

Entrevista a Eckart Stein

Mercè Ibarz

Eckart Stein ha dirigido durante 26 años el taller internacional de innovación y creación televisiva «Das kleine Fernsehspiel» de la segunda cadena pública alemana (ZDF), entre 1974 y 2000. El programa cumple ahora 40 años de existencia continuada, ahora bajo la dirección de Heike Hempel. No existe otra emisión no informativa que haya durado tanto en la televisión. Durante estas cuatro décadas, «Das kleine Fernsehspiel» ha dejado una impronta decisiva en la renovación del cine y la televisión independientes de casi toda Europa, las dos Américas, África y Oriente Medio. Ha producido los primeros filmes de Teo Angelopoulos, Chantal Akerman, Jim Jarmusch o Atom Egoyan, y ha ayudado a Rainer M. Fassbinder, Agnès Varda o Jean-Luc Godard cuando nadie daba nada por ellos. Sus formas de trabajo configuraron la estructura de los primeros años del Channel 4 británico y algunas de sus propuestas forman parte esencial de la cadena franco-alemana Arte, como las noches temáticas. Eckart Stein y sus equipos han revolucionado la propia idea de la producción de imágenes, así como su programación. En el sentido político y filosófico de las imágenes, «Das kleine Fernsehspiel» ha ensayado y creado fórmulas, ha introducido las tecnologías ligeras en la televisión y ha evitado los formatos cerrados. Desde el compromiso profesional, ha convertido la producción en una estrecha cooperación con autores y socios, y también aquí ha promovido fórmulas alternativas de financiación independiente que han dado acceso a la televisión a culturas y actitudes excluidas de los circuitos dominantes. El programa tiene reputación internacional, consolidada por un buen número de retrospectivas y por el premio Galileo del Consejo de Europa de 1988. Gracias al espíritu batallador de Eckart Stein, la amplia red de colaboradores del programa y el control federal, no centralista, de la televisión pública alemana, «Das kleine Fernsehspiel» sobrevivió en el 2000 a la jubilación de su director. Asimismo, Eckart Stein ha formado parte, desde los inicios, de otras estructuras innovadoras, como el Input o la red europea de formación de productores EAVE. Esta conversación ha tenido lugar en Barcelona este mes de agosto.

Mercè Ibarz es profesora asociada del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra, donde imparte cursos de géneros documentales y de arte contemporáneo. En esta universidad organizó y coordinó el programa académico del primer Master en Documental de Creación (1998-2000). Investiga la mirada documental y la historia de la imagen. Es periodista y escritora. Sus últimos libros son la investigación *Buñuel documental* y los relatos *A la ciutat en obres*.

Mercè Ibarz (M.I.). Al cabo de 40 años de presencia continuada, «Das kleine Fernsehspiel» es un clásico sorprendente de la televisión: un laboratorio internacional, un taller audiovisual comprometido al mismo tiempo con el pluralismo del derecho público y con la singularidad, y la diversidad, de la creación. Aquí conocemos poco su historia y sus filmes. Incluso creo que es difícil traducir el título, tan preciso...

Eckart Stein (E.S.). Es preciso y abierto... Recoge la idea primera: hacer dramaturgia televisiva, escritura, en el sentido amplio, no teatro televisado o similar. En inglés sería «The little TV Play», es la traducción literal. Las

traducciones francesas «La petite Fenêtre de la TV» o «La petite Lucarne de la TV» están bien porque contienen la idea de que somos una ventana o un patio de luces y así es... Hace tiempo que el adjetivo «kleine» [pequeño] no es adecuado, proviene de los inicios, cuando hacíamos emisiones de 25 minutos. Ahora pueden ser de tres horas o más, pero «Das kleine Fernsehspiel» es un nombre reconocido internacionalmente y así ha quedado. Usted dice que es una historia sorprendente, yo añadiría paradójica. Siempre somos los chalados, los bufones de la corte y, también, la emisión más duradera del mundo... Y todavía somos el único taller internacional de creación e innovación.

Ninguna otra televisión lo tiene... Nos habría encantado, y continúa siendo necesario que las televisiones tengan uno. les televisions en tinguin.

M.I. Entonces, hablemos de ella. Usted ha sido su director durante 26 años, de 1974 a 2000, y al retirarse ha conseguido que no desapareciera. Comenzaron en 1962, en los inicios de la segunda cadena, la ZDF, con sede en Maguncia. Han sido y son un equipo de producción capital para el cine joven e independiente, de Alemania y de todo el mundo. También para las capacidades de expresión televisiva, pero hablemos primero del cine.

