

ponencia política

1er congreso l'atalante – cinefòrum comunicació audiovisual

Redacción del documento a cargo de
Álvaro Yebra y Pablo Hernández

I. Exposición de motivos

Durante años, nuestra asociación ha venido funcionando, muy felizmente, como un cajón de sastre orgulloso de su propio desorden. El cinefòrum ha sido un punto de encuentro donde no sólo teníamos cabida todas las personas interesadas en el cine 'de algún modo', cualquiera que éste fuera; era un lugar donde todas las concepciones y formas de entenderlo podían convivir también, sin importar lo contradictorias que entre sí resultaran: la diversidad nos ha parecido siempre enriquecedora, y nunca encontramos motivos para ocultarla.

En el fondo, se trataba de juntarnos y compartir nuestra pasión o interés por el cine, que luego intentábamos transmitir al público. Éramos pocos, y necesitábamos urgentemente ser muchos más, para lo cuál nos pareció muy conveniente establecer un marco asociativo donde estar todos a gusto, respetando nuestras diferencias y sin darles mucha importancia, actuando a veces casi como si no existieran.

Las virtudes de tal modelo parecen evidentes. Las tensiones son absolutamente anecdóticas en nuestra entidad, el clima bastante propicio a la participación de todos los miembros y se ha conformado, al fin, un grupo pequeño pero relativamente estable, con gran capacidad para llevar adelante una programación ambiciosa. Todo lo cual, siendo cierto y muy positivo, no significa que hayamos encontrado el modelo ideal para continuar creciendo. Sin miedo a una autocrítica sana y responsable, deberíamos reconocer que a día de hoy tenemos la suma de muchos proyectos individuales más que un verdadero proyecto común; que encontramos ciertas dificultades a la hora de poner en marcha una política cultural propia coherente y eficaz en la consecución de objetivos concretos; que no acertamos a definir nuestra misión, ni tampoco qué cine aspiramos a defender, con cual queremos asumir un compromiso y de cual queremos desentendernos; que permanece inactiva nuestra capacidad para articular reivindicaciones en materia cultural; que hemos respetado religiosamente nuestras manías y gustos personales, en definitiva, pero renunciando con ello al que deberíamos considerar nuestro objetivo último: la defensa de una cierta forma de entender y pensar el cine, defensa que requiere, por coherencia, una cierta forma de difundirlo.

Partiendo del reconocimiento de estas deficiencias, se entenderá que el presente documento no se limite a proponer cuatro eslóganes para salir del paso a la indefinición en que nuestra asociación vive. Lo que se plantea, por el contrario, es una considerable reformulación del carácter mismo de nuestra entidad, de mero gestor cultural, eficiente pero algo falto de rumbo, a entidad asamblearia que diseña, pone en marcha y reivindica una política de difusión cultural en todo aquello que de algún modo concierne al cine.

A nadie se le escapa que la idea de impulsar tal giro en nuestra asociación llega pocos meses después de asumir ésta la gestión del *Aula de Cinema* de la Universitat de València. No es casualidad, desde luego, pues ha bastado un semestre a cargo de dicha organización, de marcado carácter institucional, para comprender la necesidad de consensuar algo más que una programación, y nadie discute hoy la urgencia de *algún* remedio a nuestra indefinición política. Pero reconocemos que a tal escollo podría bastarle un parche, que las circunstancias no obligan a modificar tan profundamente nuestra asociación; y que no debe llevarse a cabo una transformación radical como ésta si no parte de una voluntad general (del máximo consenso posible y de la suficiente reflexión) la apuesta por *aprovechar* esta ocasión para superar los límites que nuestro modelo asociativo comportó siempre, aunque permaneciesen hasta ahora más o menos ocultos.

Puede pensarse que la presente propuesta supondrá, en el día a día cotidiano de nuestras reuniones, una pérdida de calidez y respeto a las diferentes sensibilidades o formas de entender el cine. Pero, en realidad, lo que aquí se propone no

busca limitar la libertad de expresión de nadie, ni tampoco trata de uniformizar nuestra asociación. Muy al contrario, frente al simple *respeto* a otras concepciones del cine, el modelo propuesto promueve el *diálogo* entre puntos de vista; y establece espacios para el debate permanente, desde el que construir de forma continua y democrática nuestra 'filosofía asociativa'. Por eso cuanto sigue no pretende ser más que un punto de partida desde el cual ir levantando, con el tiempo, un discurso más rico y elaborado, pero sobre todo un discurso que represente verdaderamente el sentir general de todos y todas nosotros. Pues se trata de un discurso que no sólo ha de servir para exponerlo en público o ponerlo por escrito, sino principalmente para conseguir que la actividad del cinefórum transmita un pensamiento cinematográfico coherente, una cierta idea –acertada o errónea... pero nuestra– del cine.

II. Filosofía asociativa

1. Nuestra concepción del cine

1.1 Un legado crítico a superar

No es extraño que el cine, una de las escasas manifestaciones culturales para las que todavía existe un público amplio y heterogéneo, de todas las clases, se haya convertido en campo de batalla social. Para algunos, al parecer, lo de menos son las películas: importa más estar *de un lado*, defender *un modelo* de cine, definirse socialmente al tomar una posición distinguida que es marginal en un doble sentido: un gusto al margen de la 'masa social', que se considera inseparable de un cine al margen de la norma industrial. Para otros, por lo visto, sólo interesa el disfrute, entendido éste de un modo bastante limitado, incompatible con el gusto razonado, y lo mismo da que con sus férreos rechazos se haga cada vez más difícil *otro cine*. No son pocos, por último, quienes todavía conciben el cine como un arma casi de propaganda, a partir del cual convencer al mundo de *su verdad*, sea ésta de origen cristiano o provenga de una ideología de izquierdas.

Con este panorama, resulta ciertamente poco apetecible escoger el menos inconveniente de tres males: si las opciones son el purismo más inflexible, el antiintelectualismo banal y el propagandismo oculto bajo una invitación a "tomar conciencia social", quizá convenga superar las falsas alternativas y cuestionar los conceptos que hoy separan más o menos radicalmente, por tomar como ejemplo el último cine español, a Javier Rebollo de Almodóvar, o a José Luis Garci de Felipe Vega... mientras colocan en el mismo paquete a Isaki Lacuesta, José Luis Guerín, Albert Serra y Víctor Erice, cuando no confunden a Icíar Bollain con León de Aranoa. Por eso nuestra concepción del cine parte de una respuesta a las antiguas etiquetas, entendiendo que éstas no aspiran tan sólo a describir –donde su fracaso es, en el mejor de los casos, relativo– sino también a establecer los criterios del gusto, a conformar abultados paquetes de películas que, por lo visto, hay que aprobar o rechazar *en bloque*, sin posibilidad de matices.

Cine de autor, cine de género

Quizá el concepto de género parezca ya desfasado, una herencia, vacía de sentido en la actualidad, del sistema de producción propio del Hollywood clásico, pero somos incapaces de explicar buena parte del nuevo cine coreano sin referirnos al *thriller*, y no sabríamos qué decir de Von Trier sin remitirnos al melodrama. Múltiples autores han cuestionado a su vez la validez del concepto de autor en la posmodernidad... para admirar, en su siguiente escrito, la huella que un director ha dejado en tal o cual película.

Ciertamente, las reservas teóricas no carecen por completo de sentido, y deberían tomarse siempre con cautela ambos conceptos, aunque –reconozcámoslo– éstos siguen resultando útiles para el análisis. El director es todavía, *habitualmente*, la figura que posee un control más directo sobre el *conjunto* de la obra, y lo normal es que cuanto consiga interesarnos de un film se deba en mayor medida a su trabajo que al de otros miembros, también importantes, del equipo técnico o artístico. El género, por su lado, como paraguas en el que cabe casi cualquier historia, no ha caducado todavía para ese cine que se resiste a abandonar definitivamente la narración.

Sin embargo, la utilidad de ambos conceptos como herramientas de estudio no debe llevarnos a convertirlos en criterios determinantes del valor de una obra. No es corriente, pero una película puede llegar a ser incluso *demasiado* personal, tanto que acabe por no interesar a nadie más que a su autor; y no es razonable tomar por signo inequívoco de interés o calidad la presencia de *leit motifs* autorales, de temas y estilemas recurrentes –sean éstos a su vez, o no, elementos autobiográficos– que simplemente pueden servirnos para establecer relaciones entre diversas películas, para extraer de la comparación conclusiones que nos ayuden a comprender más cabalmente la obra de un cineasta. De otro lado, el género *en sí mismo*, sin añadido alguno, es un mero envoltorio, y como tal carente de interés; pero el respeto de las normas no es prueba de banalidad, mientras determinadas rupturas pueden ser, por qué no, gratuitas, simples experimentos sin dirección ni sentido.

Otro asunto distinto, dejando a un lado la cuestión del valor, es la relación supuestamente conflictiva entre los conceptos mismos de autoría y género. Los jóvenes turcos de la recién creada *Cahiers* expusieron y defendieron, hace ya medio siglo, una teoría de los autores que concebía como posible, si no probable, la expresión de una personalidad en el seno de un marco genérico: ahí estaban para confirmarlo las películas de suspense de Hitchcock, las *screwball comedies* de Hawks, las películas negras de Preminger. Desgraciadamente, la saludable irrupción de la modernidad que vivió el cine poco después trajo consigo un desprestigio excesivo del modelo hollywoodiense, y parece habernos hecho olvidar lo insignificantes y flexibles (dentro de unos límites) que han sido casi sin excepción los llamados códigos de género, en realidad unas pocas normas –estéticas, narrativas, ideológicas o temáticas– y unos generosos márgenes para la creación, a menudo inexplorados por desinterés, rutina, miedo a lo desconocido o falta de talento.

En cualquier caso, autoría y género no son antónimos, como parece darse por descontado actualmente: que una película cumpla a rajatabla una serie de normas no es incompatible con la posibilidad de que el autor haya conseguido imprimir su huella por otras vías, aprovechando los *vacíos legales*; por su parte, que una película rompa con las convenciones genéricas no debe interpretarse automáticamente como presencia de un autor: el género también puede sobrepasarse o romperse ‘impersonalmente’.

