, *Revista de Occidente*, núm. 243, julio-agosto de 2001, págs. 99-107, 102-103.

Benedict Anderson establece, o más bien propone, tres instituciones del poder: el censo, el mapa y el museo. Ellas moldean el modo en que los Estados (coloniales) imaginan sus dominios [Anderson, 1993: 228]. La pregunta inmediata y evidente es la relación entre estas instituciones de los estados coloniales (del título elegido) con la “actual” crisis del cine español (el tema propuesto).