E.S. Era el principio de la ZDF y propusimos una programación de innovación. Un espacio libre para hacer una televisión alternativa, diferente de la tendencia imperante, que pudiese levantar filmes difíciles de hacer de otro modo, sobre todo por los jóvenes. Es un programa que desde el inicio no ha tenido un formato convencional, la idea ha sido siempre hacer producciones nuevas y originales, con espíritu de contradicción y de provocación. Empezamos por la ficción porque impulsar el cine era una necesidad prioritaria del conjunto de la televisión en Alemania. Al terminar la guerra no existía la cultura alemana, los nazis la mataron, sobre todo el cine. Insisto, el cine sobre todo. «Das kleine Fernsehspiel» optó por las ficciones de los jóvenes cineastas y por las producciones independientes. Nunca hemos hecho series y desde el principio estamos abiertos al mundo. Es un equipo de unos treinta profesionales. El primer director fue Hajo Schedlich y desde el año 2000 es su directora una joven colega, Heike Hempel.

M. I. ¿Con qué tipo de ficción empezaron?

E.S. Con una escritura muy subjetiva, un estilo cinematográfico que después los franceses han catalogado de cine de autor, con un carácter o una psicología de diario íntimo. Hemos seguido la gran literatura: Robert Walser, Kafka, Musil. Una ficción muy personal, con un espíritu de ensayo y de poesía. La mayoría eran primeros filmes, criterio que no hemos cambiado. Filmes de amigos que no formaban parte de lo que se llama la cultura alemana, o sea, extranjeros. Primero con la Europa del este, Alemania también, por más difícil que fuese. Nunca ha sido fácil, nunca hemos seguido las reglas de la «complacencia mutua».

M.I. Hicieron y hacen lo que el resto de la ZDF o la ARD no hacían...

E.S. Hemos tenido ese privilegio. Hemos tenido muchos privilegios, salvo el del presupuesto. Pero hemos podido trabajar con jóvenes extranjeros, para los alemanes de la posguerra era decisivo saber qué pasaba en el resto del mundo, nosotros vivíamos en una fantasmagoría... posthistórica.

M. I. Hábleme del equipo inicial. ¿Quiénes eran, qué pretendían?

E.S. Éramos un grupo de amigos. Nuestra ambición era tener una vez a la semana este espacio libre, que fue de 25 minutos a las siete de la tarde. Nuestros objetivos, políticos y estéticos, tenían algo de extremo, de espíritu de contradicción. Éramos un grupo multidisciplinar, una docena de hombres —después se sumaron cada vez más mujeres— que veníamos del teatro, unos, y de la escritura o de la producción, otros, dos intelectuales. Éramos un grupo pre-68, sin experiencia de los *media*. Yo mismo venía del teatro. Diría que la dignidad del grupo era el espíritu de utopía, de la necesidad de crear un futuro diferente.

M.I. Todos empezabais: la ZDF y ustedes. Con la decisión de hacer obras de jóvenes: ¿de dónde salieron los primeros autores?

E.S. De una red de amigos, por eso hablo tanto de construir redes. Amigos que nos recomendaban proyectos, y en colaboración muy estrecha con festivales y escuelas de cine de Alemania, de Lodz (Polonia) y de otros países. Trabajamos mucho desde el principio con mujeres, algo no muy aceptado entonces, y en general con jóvenes que ya eran rebeldes de sus propias culturas, que no encontraban financiación en sus países.

M.I. También habéis contado con un presupuesto importante de la ZDF...

E.S. Cuando todavía no había las presiones diría que totalitarias del mercado, durante los años sesenta, la televisión pública estaba muy mimada, en particular en Alemania y en la mayoría de países también. Pero no nos engañemos, ya entonces existía este espíritu de competición de tener la máxima audiencia posible. Muy al principio el presupuesto era bastante abundante, pero enseguida se estableció la

relación entre presupuesto alto y máximo número de espectadores. Es una matemática que nada tiene que ver con la matemática política o estética, humanista. Pronto tuvimos el mínimo y, hoy día, todavía es menor en comparación. Ahora es de 5 millones de euros. Para una emisión que hace una treintena de producciones nuevas al año es poquísimo. O sea, que hay que ser modestos en la ambición de hacer algunos filmes más caros de lo que hacemos habitualmente. Hacemos filmes muy, muy económicos que, a veces, se venden muy bien en varios países.