Clasicismo y modernidad

Las periodizaciones en la historia de un arte dependen siempre, por necesidad, de la idea que se tenga sobre el sentido de su evolución: de ahí lo improductivo que resulta discutir fechas sin consensuar primero en qué dirección, en qué lugar y contexto se han ido ampliando las fronteras del cine desde su nacimiento. En este sentido, muchos interrogantes permanecen aún sin respuesta: si el clasicismo no se considera cuestionado hasta los años 60, ¿qué papel jugaron los grandes movimientos artísticos del cine mudo, que también nacieron en parte como reacción a la narrativa burguesa? Si tan uniforme es el cine hollywoodiense y nada ha ocurrido en él, digno de mencionarse, desde la llegada del sonoro hasta la crisis de los estudios, ¿cómo explicar la evidente distancia que media entre Cecil B. DeMille y Joseph L. Mankiewicz, Leo McCarey y Fritz Lang, Frank Capra y Edgar G. Ulmer, Raoul Walsh y Nicholas Ray? Si la ‘revolución de la modernidad’ no fue sino la sustitución de un modelo institucional por otro de apariencia más libre, pero igualmente definido por nuevas convenciones, ¿qué normas son esas que comparten el cine de Ingmar Bergman y el de Apichatpong Weerasethakul, el de Fellini y el de Claire Denis, el de Rivette y el de Kiarostami? Y si el relato ha muerto efectivamente y de él sólo quedan ya los despojos, como algunos afirman echándolo de menos y otros celebrando su desaparición, ¿qué es lo que hacen hoy Enrique Urbizu, Santiago García de Leániz o Jorge Sánchez Cabezudo, a qué se dedican todavía Martin Scorsese y Clint Eastwood?

Una vez más, las etiquetas y las generalizaciones pueden ayudarnos, pero sólo si recordamos en todo momento que no responden a la complejidad existente. Los famosos modelos de Burch dan cuenta de los límites *máximos*, insalvables, de uno u otro modelo, pero no sirven para explicar lo importante, cuanto ocurre en su interior. Y, lo que es peor, su descripción no es sólo simple y reduccionista; es también una descripción interesada, que en su pretensión de no dar el brazo a torcer ante el poderoso Hollywood no duda en distorsionar la realidad y la Historia, y nos presenta el clasicismo como un cine escasamente apetecible, monótono cuanto menos, presa absoluta de unas normas rígidas y cómplice del poder, donde parecería un milagro encontrar el más mínimo espacio a la libertad creativa, no digamos ya al cuestionamiento de la ideología burguesa.

El clasicismo necesita ser defendido, pero no de cualquier manera. No podemos explicar sus mejores obras conforme a los patrones que sirvieron para realizar las más convencionales y rutinarias, y de poco sirve subrayar lo obvio –que están ‘bien hechas’ y permiten pasar un agradable rato. Hay que reivindicar el cine clásico no por lo que suponía como modelo, sino por lo que llegó a ser en sus mejores exponentes, que son muchos: un cine vivo, libre e impredecible, riguroso y preciso, respetuoso incluso con un espectador activo.

Lo que perdimos con el fin del Hollywood clásico, perdido está, y no vale la pena seguir llorándolo. Pero no hay por qué pretender tampoco el sinsentido o la imposibilidad de un cine futuro basado en la narración transparente y en la importancia del actor. Al fin y al cabo, los avances deberían entenderse como una *ampliación* de las posibilidades, no como una obligación de abandonar las opciones que eran válidas en el pasado con el único fin de estar al día. Por algo pensamos que la Historia no es lineal, y que el cine carece de destino.

Forma y contenido

Nuestra generación no ha conseguido librarse del viejo debate sobre fondo y forma, pero en lugar de enriquecerlo no hemos hecho más que darle vueltas al mismo falso problema: siguen vigentes por ello, de algún modo, las ideas que Guarnier (más o menos suyas, más o menos prestadas de las páginas de *Cahiers*) resumió en el famoso artículo *Las gafas de Parménides*: “Hacer distingos artificiales de ‘forma’ y ‘contenido’ es perder el tiempo, porque en las obras dignas de este nombre ambos forman una síntesis armoniosa e indisoluble. No otro es el significado de la célebre –y poco comprendida– frase de Jean-Luc Godard: ‘Los *travellings* son una cuestión de moral’. ¿Hasta cuándo habrá que repetir que toda estética implica una metafísica?”.

En todo caso, hay que diferenciar netamente el mero esteticismo de la verdadera investigación formal, y no confundir la trascendencia del tema con la profundidad del discurso. Y debemos entender que la forma es relativamente independiente de la temática, pero inseparable en cualquier caso del contenido: lo ‘formal’ no se reduce, simplemente, al uso de un tipo de iluminación, o de unos decorados más o menos estilizados; ya hay forma, siquiera precariamente, en la mínima estructura de una sinopsis, y es forma el grandilocuente movimiento de grúa como el estilo de los diálogos, el ritmo al que anda un actor o el modo en que gesticula.

Arte e industria

El éxito económico de una película no es sinónimo de nada: ni siquiera del término comercial, que nadie usa con los datos de taquilla en la mano. El cine independiente tampoco es, por supuesto, aquel que fracasa en las salas. De hecho, ambos términos no se refieren casi nunca a la economía, sino a la estética, a un cierto modelo de cine: ‘narrativo’ y ‘espectacular’ el primero, ‘intelectual’ y ‘austero’ el segundo.

Desde esta perspectiva, ninguno de los modelos ofrece mejores condiciones que el otro para construir una obra digna de interés, y ambos pueden caer en lo fácil y en la rutina. El llamado cine comercial es en efecto, las más de las veces, un cine falto de ambiciones, sometido a las normas y a lo establecido, esquemático y reduccionista, que abusa de los estereotipos y no escatima concesiones al efectismo. A menudo pretende darnos sorpresas con sus ‘espectaculares’ giros narrativos, pero no deja de ser por ello un cine aburridamente previsible. Pero el cine independiente tampoco está libre de defectos: al fin y al cabo, existe también una tradición independiente que ha generado unas convenciones propias, que se aplican tan mecánicamente como las reglas impuestas al cine comercial por el mercado. Y se juega también, demasiado a menudo, con cierto efectismo ‘de la trasgresión’, con la pretenciosa ambición de alcanzar la belleza, con el autosuficiente empeño de asombrar al mundo.

Al planteamiento que opone lo comercial a lo independiente, la industria al arte, algunos responden con una dicotomía equivalente, pero de signo contrario: el cine para una élite frente al cine popular, para las masas. Hay que reconocer que determinado cine está realizado, cuanto menos, de espaldas al público masivo, a quien tales películas deben resultar

probablemente aburridas e incomprensibles, si en algún caso llegan a verlas. Al mismo tiempo, el cine mayoritario ha renunciado a dirigirse a un público siquiera adulto, no digamos a un público especializado, el cual no sabría cómo disfrutar de un material tan pobre.

El resultado obvio es una segregación brutal del público, que opera perpetuando desigualdades en el acceso de determinadas clases a la cultura. Pero debe recordarse que las desigualdades no las ha generado el cine, y menos aún unos directores concretos o unas determinadas películas: las desigualdades preexistían y sobrepasarán a estos cineastas y a estas obras. De nada tienen la culpa, y de poco serviría prohibirlos u ocultarlos, así que más productivo será construir las *condiciones* necesarias para que todos, con independencia de la formación recibida, podamos acceder en igualdad a la cultura, a todas sus manifestaciones.

Del cine original al cine libre

Defender a un cineasta 'correcto', de estilo vulgar y corriente resulta siempre poco apetecible. Uno preferiría defender a los marginados, tomar y ganar, si es posible, las causas más perdidas, reivindicar a los autores más incomprensidos, a los más radicales en su originalidad. Esto, junto a la idea difusa (y algo exagerada) de las dificultades existentes para hacer un cine no rutinario, ha provocado una considerable inflación en la improvisada lista de autores 'geniales', de una novedad 'incalculable', que los cinéfilos del planeta entero han ido elaborando a salto de mata, desorganizadamente. Ante tal situación, lo razonable es tratar siempre de poner las cosas en su sitio, si se tiene suficiente familiaridad con el contexto, y relativizar los juicios cuando éstos partan más de la intuición que del conocimiento: lo que aquí o ahora nos parece extraordinario quizá fuera habitual en su lugar y tiempo, y viceversa.

Lo que no puede hacerse, pues es ridículo y no conduce a nada, es hablar de Cesc Gay como si fuera Rossellini, o de Zack Snyder como si se hubiera convertido en Georges A. Romero o Cronenberg de la noche a la mañana. Quizá debamos abandonar el concepto de originalidad, donde cabe casi cualquier cosa, se aparte mucho o poco de la norma, y recuperar esa idea más general y amplia que es la de libertad, entendida no sólo respecto a los imperativos del sistema económico-industrial o las reglas más básicas de un género sino en relación al contexto global en el que nace una obra. Y no debemos esperar que Lacan o Jameson, Barthes o Deleuze nos sirvan para entender o predecir el "cine libre" de mañana, pues éste debería exigir del espectador, si su libertad es verdadera, un cambio en la perspectiva, un cuestionamiento de los antiguos esquemas conceptuales, por válidos o importantes que éstos fueran. Lo verdaderamente nuevo es lo que no encuentra precedentes, lo que nadie esperaba (ni el público, ni la crítica, ni los artistas, ni los académicos); es un cine capaz de sorprendernos, en el sentido más profundo de la expresión: no sólo causar una sorpresa, sino pillarnos desprevenidos, con el paso cambiado, sin referentes claros a los que acogernos.