M.I. Es el caso de los dos primeros filmes de Jim Jarmush, de *Les rendez-vous d'Anna* y *News from Home* de Chantal Ackerman o de *Calendar* de Atom Egoyan. Y, entre algunos de vuestros filmes principales, *El vendedor de las cuatro estaciones* de Fassbinder, los dos primeros de Teo Angelopoulos, *Sauve qui peut (la vie)* de Godard o los *Daguerrotypes* de Agnès Varda.

E.S. Normalmente hacemos el primer film de un cineasta que, de este modo, encuentra una mayor financiación para el segundo. En algunos casos, hemos tenido que ayudar más y estamos muy contentos. Últimamente estamos orgullosos de haber «creado» el joven cine turco-alemán. Ahora tiene mucho éxito y no necesita el dinero de «Das kleine Fernsehspiel», pero sí que lo necesitaba al principio. A cada época le corresponde un cine joven, difícil de crear, de situar en la escena.

M.I. Angelopoulos, Jarmusch, Ackerman o Egoyan, insisto, han sido buenas apuestas. Quizá habrían hecho lo mismo sin ustedes, pero...

E.S. O quizá no. Wim Wenders nos recomendó a Jarmusch. Wenders es un amigo del programa, como Godard o Angelopoulos. Ya no trabajamos con ellos pero nos avisan sobre quién hay que ayudar. Hay más ejemplos de gente que ha comenzado con nosotros y se han hecho famosos, como Bob Wilson y su video art.

M.I. O que han recomenzado, como Godard, después de su años de vídeo.

E.S. Sí, también hemos ayudado a cineastas que querían renovar su lenguaje, que no querían volver a hacer lo que ya sabían y que se sentían aislados. No pueden contar con

la financiación habitual o, como en el caso de Godard, han perdido la confianza del mercado. Lo hacemos excepcionalmente, pero lo hacemos.

M.I. Aquí llegó, sobre todo, el «joven cine alemán» de los sesenta y setenta, en el que intervinisteis relativamente poco, pero sí en algún caso.

E.S. Como le decía, toda la televisión alemana se implicó en la reanudación del cine, y en esta responsabilidad nosotros nos hemos dedicado a proyectos más específicos. Sin embargo, en un determinado momento vimos que Fassbinder, que ya era conocido, no encontraba dinero para un proyecto ultrapasional, ultrapersonal también, y por ello hicimos con él *El vendedor de las cuatro estaciones*, que hoy es un film de referencia en todo el mundo. Después, Fassbinder ya no nos necesitó más porque todo el mundo le quería ayudar.

M.I. El territorio estético y geográfico del «kleine Fernsehspiel» es francamente de una gran riqueza.

E.S. Me gusta que lo diga así porque, al fin y al cabo, nuestro territorio, estética, geográfica y políticamente, es el mundo. Tras una existencia de 40 años lo podemos afirmar sin la menor sombra de duda. En los sesenta trabajamos con cineastas del Este, también en América Latina en momentos muy difíciles de las dictaduras militares. Un film ahora muy famoso en Brasil es *Irazema*, de Jorge Bodanzky. Cada año pasa a la televisión y es también un film de museo. Porque tuvo un compañero insospechado, ¡el cardenal de Belén!, sin cuya ayuda no lo habríamos podido hacer. Él fue quien dijo: «¡El film debe hacerse!» Y con un cardenal prácticamente detrás de la espalda del cineasta, la policía decía: «bien, eso debe estar en orden...» Durante el apartheid trabajamos con una decena de cineastas negros de África del Sur. Y de Mozambique, Etiopía, Senegal, etc. A menudo con la ayuda de Jeremy Isaacs, del primer Channel 4.

M.I. Sin fronteras...

E.S. Sin duda, sobre todo en la estética. Un film puede ser de una lentitud poética o de una hilaridad infantil, de un espíritu muy documental o muy absurdo, irónico o satírico. La frontera no es sólo geográfica, sino entre géneros, la programación debería ser un reflejo de la voluntad de programación del otro.

M.I. También es importante lo que no queréis hacer.