El realismo a debate

Otro de los recurrentes debates en torno al cine, y de los más confusos, es el que gira en torno a la cuestión del realismo. La principal razón de que la polémica no se resuelva es simple: unos hablan de estética, otros confunden el realismo con el compromiso social. Entre los primeros cabe diferenciar, además, dos sectores, los que defienden una sola concepción del realismo (apasionados del *cine dogma*, o de la doctrina neorrealista más rancia) y aquellos que asumen la complejidad de dicho concepto, y conciben infinitas formas de ser realista, sin pasar necesariamente por el costumbrismo, la ausencia de guión y el recurso a los diálogos improvisados, el rodaje en escenarios naturales o el sonido directo.

Afirmar que pueden ser tan realistas, en el fondo, Renoir, Douglas Sirk o Chaplin como De Sica, Flaherty o Truffaut puede sonar raro aún hoy en día, pero en el fondo ese y no otro es el principal legado de Bazin. Se trata de entender, en cada caso, de qué forma se ha conseguido acceder más directamente a la realidad –que puede ser física y tangible o, por el contrario, mental y huidiza– y reconocer de paso que no hay método que valga siempre o para todo. La clave está en rechazar, evidentemente, que el realismo tenga como aspiración última captar las apariencias, y se comprende así, fácilmente, que el

realismo pueda darse igualmente cuando se trabaja con actores profesionales y *amateurs*, en el documental y en la ficción, en el cine de acción y en el de largos diálogos, en el drama social y en el de invasiones extraterrestres.

Merece una última advertencia la habitual oposición que se establece entre el escapismo y el cine supuestamente realista. Por supuesto, no estamos muy por la labor de patrocinar el escapismo puro y duro, el que aspira simplemente a hacernos olvidar el mundo en que vivimos, por muy realista que sea *en apariencia* su estética. Pero debemos andar con cuidado: tomamos a menudo por escapistas obras que no lo son en absoluto, que requieren simplemente 'otro tipo de atención', y se presentan como un verdadero acercamiento a la realidad películas 'de tesis', manipuladoras y artificiosas, que no merecían el tiempo que les dedicamos.

El cine como suma de artes y la especificidad del medio cinematográfico

Hoy son pocos, fuera del ámbito universitario, quienes recuerdan y tratan de reavivar aquellas discusiones, pero encontrar la especificidad del medio cinematográfico fue, durante algún tiempo, una prioridad para historiadores, críticos y hasta cineastas. Otros autores, en cambio, entendieron desde el principio el cine como el arte total, la suma en un solo medio de las otras artes.

Discutir aquí un corpus teórico de esta profundidad y dimensiones sería imposible, por espacio, además de ocioso, por desfasado. Pero no carece de interés enfrentarse a la versión simplificada, casi caricaturesca, con que hoy continúa aquél viejo debate: los defensores del cine *de guión* frente a los analistas de películas por partes ("una buena fotografía, una buena música, una idea interesante").

Pretender a estas alturas que un sólo elemento del cine de cuenta del sentido y el valor de una película parece casi una broma, pero es un absoluto despropósito sostener, además, que dicho elemento no sea otro que el guión, y más si se quieren referir con él, básicamente, a la importancia del tema.

Es evidente, por otro lado, el escaso interés de un análisis *fragmentado*, típico aún en la prensa no especializada. Pero no deja de ser un pecado venial el que en un momento dado, casi sin darnos cuenta, nos permitamos valorar la 'calidad plástica' de un film, o admiremos la perfección y el rigor de su estructura narrativa. Lo grave es que determinadas películas –y algunos movimientos, del expresionismo alemán al surrealismo francés, o en general el cine de animación– cobren un prestigio, desproporcionado en según qué casos, que se fundamenta en la riqueza de uno o varios de sus elementos, sin importar demasiado cómo éstos se relacionen entre sí.

Lo cierto es que el cine es un arte complejo, y hasta la película más modesta resulta a veces difícil de aprehender: por eso todos los elementos que componen una película deberían tenerse en cuenta a la hora de su análisis, pero no para tomarlos por separado, como si tuvieran algún interés en sí mismos, sino para examinarlos como se nos presentan, *en su interacción*, en esa forma precisa en que están dispuestos unos en relación a los otros, en el modo en que todos juntos participan de la construcción, conflictiva, de la ambigüedad y el sentido.

1.2 Nuestro punto de vista sobre el cine

Las dicotomías clásicas son para nosotros, en buena medida, falsos debates. Quizá sirvan, a su manera, para definir socialmente ciertos cines: se está a la izquierda o a la derecha, con la élite o con 'el pueblo'. Pero el cine, la cultura en general, debería ser otra cosa que un espacio donde reproducir simbólicamente las diferencias de clase o ideología. En este sentido, nuestra concepción del cine debe superar los prejuicios y hacer convivir lo que se nos presenta, *a priori*, como irreconciliable. Lo que no significa que quepa todo, que carezcamos de criterio, que todas las películas sean iguales a nuestros ojos.

El espectador activo

Parece que existe, en torno a la idea general de un público activo, un cierto malentendido. La actividad del espectador no se da en mayor medida, al menos de forma automática, con el uso del plano secuencia que con la planificación clásica, con los planos fijos que con aquellos en permanente movimiento, con las películas enigmáticas que con aquellas en las que el tema, o la acción, está expuesta con suficiente claridad. Un público activo es compatible casi con cualquier modo de hacer cine, por clásico y transparente que sea su estilo, por más que oculte sus costuras y andamios, del mismo modo que determinadas películas más 'modernas' y autoconscientes, que muestran muy a las claras su carácter de artificio, no exigen del espectador actividad alguna, pese a las apariencias.

Partir de una concepción activa del espectador significa para nosotros una clara apuesta por ese cine que, en algún sentido, 'respete a su público', que en cualquier caso no lo toma por un sujeto al que adoctrinar o al que distraer. Y es que no están tan lejos el uno del otro, después de todo, el cine de propaganda y el cine que busca, sin más, abordar falsos problemas que nos distraigan de los verdaderos. Comparten un mismo desprecio por la capacidad del público para pensar por sí mismo y un desaprovechamiento absoluto, y decepcionante, de las posibilidades del cine como experiencia, inteligente y honestamente distorsionada, del mundo.

No puede interesarnos por ello un cine realmente propagandístico, ni tampoco sus variantes más o menos disimuladas, como lo son (en su mayor parte, y con honrosas excepciones) el mal llamado cine social, de denuncia. Y tampoco puede parecernos digno, ni aceptable, por mucho que respetemos el derecho de cada cuál a 'consumir' el cine que le apetezca, un cine que se niega a *interpretar* la realidad, que no trata de acercarse lo más mínimo a lo esencial de ésta: la verdadera naturaleza de los problemas planteados. Toda falsificación es bienvenida, incluso se agradece en ciertas dosis, menos el simulacro descarado de la experiencia humana, falseada sin otro fin que tratar de manipular nuestro pensamiento, para convencerlo de alguna idea o distraerlo de lo esencial.

Un cine para nosotros

De alguna manera, nuestro compromiso con un público activo debería llevarnos a rechazar una programación pensada *para los otros*, una programación diseñada con el objetivo de convencer a otros de nuestras ideas o nuestros gustos. Es incompatible defender una concepción activa del espectador y programar concibiendo a nuestro público como personas incapaces de pensar por sí mismas. La clave reside, quizá, en diseñar los proyectos como si el destinatario no fuera otro que nosotros mismos, pero no partiendo de nuestras filias y fobias, sino evaluando qué cine mantiene viva la capacidad de modificar nuestros esquemas mentales. Por eso no debe importar, ni lo más mínimo, que compartamos o no la base ideológica que sustenta el discurso de una determinada película: en lugar de preguntarle a un film si piensa *como nosotros*, si su director o guionista comparten nuestra forma de ver el mundo, parece más interesante y oportuno interrogarnos sobre cómo puede cambiarnos una determinada obra, qué nos ha permitido entender o ver mejor, o desde otra perspectiva, gracias precisamente a la capacidad del cine para explicar no cómo son efectivamente las cosas, sino cómo pueden ser en un momento dado, en unas determinadas circunstancias.

Desde este punto de vista, no sólo tiene sentido que programemos películas con las que discrepemos en algún plano, sea ideológico o estético, sino que debería ser raro incluso para nosotros programar un cine con el que estemos, *a priori*, antes de enfrentarnos con él, de acuerdo en todo. Lo que no debiera tener cabida es programar con el fin de convencer a nuestro público de nada: en todo caso, deberíamos aspirar a que tal o cual película les abriera los ojos en un determinado sentido, quizá el mismo en que nos lo abrió a nosotros, sin miedo a las contradicciones que pueda implicar tal apertura de mente en nuestra manera de explicar hasta entonces la realidad social, o nuestra concepción misma de la estética o del cine.

El cine como ventana al mundo

Nadie se opondría, en principio, a aquella máxima de Rivette según la cual el cine sería lo que los cineastas quisieran hacer de él. Pero entendemos que esta libertad que el cineasta gallo le reconocía al cine para transformarse y ampliarse en el futuro no es incompatible con un reconocimiento de lo que el cine ha supuesto hasta ahora, *principalmente*, para nosotros, de lo que ha representado en sus formas más acabadas o en aquellas obras que más posibilidades le han abierto.

Y, bien mirado, si se hace memoria y se piensa en ese punto en común que no excluye lo mejor del clasicismo ni las obras más interesantes del cine moderno, lo más destacable del cine comercial o de género junto a las obras más maduras del llamado cine artístico, o de autor, seguramente no sea otra la conexión que un manifiesto aprovechamiento de los medios del cine para deformar, distorsionar, ampliar o reducir el mundo, para *hacerlo ver de otra manera*, para conseguir que el espectador salga de la obra concibiendo la posibilidad de que el mundo sea distinto o más complejo de lo que antes había imaginado.

Tal concepción del cine es sin duda muy amplia, aunque excluye no pocas películas, incluso algunas 'de prestigio' como cierto cine experimental. Pero sin negar radicalmente el interés que determinados experimentos pueden haber tenido, o incluso pueden tener hoy, no puede satisfacernos plenamente un cine de vanguardia que rehuye, de todos los modos posibles, la interpretación del mundo. No es una cuestión de hacer prevalecer el fondo sobre la forma, o de equilibrar ambos términos; se trata de reconocer en qué sentido ha dado el cine, al menos hasta el momento, sus mejores frutos, en qué dirección ha crecido y qué vías, por el contrario, lo han llevado a callejones curiosos, pero sin salida.

Entender el cine como ventana al mundo significa concebir que el cine requiere a la vez de una cierta realidad y de una cierta distorsión, con los distintos grados en que pueden presentarse una y otra. Y lo interesante es para nosotros, justamente, la forma precisa en que ambas se relacionan, el modo en que se transforma la materia bruta extraída de la realidad en una determinada *forma* especialmente compleja y ambigua, capaz no sólo de generar múltiples lecturas sino de causar también una fuerte impresión y despertar la curiosidad por conocer, aunque sea un conocimiento 'mediado', cómo *puede ser* el mundo.

Por eso no nos interesa el cine en sí mismo –el que sólo tiene interés en relación a la propia tradición cinematográfica– ni el cine como excusa, que toma el medio como un simple intermediario, inútil aunque ameno y atractivo, entre la realidad y el espectador. Tampoco concebimos las películas como 'propuestas' o mensajes: un film no debería entenderse como un simple posicionamiento, ni ideológico ni estético, pues no puede reducirse jamás una obra a su proyecto. Las intenciones no dejan de ser eso, meros propósitos. Y los resultados no sólo pueden distar de éstos un buen trecho, sino que son siempre, por el mero hecho de que las ideas han tenido que traducirse en una determinada puesta en escena, algo más complejos y ambiguos de lo que permitía deducir su planteamiento original.

Del contexto cinematográfico y la obra

Los responsables de programación de una filmoteca activa, que proyecta (por poner un ejemplo) entre diez y treinta títulos semanales, pueden darse bastante caprichos y programar de vez en cuando alguna 'medianía', películas que le dejan a uno más bien indiferente, films que no han supuesto ni supondrán lo más mínimo en la historia del cine, que no han realizado aportación alguna. Una asociación como la nuestra, en cambio, que no proyecta ni una veintena de títulos siquiera al mes, debe ser mucho más selectiva, y tratar de no programar, en la medida de las posibilidades, obras de interés tan relativo o directamente prescindibles.

Por ello, además de lo expuesto hasta el momento, deberíamos tener en cuenta a la hora de programar una u otra película que no puede ser lo mismo haber creado algo verdaderamente nuevo en un determinado contexto, o alcanzado un grado superior y casi inigualado en cuanto a la intensidad de la comunicación, a la capacidad para *transmitir completamente* una visión del mundo, que haber puesto en práctica rasgos aparentemente innovadores pero ya vistos anteriormente, o haber narrado con corrección y algo de estilo, pero sin la fuerza necesaria, una historia más o menos digna de interés. Para determinar con justicia qué aportación a la cultura cinematográfica representa una determinada película, por tanto, no hay otro

remedio que tratar de conocer con la mayor profundidad posible su contexto, lo que no siempre está en nuestra mano, por la falta de tiempo y de fuentes de información ajustadas a nuestra concepción del cine. Pero no podemos desistir completamente de tal análisis, del estudio más o menos objetivo de la originalidad que una obra supone respecto al contexto en el que nació, pues tal examen debería ser la base de toda selección que pretenda dar cuenta de la diversidad y la riqueza del patrimonio cinematográfico.

2. Misión asociativa

2.1 Otro espectador

Convencidos del poder del cine como medio de conocimiento, no puede sino decepcionarnos la brutal segmentación que encontramos actualmente tanto en la crítica como en el público general. Parece como si unos y otros hubieran renunciado, finalmente y sin demasiada pena, a buscar *para ellos mismos* 'algo nuevo' o 'distinto', un cine con el que no se hubieran encontrado antes, una película que les descolocara y obligara a pensar, una vez más, cómo es –o puede ser– el mundo, y qué es –o puede ser– el cine. Da la impresión de que cada cual (con escasas excepciones) sigue en sus trece desde hace años, seguro de tener 'la' razón, y sin curiosidad siquiera: más allá de sus gustos, nada hay que sea de interés, que le concierna o vaya con su persona.

En este sentido, la misión del cinefórum no es otra que tratar de romper los círculos viciosos. Para empezar, hacer accesible y cercano ese cine que, sin algún apoyo externo, cuesta seguir o comprender cabalmente, y mostrar por otro lado cómo la complejidad del punto de vista no está reñida necesariamente con el llamado cine 'ligero'; que el entretenimiento puro y el interés pueden ir cada uno por su camino, por supuesto, pero también pueden viajar juntos, de la mano, y en algunos casos hasta depender el uno del otro.

Se trata de tender puentes, en resumen, partiendo siempre del público 'natural' del film en cuestión para acabar llevando la película a otro terreno, a otros espectadores, a otras formas incluso de verla y entenderla: después de todo, aquella película para *freakies* o jóvenes *gafapasta*, para *marujas*, para intelectualoides o fascistas pudo aportarle un enriquecimiento a uno mismo, quizá mayor incluso que el que proporcionó a su público inmediato, más acostumbrado a manejarse con esa concepción del cine y de la realidad.

Debemos recrear por ello, en la medida de nuestras posibilidades, las condiciones idóneas en las que el cine aprovecha al máximo su potencial transformador, su capacidad para permitir a cada espectador ver y pensar desde otro ángulo. Y con tal fin es prioritario construir entre todos, con la colaboración activa y voluntaria de nuestro público, otro modelo de espectador, uno más curioso, que no sea presa de los esquemas preconcebidos, de las fronteras y límites que otros han impuesto, que no conciba el cine como un espacio perfectamente cartografiado en el que definirse, en definitiva, sino como una oportunidad para crecer en perspectiva e incluso, por qué no, sumar contradicciones.

Nuestra misión última, puede deducirse de todo lo anterior, no es otra que generar curiosidad, promover una visión menos esquemática del cine, suscitar la reflexión y el debate más que 'dar a ver' o, simplemente, transmitir información relacionada directa o indirectamente con un autor, o con la producción de una película. Si asumimos que cualquier proyecto que decidamos llevar a cabo, sea la presentación de una película, una publicación o exposición, debe perseguir un fin, no deberíamos programar tal o cual obra sin otro objetivo que permitir su visionado, ni tampoco analizar un film por el mero placer de compartir lo que hemos descubierto en él.

Es importante, en este sentido, partir de nuestro público, y conocerlo bien, a la hora de elaborar la estrategia de comunicación; sólo así conseguiremos abrir puertas en lugar de insistir en los gustos existentes, lo que debemos tener especialmente en cuenta a la hora de trabajar con los más jóvenes, en la tarea pedagógica que deberíamos asumir en la formación de espectadores activos, críticos y más libres respecto a los esquemas críticos y académicos heredados.

2.2 La difusión global del cine

Por descontado, *L'Atalante* debería tender a una difusión del cine que fuera global en dos sentidos: la intención de difundirlo en *todos* los espacios y dirigido a *todos* los públicos posibles, por un lado, y el intento por difundir el patrimonio cinematográfico en *toda* su diversidad, por otro. Pero tal objetivo es evidentemente inalcanzable e inviable para nuestra asociación, y cabe por tanto introducir algunos criterios que nos sirvan para establecer prioridades, o marcar determinadas líneas de actuación asumibles a corto plazo.

En cuanto al diseño de una programación que muestre la riqueza del patrimonio cinematográfico, no podemos aspirar a ella a menos que concibamos, a rasgos muy generales, planes de trabajo con plazos superiores a un año. En cada curso, al menos, debemos intentar que estén representadas no sólo distintas épocas y nacionalidades sino también distintos géneros, distintas sensibilidades y distintos tipos de cine, y sobre todo debemos evitar la redundancia: que cada película o ciclo suponga, en la medida de lo posible, una ampliación de la diversidad representada.

Dicho esto, consideramos que es razonable asumir un compromiso mayor con aquellas parcelas, obras o autores menos conocidos u olvidados de la Historia del Cine. No se trata de expulsar de nuestra programación toda película renombrada, pero sí de garantizar que éstas no ocupen en ningún caso el grueso de nuestra actividad. Que hoy pueda visionarse casi cualquier película gracias a Internet no significa que todas lleguen al público en igualdad de condiciones, y es nuestra misión también equilibrar la balanza y dar visibilidad a aquellas películas que, por distintos motivos, no han alcanzado una repercusión suficiente, o que el tiempo las ha hecho caer en el olvido.

En cuanto a los espacios y los públicos, tenemos la oportunidad de probar suerte en espacios no universitarios (desde videoclubes o *pubs* a casas de cultura de ayuntamientos, que además pueden suponer nuevas fuentes de ingreso) y el reto de llegar a un público más joven. Con este objetivo en mente, abriremos a otros espacios y públicos, debemos estar atentos a la posibilidad de colaborar en las actividades en torno al cine que surjan de otras asociaciones e instituciones de nuestro entorno, y aprovechar todas las colaboraciones para continuar transmitiendo nuestra concepción del cine.

En otro orden de cosas, y como un elemento secundario de nuestro compromiso en la difusión del cine, podríamos comenzar la tarea de recopilar y divulgar los recursos sobre cine que están disponibles en nuestro ámbito territorial, ya sean videoclubes con una oferta amplia o la programación sobre cine de otras asociaciones o instituciones, cursos o seminarios, etc.

2.3 La misión del *Aula de Cinema*

Cuanto se ha explicado hasta el momento en relación a la misión de *L'Atalante* vale también para la actividad que venimos desarrollando en colaboración con el Vicerrectorado de Cultura de la UVEG desde el pasado enero, con una salvedad: como parte de la institución universitaria, toda la actividad del *Aula de Cinema* debería desarrollarse en espacios propios de la Universitat de València, y a su vez tendría que dirigirse prioritariamente a su 'población' (teniendo en cuenta tanto al alumnado como al personal docente e investigador).