E.S. Mucho. Todavía es la ambición del programa no hacer lo que los demás equipos de la casa pueden hacer, a los que dirigimos algunos proyectos. Para hacer las cosas difíciles de hacer, muy a menudo hay que buscar el dinero en otros lugares, y a veces ni así se encuentra, pero la independencia es una de las categorías esenciales. Una vez, hacía un film con un indio hopi, Victor Masayesva, y los amigos de las cadenas americanas me decían: «sabes perfectamente que sólo hacemos filmes americanos» y se quedaban tan anchos, sin pensar que podía darse el caso de que Victor fuese más americano, por así decirlo, que ellos. Pues no encontramos socios, ni uno. Por lo que hicimos el film solos. Para hacer los filmes con los directores negros, hemos tenido que remover cielo y tierra. ¡Hemos trabajado en el cementerio de Los Angeles! Hemos tenido que buscar el dinero por todos lados. En la UNESCO, en un ministerio del Tercer Mundo, en el Channel 4, con quien se pueda, ahora con los Fondos de Cine de los länder alemanes, que nos ayudan mucho... El nombre de la ZDF, en este sentido, ha revelado su fuerza, ayuda mucho a encontrar socios y fraguar alianzas.

M.I. Sin embargo, la independencia financiera cuesta de mantener.

E.S. Siempre aprendimos mucho de los independientes norteamericanos, ellos lo tienen mucho más difícil que nosotros los europeos, que estamos mimados por las subvenciones gubernamentales. Ellos son independientes de la industria de Hollywood, sea el cine o la televisión, y han aprendido a buscar el dinero fuera de este sistema dominante. Eso es lo que, cada vez más, tenemos que hacer en todo el mundo. Trabajar fuera de las grandes industrias, fuera de los Berlusconi, por así decirlo. Es el legado de Cassavettes, de Wiseman, de Scorsese en sus inicios... Estados Unidos es un país muy impresionante en este sentido, por un lado son el centro del comercio y por el otro son el Tercer Mundo para la expresión alternativa en cine y televisión.

M.I. ¿Quiénes son los independientes americanos con los que han trabajado más?

E.S. Para nombrar algunos: Errol Morris, Mark Rappaport, Maxi Cohen, Jarmusch, Bob Wilson, Bill Douglas, Doug Harris, Egoyan, Stephen Dwoskin.

M.I. Veamos ahora cómo ha ido evolucionando «Das kleine Fernsehspiel» en estos 40 años. Estuvieron diez años en las siete de la tarde, hasta 1972.

E.S. La dirección de la ZDF creyó que no podían programar ficciones «difíciles» en una hora tan temprana y nos dijo de pasar algunas semanas a las 22 horas y, en 1972, de pasar sólo a las noches, cada vez más tarde... Para mí, eso fue positivo, porque nos permitía retirarnos de la presión de los 25 minutos, de la formatización, contra la que he luchado siempre. Una formatización basada en el horario de los programas, pero también en su espíritu, en su duración, en su género, en cómo te sitúas respecto de la tendencia imperante. Así es como una vez a la semana continuamos haciendo un taller libre.

M.I. ¿Y la duración?

E.S. Totalmente libre. Y lo sigue siendo.

M.I. Es bastante importante. «Somos marginales, pero no elitistas», suele decir usted.

E.S. Efectivamente. Muy a menudo pensamos que hacemos un programa moderno, de política sobre la televisión. Es decir, televisión como foro, como ágora para los ciudadanos y no como mercado para los consumidores.

M.I. ¿Un foro siempre experimental?

E.S. ... no, no es necesariamente así, por eso digo que no somos elitistas. Hemos hecho muchos primeros filmes, pero eso no quiere decir que por fuerza sean de un arte difícil. A veces nos han tildado de difíciles, sobre todo en los inicios, porque trabajábamos con cineastas del Este, era difícil porque eran los comunistas, por nada más. O sea que: atreverse, sí, siempre. Pero por razones diferentes. Por razones políticas a veces, otras por razones de formato, por razones de género y, en particular, por razones de cruzamiento de géneros.

M.I. Sí, porque a pesar de que el programa es conocido como taller de producción, su sentido de la programación no se ha centrado exclusivamente en la ficción.

E.S. Hacemos de todo. También compramos algunas cosas, pero, básicamente producimos. Hemos hecho documentales, ensayos, debates, video art... También gran cine clásico a veces, pero un gran cine que no se habría

hecho sin nuestra ayuda, por ejemplo, los primeros filmes de Angelopoulos, que vivía una situación política muy difícil en Grecia. O de otros cineastas, un poco por todo el mundo. Y hemos sido nosotros, con los socios que hemos buscado, los que hemos hecho posible financiar lo imposible. Hemos probado que la televisión es un espacio donde se puede hacer arte, donde el debate es posible, donde la comunicación es posible, donde la expresión y el diálogo de los ciudadanos son posibles, que en la televisión es posible la comprensión europea clásica de los *media*.