Por otro lado, nuestra gestión del *Aula de Cinema* nos obliga a asumir como propios determinados fines que no forman parte de nuestra misión general como asociación. Entre estos, cabe destacar los siguientes, que aparecen ordenados conforme a su prioridad:

1. *El fomento de la utilización del cine como herramienta didáctica* por parte del profesorado, partiendo de nuestra concepción del cine, a través de distintas actividades (cursos de formación a profesores, por ejemplo)
2. *El impulso a la creación audiovisual dentro del ámbito universitario*. En especial, se ofrecerá ayuda a aquellos proyectos desarrollados por estudiantes a través de muestras, premios, ayuda a la producción, etc. Con este fin, se promoverá la compra del equipamiento necesario para la realización y posproducción de los proyectos, equipamiento que debería ponerse a disposición de todos los estudiantes de la UVEG, sin obligación de matricularse

en ninguna asignatura en concreto. Como complemento, y garantía de un uso adecuado de este equipamiento por parte del alumnado sin formación específica, se perseguirá la constitución de un equipo técnico asesor y de apoyo a los proyectos de los estudiantes. Por otro lado, desde el *Aula de Cinema* se difundirán tutoriales y *software* libre que sirvan como base teórico-práctica de apoyo a la creación audiovisual desde una concepción del cine amplia, tan cercana a la nuestra como sea posible

3. *El estímulo de la compra de equipamiento destinado al visionado en condiciones óptimas en todos los centros*
4. *La difusión de los recursos sobre cine que ofrece la UVEG*, en especial de la oferta académica relacionada con el cine, a través de charlas, folletos o la página web. Se promoverá asimismo el incremento de estos recursos, y en relación a la oferta académica sobre cine debería promoverse su incremento en todos los ciclos (también doctorado) y orientada a todo el alumnado, a través de libre opción.
5. *La defensa de los valores generales de la UVEG*, y en especial de aquellos específicos del Vicerrectorado de Cultura (que, en cualquier caso, no debemos contradecir). Es por ello que deberíamos estudiar dichos valores, en primer lugar porque conocerlos es el primer paso para poder desarrollar una actividad acorde con ellos, y en segundo lugar por si se quisiera solicitar alguna reforma de estos, en especial con el objetivo de conseguir un compromiso explícito con el cine por parte de Vicerrectorado
6. *La difusión de la cultura cinematográfica a nivel editorial*
7. *La adquisición de fondos* (libros, DVD's, revistas, etc.) sobre cine en las bibliotecas y la optimización de su uso y disfrute a través de distintos recursos y medios necesarios
8. *El acercamiento de los estudiantes a la oferta cinematográfica externa a la universidad* a través de descuentos, entradas gratuitas, promoción de cara al alumnado de festivales ya en marcha, etc.

2.4 *L'Atalante* como agente crítico

En un breve plazo, deberíamos ser capaces de levantar una política cultural en torno al cine, un proyecto de difusión global que disponga de las herramientas suficientes para ir conformando poco a poco otro espectador. Quizá nuestra actividad no cambiará demasiado de apariencia, pero pasaremos de tener una programación, sin más, a diseñar y ejecutar un proyecto coherente, con una dirección, unos objetivos y una evaluación permanente.

En esta situación, establecidos los criterios que consideramos esenciales en el diseño de una política cultural mínimamente digna, y llevada a la práctica en la medida en que nuestros recursos nos lo permitan, sería absurdo desaprovechar la oportunidad de exigir su puesta en marcha (a otra escala, por supuesto) por parte de aquellos a quienes correspondería en realidad, desde el principio, tal tarea: los poderes públicos.

Evidentemente, no podemos esperar que en apenas dos años *L'Atalante* consiga una incidencia real sobre la política cultural de la Universidad, sobre la del ayuntamiento de Valencia o sobre la de la Generalitat Valenciana. Pero esta dificultad no puede frenarnos. Para empezar, el mero hecho de ejercer como agente crítico, aun sin posibilidad de una interlocución real con las instituciones, como entidad que simplemente cuestiona y propone una determinada política cultural, es ya bastante novedoso en nuestro entorno, y cabe considerarlo un paso positivo y necesario: si queremos que en algún momento el cine adquiera otra consideración por parte de las instituciones públicas, cabe primero hacer consciente a la sociedad del abandono político que sufre actualmente este arte y, en general, la cultura. En segundo lugar, no hay por qué partir de cero. Podemos aprovechar foros ya existentes (consejos de juventud o delegación de alumnos, por ejemplo) para vehicular a través de ellos nuestras reivindicaciones, de forma que éstas lleguen más directa y rápidamente, además de contar con una mayor legitimidad, a quienes tienen capacidad de decisión.

La reivindicación de una manera de entender el cine será para nosotros, sin duda, una tarea extra y complementaria, que no debería sustituir nunca nuestra labor como entidad dedicada a la gestión cultural. Pero consideramos que, al tiempo

que ponemos en práctica nuestras propias iniciativas, es nuestro deber exigir que otros asuman su responsabilidad. Asumir un carácter reivindicativo no significa, así, que *L'Atalante* cobre de la noche a la mañana legitimidad para implicarse en cualquier causa ideológica o política, ni siquiera en cualquier polémica suscitada en torno al cine. La reivindicación es, por el contrario, una nueva herramienta que ha de servirnos básicamente para la consecución, a medio y largo plazo, de nuestros fines últimos.

Principios fundamentales

Antes de realizar ningún análisis de la situación, y antes desde luego de tomar un posicionamiento en cualquier campo, se requiere una definición clara de aquellos valores con los que queremos adquirir, a nivel asociativo, un compromiso. Estos valores deberían servir para establecernos un marco de actuación flexible (que otorgue legitimidad a nuestras reivindicaciones en todos aquellos casos en los que nuestra concepción del cine se encuentre implicada, de alguna manera) pero limitado (que no nos permita intervenir en cualquier causa o polémica): sólo cuando estos valores estén en juego, directa o indirectamente, sería legítima nuestra intervención, que debería limitarse a su defensa.

Se propone asumir, por ello, como principios fundamentales de nuestra asociación, a) la defensa de la diversidad (en especial, la diversidad cultural); b) la defensa de la igualdad en el acceso a los recursos (principalmente a la cultura); y c) la defensa de la libertad de expresión dentro de los cauces democráticos y de la difusión de ideas que no contradigan los derechos humanos.

Límites a nuestra labor como agente crítico

No es nuestra misión, en ningún caso, posicionarnos (ni a nivel interno ni públicamente) respecto a cuestiones políticas ajenas a nuestros propios valores. Dentro de foros más amplios, como consejos de juventud, intervendremos fundamentalmente en aquellos temas que versen sobre materia cultural, y cuando lo hagamos en otros ámbitos será siempre partiendo de aquellos valores que hemos considerado los principios fundamentales de nuestra asociación.

Ante situaciones relacionadas con el cine y que consideremos de especial gravedad, ocurridas dentro o fuera de la Universidad, se puede tratar de pactar con el Vicerrectorado de Cultura un posicionamiento susceptible de hacerse público. Pero como norma general, teniendo en cuenta que somos a la vez (de alguna manera) juez y parte, nuestra función crítica como *Aula de Cinema* ha de limitarse a un trabajo de 'presión interna' en nuestra relación con el Vicerrectorado de Cultura, presión ejercida con el único fin de mejorar la atención al cine por parte de los organismos universitarios.

Esto no impide, en cualquier caso, que desde el *Aula de Cinema* colaboremos con actos o proyectos que tengan fines políticos siempre que nuestra colaboración sea neutra y ceñida a nuestra misión, y tal neutralidad sea manifiesta y sin matices. Además, es importante resaltar que no debemos guiarnos en estos casos por nuestra ideología personal, y debemos estar dispuestos a colaborar, por principio, con todo aquel que nos presente un proyecto interesante, compartamos o no sus reivindicaciones –siempre que éstas, como mínimo, respeten los principios democráticos y los derechos humanos.

Asimismo, que no denunciemos públicamente deficiencias específicas en la atención que la Universitat de València presta al cine no significa que no podamos abrir a la comunidad universitaria un debate o reflexión de carácter general en torno al papel que podría y debería desempeñar el cine en este ámbito.

Reivindicaciones específicas

Si aspiramos a defender verdaderamente la diversidad cultural con una perspectiva de futuro, que garantice una mayor diversidad en la producción cinematográfica de nuestro entorno, es imprescindible articular un discurso coherente y profundo en torno a los efectos de la legislación a la hora de privilegiar un modelo u otro de industria. Es evidente que defenderemos, llegado el caso, la aprobación de aquel marco legal que promueva una oferta más diversa, pero hoy carecemos del conocimiento suficiente para poder tomar partido en tal causa. En cualquier caso, tenemos claro que de nada sirve

favorecer la diversidad en el ámbito de la creación si sólo llegan a las salas, finalmente, unas pocas obras, todas cortadas además por el mismo patrón. Aspiramos, por tanto, a una regulación del cine que favorezca la exhibición en condiciones óptimas de las más diferentes obras, con independencia de su estilo o su adscripción a uno u otro 'modelo'.

Entendemos, por lo demás, que para diversificar la oferta cinematográfica existen otras vías, suplementarias, a la modificación del actual marco legal. Y que la administración tiene otras obligaciones, como garantizar el acceso de todos los ciudadanos al cine, en todas sus formas. Se plantean en relación a tales deberes las siguientes líneas de trabajo que habríamos de exigir a la administración pública (considerando, en cada caso, cuáles son sus competencias), líneas que ordenamos en función de su prioridad:

1. *Conservación y difusión del patrimonio cinematográfico*, superando los intereses estrictamente económicos, los geográficos (rechazo del localismo como criterio fundamental), etc.
2. Concretamente, *la difusión de las obras cinematográficas que no llegan a las salas*, así como de aquellas que llegan en malas condiciones, por escaso tiempo, que no tienen una mínima proyección mediática y carecen, por ello, de público suficiente. Este criterio es válido en la medida en que se entienda como una invitación a rescatar aquellas obras que no han recibido la atención que merecían, pues tampoco se trata de visibilizar cualquier cosa: la falta de éxito, por fortuna, a veces está justificada. Este deber puede cumplirse a través de distintas iniciativas, como pueden ser las intervenciones sobre el mercado de la exhibición, obligando a salas convencionales a proyectar películas de diferentes presupuestos económicos y/o estéticos, por ejemplo. Pero la herramienta más básica y extendida para la consecución de este fin es la actividad cinematográfica organizada directamente por instituciones dependientes de la administración. Para estos casos, además de exigir que los poderes públicos no se conviertan en sucursales de las grandes distribuidoras, debemos convencerles de que programar no puede consistir, simplemente, en 'dar a ver': la difusión del cine debe promover un pensamiento, y debe perseguir la formación de *otro* espectador. En este sentido, cuando lleguemos a estrechar lazos y colaborar con la administración pública de algún municipio, tendremos que trasladarles nuestra concepción sobre lo que debería implicar hoy una política de difusión cultural del cine.
3. *Puesta en marcha de una política educativa en relación al cine y el audiovisual*. Reivindicamos la necesidad de una educación del audiovisual, que ayude a conocer su lenguaje y a leerlo de una forma más consciente y crítica, identificando los mecanismos que contribuyen a la construcción del sentido. Con este fin deberían abordarse todas las formas del audiovisual, del videoarte al videojuego, pero sin descuidar en ningún caso el cine por considerarlo una forma 'más antigua' o 'pasada de moda'. Al contrario, debería valorarse el patrimonio cinematográfico existente, del que carecen otros medios por antiguos que sean (piénsese en la televisión), y que constituye la mejor base para una educación profunda, que no sólo atienda a los mecanismos básicos del lenguaje audiovisual sino también a sus posibilidades máximas, hasta el momento exploradas principalmente en el medio cinematográfico. Se trata, en cualquier caso, de formar a los nuevos espectadores para que adquieran una comprensión más amplia del cine, con mayor perspectiva, y de remover las barreras que dificultan el acceso de determinados sectores de población a determinadas formas de entender el cine.
4. *Promoción del acceso de toda la ciudadanía a la oferta cinematográfica en su conjunto*, tanto a la ofrecida por la administración pública como a la comercial, a través de medidas intervencionistas sobre el mercado de la exhibición
5. *Promoción y difusión del pensamiento en torno al cine*, a través de publicaciones, organización de seminarios o jornadas, etc., de iniciativa propia o ajena. Cabe rehuir en este tipo de actuaciones el planteamiento estrictamente localista: carece de sentido abordar sólo aquellas creaciones o autores propios del ámbito territorial correspondiente a la administración, pues debe entenderse que tales iniciativas se emprenden valorando el

interés que puedan suponer para el ciudadano, con independencia de su proximidad territorial al objeto de estudio

6. *Fomento de la creación desde un planteamiento riguroso*, que potencie la formación y el aprendizaje como un complemento previo, y necesario, a toda iniciativa que pretenda impulsar la creación. En este sentido, si el público al que se dirige no presenta una formación previa adecuada, parece conveniente la organización de talleres y cursos antes de organizar festivales o convocar premios
7. *Apoyo al mantenimiento y desarrollo de unas determinadas condiciones de visionado*. Es responsabilidad de la administración dotarse de los espacios y las infraestructuras necesarias para desarrollar en condiciones óptimas su actividad de difusión cinematográfica. Dichos espacios deberían ser cómodos y resultar accesibles a todas las personas (bien situados geográficamente, sin barreras arquitectónicas y con entradas a precios razonables), mientras su programación debería recibir la suficiente difusión que garantizara la utilidad de la inversión y del proyecto. Por otro lado, no podemos olvidar la crítica situación en que se encuentra actualmente el modelo de visionado en sala tradicional: la aparición de las nuevas tecnologías ha conllevado una crisis (algo exagerada, quizá, por los interesados) al sistema industrial en su conjunto, y en especial al sector de la exhibición. Sin caer en purismos, y permaneciendo con la mente abierta a las posibilidades reales que abren las nuevas pantallas, no podemos concebir las salas como un elemento obsoleto. Al contrario, nos parece imprescindible defender la posibilidad (no excluyente) de ver el cine en la sala tradicional, colectivamente, con proyecciones que respeten tanto el formato como su versión original... sin negar tajantemente los adelantos o ventajas relativos que en cierto modo han ido llegando con la televisión, el vídeo, el reproductor de DVD o las descargas por internet, del mismo modo que reconocemos que no todo son inconvenientes en la versión doblada, sino que ésta debería funcionar como un buen complemento (más que un sustituto) a la copia que respeta la banda de audio tal y como fue concebida originalmente.

2.5 Nuestra responsabilidad ante el cine español contemporáneo

El concepto de cinematografía nacional es discutible siempre, y más hoy en día, cuando la coproducción es un elemento absolutamente cotidiano. Por ello, tomaremos dicho concepto como una categoría flexible, asumiendo que una película 'española' puede estar dirigida por un extranjero, o estar producida básicamente gracias a capital de diversas naciones.

Hecha esta aclaración, creemos que nuestra asociación debe asumir una responsabilidad ante el cine español contemporáneo, una responsabilidad que no pasa por sumarnos al optimismo general, que consideramos contraproducente, del que hacen gala buena parte de los profesionales y su Academia. Nuestra tarea, sin duda, es otra: por un lado, visibilizar que 'nuestro cine' es menos homogéneo de lo que parece a primera vista, que en él hay algún hueco (aunque sea marginal) a propuestas más novedosas e interesantes, y contribuir con ello, por otro, a que sean más quienes creen en la posibilidad de un cine español ambicioso y original, y que sean más, cada día, quienes lo demanden.

Para cumplir con este compromiso, debemos partir de un doble análisis: en primer lugar, un análisis que determine cuáles son los prejuicios existentes en torno al cine español, prejuicios que cabe superar transmitiendo una visión más rica y realista de lo que ha sido y supuesto nuestro cine, y sobre todo de lo que es y supone hoy en día; en segundo lugar, un análisis que permita valorar cuáles son las obras recientes que han supuesto una ampliación (en una u otra dirección) de la diversidad existente en nuestra cinematografía.

Por descontado, nuestro compromiso con el cine español actual pasa por una presencia de éste en nuestra programación superior a la que le correspondería conforme al criterio de equilibrio entre distintas cinematografías. Tal desproporción se justifica por la responsabilidad que *L'Atalante* asume en la tarea de promover la diversidad en el panorama cinematográfico de nuestro entorno, y no porque pensemos que el cine español retrata mejor que otros 'nuestros verdaderos problemas' o 'nuestra realidad social': entendemos que el contexto espacio-temporal que retrata una película no

determina la mayor o menor identificación de tal realidad descrita con la realidad subjetiva del espectador, y en cualquier caso no es tal identificación lo que nos interesa del cine.

III. Proyecto

1. Criterios para el diseño general de nuestra actividad

No podemos entender cuanto se ha expuesto sobre nuestra misión y nuestra concepción del cine como simples discursos que repetir en actos oficiales o en nuestros comunicados a los medios de comunicación. De hecho toda nuestra actividad, desde los ciclos de cine en el *Vives* hasta la publicación *L'Atalante*, debería responder a nuestros fines y nuestro concepto del cine o, en cualquier caso, no contravenirlos. Esto significa adoptar una línea editorial, que afecta a lo que se programa, lo que se opina o lo que se escribe pero, sobre todo, al sentido en el que se programa, el sentido y los criterios desde los que se opina, los presupuestos desde los que se decide escribir una cosa y no otra.

No es que no se pueda programar o escribir sobre determinadas películas o autores; es que cada proyecto, sea cual sea, deberá fundamentarse a la hora de ser presentado y valorado, y deberá justificarse tanto el proyecto en su conjunto como cada uno de sus elementos. Entendemos por ello que no se trata tanto de un límite a la actividad que podemos o no desarrollar como de una garantía de la efectividad y coherencia de cuanto decidamos llevar adelante. El cambio fundamental, así, está en la metodología que lleva a desarrollar el plan de trabajo más que en los contenidos finales de dicho plan: lo importante es tener presente, a ser posible desde el principio, nuestra misión, los objetivos que perseguimos, e intentar diseñar proyectos que puedan acercarnos a las metas propuestas, en lugar de idear un proyecto y pensar *a posteriori* qué podemos conseguir con él.

Esta dinámica de trabajo debe ser flexible, no funcionar como un obstáculo al desarrollo de nuestra actividad sino como un método que lo enriquece y garantiza su interés. Y tal metodología debe utilizarse para promover la participación de todas y todos: una vez consensuados nuestros fines, las propuestas no pueden partir sólo de nuestros gustos o conocimientos personales, sino que debemos esforzarnos todos los miembros de *L'Atalante* por diseñar los proyectos que mejor responden a nuestra misión asociativa.

A la hora de diseñar un proyecto, además de todo lo expuesto hasta el momento, deberíamos tomar en consideración las siguientes recomendaciones:

1. No repetir, cuando pueda preverse, la programación que están desarrollando otras entidades o instituciones del entorno. Para aquellos casos (que deberían ser pocos) en los cuales el interés de la proyección consiste, básicamente, en la posibilidad misma de visionar la cinta y no tanto en la reflexión posterior, cabe evitar la redundancia (en cuanto a títulos programados como, sobre todo, en lo referente a las ideas generales que constituyen la base de un proyecto o ciclo cinematográfico). En tales situaciones, debe tenerse en cuenta tanto la programación de organizaciones cercanas como la disponibilidad y grado de visibilidad de dichas películas a través de videoclubes, las descargas vía web o comercios, etc.
2. Procurar que los proyectos planteados, al menos aquellos que figuren como prioritarios, nos susciten interrogantes cuya resolución consideremos relevante y pueda contribuir a modificar la perspectiva actual sobre un determinado aspecto del cine o alguna parcela de su Historia. Nuestra prioridad debe ser abrir debates y generar nuevas reflexiones, no transmitir información ya acumulada. Y son aquellos proyectos que planteen cuestiones difíciles de resolver con nuestra formación los que requerirán invitados 'especialistas', capaces de ofrecer *su* respuesta a las preguntas que nosotros lancemos. Se trata con ello de equilibrar el coste que supone la invitación a un ponente con la aportación que éste nos ofrece, en lugar de concebir las 'firmas invitadas' como un mero reclamo para el público.

Por otro lado, debemos evaluar siempre a la hora de diseñar un proyecto su viabilidad desde un triple enfoque: a) recursos humanos y materiales suficientes para la preparación del proyecto; b) recursos humanos disponibles con capacidad para responder a los interrogantes planteados en las ponencias o presentaciones de las proyecciones; y c) recursos humanos disponibles de cuya intervención (ponencia, presentación, etc.) no se prevea una contradicción respecto a nuestra concepción del cine.

3. Examinar que los 'complementos' del proyecto, aquellos elementos que no entroncan directamente con nuestra misión y sólo sirven para atraer a más público o rellenar y enriquecer un acto, no adquieran nunca protagonismo, y no entorpezcan en caso alguno el cumplimiento de nuestros fines.
4. En el momento en que un proyecto comienza a definirse y se convierte en una selección de películas, la idea gana en concreción y pierde necesariamente en cuanto a perspectiva. En este sentido, debe valorarse qué se gana y qué se pierde al traducir los objetivos a proyecciones, del mismo modo que debe guardarse una cierta proporcionalidad entre la 'muestra' (los films que efectivamente van a proyectarse) y el 'universo' (el conjunto de alternativas existentes que tenían cabida bajo el mismo 'paraguas' que define el proyecto). Una buena forma de no caer en los tópicos y de abrir nuevas vías de estudio es precisamente reducir al máximo (acotando conforme a criterios pertinentes) la distancia que media entre la muestra y el universo.

Además, si queremos que nuestro proyecto evite la reiteración, es importante que cada uno de sus componentes (proyecciones, en caso de los ciclos de películas) aporte nuevos elementos al debate o la reflexión, que se distinga suficientemente del resto de películas proyectadas. Teniendo esto en consideración, el orden de las sesiones vendrá determinado *en cada caso* por el criterio que se considere más conveniente (el cronológico si interesa la evolución a través del tiempo, conforme al efecto que un determinado orden pueda operar sobre el público en otros casos, etc.)

5. El diseño de un proyecto no podrá basarse en ningún caso en criterios como a) la proyección mediática que pueda depararnos, o el interés existente previamente en nuestro público por este tipo de propuestas; b) el interés personal de uno o varios miembros de nuestra entidad; y c) la facilidad de llevarlo a cabo (por el contrario, sí se podrá desechar un proyecto, o una propuesta para desarrollarlo en un determinado sentido, por la dificultad de llevarlo a término)

Por supuesto, tampoco se trata única y exclusivamente de controlar si los proyectos se adecuan o no a la política de difusión que se ha decidido impulsar, o si cumplen de forma *individual* con los requisitos desarrollados hasta ahora en el presente apartado. Otras pautas deben tenerse en cuenta a la hora de aprobar el *plan de trabajo*, la propuesta global de actividades para un curso:

1. *Promoción integral del cine*, empleando tantas vías como sea posible. Además de la programación de películas 'comentadas' y la organización de seminarios, debemos desarrollar nuestra tarea editorial más allá de *L'Atalante*, la edición de DVD's, la convocatoria de premios, etc., siempre tratando de alcanzar los objetivos marcados
2. *Proporcionalidad*. Ésta debe tenerse en cuenta respecto a diversos criterios, pero principalmente en relación a la diversidad geográfica (el cine relevante no ha tenido lugar exclusivamente en Occidente) y cronológica (desde el cine mudo hasta el contemporáneo, sin descuidar ninguna parcela). También debe guardarse un equilibrio entre distintos modelos de cine (clásico y moderno, supuestamente 'de autor' y supuestamente 'de género'), entre obras conocidas y desconocidas (una buena herramienta se basa en proyectar 'lo conocido dentro de lo desconocido' y 'lo desconocido dentro de lo conocido'), entre obras de distintos medios audiovisuales, distintas duraciones, realizadas por mujeres y hombres, etc. En relación a los espectadores, debemos guardar una cierta proporcionalidad en dos sentidos: respecto a la *cantidad*, es imprescindible combinar proyectos más

arriesgados con otros más cercanos a los intereses previos de nuestro público; respecto a la *cualidad*, debemos esforzarnos por atraer públicos dispares y, dentro de nuestras posibilidades, tratar de fidelizarlos a todos.

En cualquier caso, se trata de permanecer alerta ante el riesgo de privilegiar unos cines sobre otros, y nunca de establecer *cuotas*. La voluntad de ser equilibrados y el deseo de mostrarlo 'todo' no puede llevarse al extremo, ni a cualquier coste: cabe valorar objetivamente qué ha aportado al patrimonio cinematográfico cada nacionalidad o continente, cada grupo étnico, cada sexo, etc., y nos guste más o menos debemos admitir que no pueden ocupar un mismo lugar en nuestra programación la cinematografía estadounidense y la taiwanesa, el cine producido por la cultura occidental que aquel que han desarrollado las distintas etnias que habitan África, las películas dirigidas por hombres que las películas dirigidas por mujeres. No podemos programar *cualquier* película por el mero hecho de haber sido producida en Angola, dirigida por una mujer o por una persona de etnia gitana. Ahora bien, debemos asumir un compromiso real por visibilizar que hay cine más allá del americano, que otras culturas también tienen una amplia tradición cinematográfica (en Asia tenemos varias potencias considerables), que las mujeres están igualmente capacitadas para hacer cine, y que si lo han hecho en menor medida, o éste ha alcanzado menor prestigio social, es simplemente una consecuencia de la discriminación por motivo de género.

En cuanto al criterio de recoger la diversidad de formas audiovisuales –de entre las cuales el cine 'tradicional' sería solo una parte más, junto al cine de animación, al videoarte, las TV movies o el videoclip–, no podemos partir de una concepción purista que señale fronteras infranqueables entre los distintos medios o formatos. Pero se ha de recordar cuál es nuestra concepción del espectador y del cine: y es evidente que el resto de formas, de la vídeo instalación a la película de dibujos animados, por sus posibilidades objetivas pero sobre todo por la 'práctica habitual' en tales medios, por su propia tradición, se encuentran generalmente bastante alejados de lo que consideraríamos esencial en el cine, lo que justifica en última instancia nuestro especial interés por él. En este sentido, no sólo podemos sino que debemos programar cine de animación, cortometrajes y medimetrajes, películas para televisión y películas realizadas para teléfono móvil si es necesario, pero valorando siempre si tales medios o formatos son utilizados en un sentido cercano al que define nuestra concepción del cine: no podemos programar una película de dibujos porque nos parezca simplemente 'estética' o 'bonita', ni siquiera porque sea original en los métodos que introduce, del mismo modo que no deberíamos programar *Ciudadano Kane* si su aportación se limitara a haber utilizado una fotografía con cierta profundidad, o a haber introducido nuevamente los techos *en campo*.

Aclarado esto, no debemos dudar a la hora de integrar en un mismo proyecto, cuando resulte conveniente, cine de animación con cine de 'personas reales', cortometrajes y largometrajes... de forma que se transmita la idea de que las fronteras entre unos medios u otros son, o podrían y deberían ser, menos importantes de lo que parecen.

3. En cuanto a la organización en el tiempo de los distintos proyectos que componen el plan de trabajo de un curso, cabe evaluar previamente las condiciones que impone el calendario en tres sentidos: a) en relación a la agenda de nuestro público (épocas vacacionales, o de exámenes, etc.); b) respecto a nuestra disponibilidad para llevar a cabo la preparación de los proyectos; y c) en relación a la disponibilidad de los espacios y los recursos, humanos o materiales, que requiera el proyecto durante su desarrollo. Por último, lo ideal sería que los proyectos similares, aquellos que presenten muchos elementos en común o se dirijan a un público muy parecido, estuvieran suficientemente alejados entre sí.

2. Construir un programa, diferenciar y consolidar nuestros proyectos

Si aspiramos a cumplir con la misión y los objetivos que nos hemos fijado, hemos de confeccionar un programa de actividades que nos permitan alcanzarlos. Pero este programa no debería consistir en una sucesión de actividades sin

continuidad, ni en proyectos que comparten un mismo objetivo mientras otros fines quedan sin cubrir. Es por ello que resulta necesario estructurar nuestra actividad en no más de cinco o seis proyectos (nuestra programación en el Vives, nuestra actividad en La Nau, la publicación *L'Atalante*, la página web, etc.), y tales proyectos deben consolidarse y tener una continuidad, así como responder, todos, a nuestra misión global, mientras cada uno de ellos, de forma específica, tendría que perseguir objetivos concretos y diferentes entre sí.

Asimismo, dentro de cada uno de estos grandes proyectos deberíamos generar actividades diferenciadas y con continuidad: seminarios anuales que compartan una cierta perspectiva, premios que puedan otorgarse todos los cursos, los ciclos de cine al aire libre, etc. Se trata de construir proyectos que nos ayuden a desarrollar, sin esfuerzos añadidos, nuestras líneas de actuación, al tiempo que funcionan como 'marcas' que hacen más reconocible nuestra actividad y permiten fidelizar más eficazmente a nuestro público.

Uno de los retos a solucionar en estos próximos dos años es la reciente desaparición, si exceptuamos nuestro proyecto editorial, de una actividad específica como cinefórum *L'Atalante*, actividad que habría de sumarse y complementar a la que desarrollamos como *Aula de Cinema*. Es importante que desarrollemos un proyecto consistente, no residual, con entidad propia y que pueda financiarse por otras vías. Y tal proyecto, mientras gestionemos nosotros mismos el *Aula de Cinema*, debería dirigirse hacia otros ámbitos distintos del universitario, con el fin de llegar a otros espacios y públicos.

Sería conveniente, asimismo, que aquellas actividades sin entidad propia ni continuidad en las que otras asociaciones o personas nos propusieran colaborar se integraran dentro de nuestros proyectos ya definidos y consolidados, en lugar de generar otros nuevos que no seamos capaces de mantener y nos supongan un trabajo añadido considerable. En relación a estas propuestas de colaboración, cabe recordar que, como *Aula de Cinema*, tenemos una cierta obligación de apoyar aquellos proyectos razonables que se nos propongan, pero no es precisamente muy sensato trabajar en contra de nuestra misión o concepción del cine: intentaremos siempre que las actividades en las que participemos siquiera económicamente terminen recogiendo nuestra filosofía asociativa, o cuanto menos que no la contradigan, y si no lo conseguimos tendremos que valorar seriamente la oportunidad de no prestarles nuestro apoyo.

3. Imagen y política de difusión

Desde que asumimos la gestión del *Aula de Cinema*, hemos sido capaces de generar un diseño coherente para nuestro material de difusión que hace identificable, al fin, toda actividad organizada por nosotros. Pero nuestra imagen no se transmite sólo a través del diseño de los folletos o la cartelería: el tipo de proyectos que proponemos y desarrollamos, la perspectiva, el rigor, la profundidad y la originalidad desde los cuales decidimos abordarlos, el espacio que otorgamos a lo lúdico y a lo ligero, los espacios en los que colocamos el material de difusión... todo ello transmite una imagen determinada y nos hace atractivos para unos públicos mientras nos aleja o aparta de otros.

Como *Aula de Cinema*, sin ninguna duda, debemos mantener el rigor y la formalidad que corresponde a una institución seria. Como asociación juvenil y de estudiantes, sin embargo, podemos permitirnos ser más flexibles, dejar un cierto espacio a planteamientos menos formales, pero sin perder nunca de vista nuestro cometido. Esto significa, por ejemplo, que no tendrían cabida en nuestro proyecto como *Aula de Cinema*, en principio, aquellas herramientas que hemos de diseñar para llegar a un público más joven, que habrían de transmitir una imagen más abierta y dinámica de nuestra entidad.

Necesitamos desarrollar las bases que deberían fundamentar la imagen global de *L'Atalante*, al tiempo que cabría fijar los elementos de imagen que servirán para diferenciar cada uno de nuestros proyectos, en especial aquellos propios frente a los que son financiados y organizados como *Aula de Cinema*.

IV. Tejido asociativo e institucional

Hasta el momento, las relaciones de nuestra asociación con entidades ajenas han respondido principalmente a la obligación de mantener los vínculos establecidos con el Col·legi Major Lluís Vives y el Vicerrectorado de Cultura de la UVEG. Hay que reconocer, además, los esfuerzos realizados por estrechar nuevos lazos, que nos han permitido llevar a cabo algunos proyectos en colaboración. Pero han sido casos excepcionales, y es hora de que nos propongamos seriamente la conveniencia de ampliar nuestra red de apoyo y, especialmente, nuestra participación en determinados foros como puedan ser los consejos de juventud.

1. Relaciones institucionales en el seno de la Universitat de València

El carácter doble que hemos adquirido recientemente, como asociación de estudiantes y responsables de la gestión del *Aula de Cinema*, hacen más compleja y problemática nuestra representación institucional en el seno de la UVEG. Hay que cuidar mucho, por tanto, cuándo representamos al *Aula de Cinema* y, por tanto, a la institución universitaria, y cuando hablamos como otra asociación de estudiantes más. Y es importante, para prevenir conflictos y malentendidos, hacer conscientes a nuestros interlocutores del lugar desde el que hablamos en cada momento, especialmente a aquellos con quienes mantengamos relaciones en los dos sentidos.

Relaciones con la institución universitaria

Nuestra relación con el Col·legi Major Lluís Vives y con el Vicerrectorado de Cultura puede definirse, objetivamente, como una relación de interdependencia: necesitamos de ellos, *en cierto modo*, para continuar desarrollando nuestra actividad al mismo nivel y con las mismas facilidades, mientras ellos se benefician de nuestro trabajo voluntario, que les permite cubrir una programación cinematográfica atractiva, seria y permanente. Pero no merece la pena llevarse a engaño: nuestra dependencia, además de orgánica en relación al Vicerrectorado, es considerablemente mayor en cualquier caso, al menos mientras no consigamos diversificar nuestros ingresos y encontremos espacios alternativos donde desarrollar nuestra actividad semanal.

Esta dependencia puede traducirse en la obligación de asumir encargos, con los que quizá, según las propuestas sean unas u otras, no nos sintamos identificados o cómodos, y que pueden llegar a contradecir nuestra misión asociativa. En tales situaciones, deberíamos decidir entre todos si conviene asumir sin más la petición o procede, por el contrario, explicarles la razón de nuestra incomodidad e intentar llegar a algún acuerdo.

Por otro lado, sería positivo coordinarnos con el resto de las aulas, pero no tanto para pedirles colaboración en nuestra actividad estrictamente cinematográfica como para promover iniciativas conjuntas que conciernan a intereses comunes, como pueda ser la defensa del papel de la cultura en la Universidad.

Continuar trabajando junto al CADE es también importante, pues además de fuente de subvención se trata de un organismo con quien llevar a la práctica proyectos de colaboración que nos resultan interesantes, al tiempo que garantizamos una atención suficiente al cine por su parte. Lo mismo cabe decir de los distintos departamentos vinculados de algún modo con el arte cinematográfico, departamentos a los que, además, deberíamos elevar nuestras reivindicaciones en materia de planes de estudio.

Relaciones con el alumnado

Es nuestro deber como *Aula de Cinema* promover el acercamiento al cine por parte del alumnado, así como colaborar en aquellas iniciativas que surjan directamente de este. Por ello debemos estar siempre receptivos a aquellas propuestas que provengan de alumnos, especialmente de aquellos que conformen una asociación de estudiantes. Ahora bien, teniendo en cuenta el carácter básicamente social de las asociaciones estudiantiles existentes en nuestra universidad cabe reconocer el

riesgo de que su concepto de la utilidad del cine y su apego a cierto cine casi propagandístico choquen con el compromiso que hemos adquirido de respetar a nuestro espectador. La tarea a desarrollar en este sentido puede ser algo fatigosa, pero es clara: tratar de transmitirles nuestra visión del cine y de su utilidad social, así como intentar reconducir el proyecto en cuestión entre ambas partes.

Por último, no podemos desaprovechar la existencia de la Delegación de Alumnos, así como la presencia de alumnos en las comisiones académicas de título, figuras de representación a las que debemos elevar nuestras reivindicaciones en aquellos aspectos no vinculados a los planes de estudio.

2. Guías para la colaboración con organizaciones e instituciones culturales

La posibilidad de desarrollar proyectos en común con aulas de cine de otras universidades (valencianas o, en general, españolas) constituye una opción muy interesante a la hora de ahorrar esfuerzos y recursos económicos. Pero además supone abrir *L'Atalante* a estudiantes de otras universidades que ya han adquirido una experiencia en la gestión cultural del cine, y cuya aportación puede sernos de gran utilidad.

Otra vía interesante, de momento no abierta, es la de trabajar en estrecha colaboración con otras entidades públicas que desarrollan una actividad cinematográfica considerable en nuestro entorno, del IVAC – La Filmoteca al MuVIM, el IVAM o la Fundación Municipal de Cine. Cabe establecer relaciones, en este ámbito, con dos fines, cuya aparente contradicción responde al carácter doble de nuestra asociación: por un lado, nuestro interés primero es plantear posibles vías de colaboración; pero tal cercanía a las distintas entidades debe permitirnos, secundariamente, alcanzar un conocimiento más cercano y objetivo de las deficiencias que presentan los diferentes organismos públicos citados, deficiencias que podríamos cuestionar interna o públicamente llegado el caso, si fueran de especial gravedad y se considerase oportuna la denuncia.

Por último, si aceptamos que la reivindicación en materia cultural es una responsabilidad, complementaria a nuestra actividad, de aquellas asociaciones que nos dedicamos a gestionar la cultura, debemos hacer un esfuerzo por exportar nuestro modelo asociativo, por convencer a otros de la importancia de exigir otra política cultural, y trataremos en cualquier caso que otras organizaciones culturales se sumen a nuestras demandas.

3. Nuestra misión en el movimiento juvenil valenciano

Como asociación juvenil, que se plantea además el reto de convertir a los jóvenes en su destinatario primero, creemos que es conveniente implicarnos en el Consell de la Joventut de València. Formar parte del CJV de manera activa nos supondrá algún esfuerzo extra, y quizá, en el peor de los casos, algún debate interno sobre nuestra posición ante ideas o valores con los que discrepemos y que la asamblea del consejo haya tomado la opción de defender. Pero la pertenencia a este foro, independiente de la administración pero legitimado por ésta como interlocutor válido del asociacionismo juvenil valenciano, no sólo nos permite acceder a nuevas subvenciones y a un contacto cotidiano con el tejido asociativo juvenil de nuestra ciudad, sino que nos brinda la ocasión de exponer nuestras reivindicaciones y que éstas, de ser aprobadas por el resto de entidades, sean elevadas a la administración.

V. Conclusiones

Reformar una asociación es un proceso lento, que debe realizarse tranquilamente y evaluando poco a poco las consecuencias de los cambios introducidos progresivamente. Por ello, consideramos que nuestra máxima prioridad no debe ser otra que poner en marcha un proyecto coherente, conforme a nuestra misión y concepción del cine. La ampliación de dicho proyecto es importante, pero no podemos llevarla a cabo si no viene precedida o acompañada de un crecimiento asociativo considerable: no asumamos mayores esfuerzos si no disponemos de mayores recursos, económicos y humanos. La

función de *L'Atalante* como agente crítico, por último, debe ir preparándose, pero con calma, enriqueciendo en primer lugar nuestros puntos de vista y nuestros análisis.

Confiamos en nuestra capacidad para superar los retos que tenemos delante, pero no pretendamos hacerlo a marchas forzadas. Cuanto aquí se ha planteado sólo indica por dónde empezar a andar, en los próximos dos años, y propone una dirección que esperamos resulte fructífera. Pero quede claro, en cualquier caso, que tal paso no es irreversible, y que debemos estar dispuestos a volver a un modelo menos ambicioso si las altas aspiraciones, en algún momento, amenazan con hacer desaparecer nuestro proyecto asociativo.