M.I. También han experimentado formas de hacer y programar que después han sido adoptadas y consolidadas por otras cadenas, como Channel 4 y Arte, e incluso por emisiones más convencionales, públicas o privadas. Por ejemplo, los *talkshows* o las noches temáticas.

E.S. Nos ha pasado siempre. A través de ciertas experiencias, hemos creado formatos. Precisamente formatos, ya lo ve. Formatos que después han sido copiados por las programaciones dominantes. Los ejemplos más claros han sido una emisión que teníamos, muy y muy política, en los años setenta, que se decía «Spielraum» (Espacio libre) y, más tarde, las noches temáticas de Arte, que también habíamos creado nosotros. En «Espacio libre» hacíamos un diálogo con el público, sobre un tema... Después todo se llenó de *talkshows*... Pero con nosotros era un foro donde los espectadores eran cooperadores, ciudadanos que discutían sobre un tema. De hecho, después salió la idea de hacer noches temáticas, que nosotros empezamos, y más adelante, cuando se creó, impulsamos Arte.

M.I. Apelaba antes a una concepción clásica de los *media*, europea. Y, efectivamente, este laboratorio que es el programa tiene algo de taller artístico y artesano a la vez, clásico pero abierto a todo tipo de expresiones. Vuelvo a decir que nos parece sorprendente su resistencia.

E.S. Magritte pronunció una frase que he descubierto tarde pero que creo que es muy buena para el trabajo en los *media*. Magritte habla de la pintura, claro: «la pintura te hace reconocer lo que no puedes ver en el original». Así entiendo la televisión, tanto en estética como en política: una televisión que nos ayuda a comprender cosas de la realidad que no entendemos. Muy a menudo es difícil

entender qué pasa, y ves por dónde un diálogo en la televisión puede ayudar, o una pieza de arte, un monólogo o una payasada. También hemos hecho muchas payasadas, tengo mucha fe en ellas.

M.I. Ah, sí, su teoría del bufón y la corte.

E.S. Sí, he contribuido a crear incluso una asociación, The Professional Fool Association, con sede en Frankfurt, para ayudar a sobrevivir la subversión en la cultura, a la resistencia del bufón y su papel en la corte de los príncipes. Hay que seguir creando espacios, sobre todo para los rebeldes de todas las culturas: la política, la teatral, la universitaria, en las artes, en el periodismo, en todas las disciplinas. La idea es que la asociación nos ayude a encontrar mecenas —palabra y concepto que prefiero a *patrocinadores*, que siempre quieren ser pagados de una forma u otra— que nos permitan crear espacios diferentes, lo que antes se llamaba *undergrounds*. Pero ya estoy retirado, ahora toca dirigirla a los jóvenes profesionales.

M.I. A partir de 1972, cuando pasan a la noche y les dan más tiempo de emisión, descubren la duración y sus producciones todavía se hacen más diversas. Inventan entonces los *kamerafilm* e introducen las cámaras ligeras en las producciones de televisión.

E.S. Provocar con la palabra también es importante y *Kamerafilm* fue una expresión provocativa. Era una forma de decir que una producción no es necesariamente un aparato de 25 cámaras. Interesaba la cámara por sí sola, como un lápiz del autor. A menudo hacíamos los contratos no con un productor, sino con autores de cine que gestionaban ellos mismos el presupuesto, con un amigo que se ocupaba del sonido y un pequeño equipo de trabajo, ensayando de este modo fórmulas alternativas también de producción. Las cámaras ligeras no eran al principio aceptadas, pero sí, las introducimos. Después hicimos lo mismo con el vídeo o, ahora, la cámara digital.

M.I. Otro paso de las emisiones nocturnas de larga duración fue la producción de documentales, también desde un punto de vista especial, que con el tiempo se llamará *documental de creación*.

E.S. Poco a poco vimos que el documental era cada vez más importante para nuestra manera de entender la

televisión. Veíamos que las imágenes de la realidad hacía días que eran imágenes desvinculadas de la realidad, con una ficción que ya podríamos calificarla de preberlusconiana, preBill Gates. Nuestra implicación en el documental fue una rebelión, queríamos un entendimiento más nervioso, rico, honesto, más verdadero, con la realidad. Fue, también, un efecto del 68, una comprensión general que la realidad debe ser algo real, no inventado por las finanzas o los políticos. Formó parte de la misma onda que los *kamerafilms*.

M.I. Sí, las dos concepciones se parecen.

E.S. Efectivamente. Nunca hemos hecho documentales periodísticos, documentación y basta, o reportajes, han sido siempre un diario íntimo, el *kamerafilm* del autor, con su propia visión de la realidad. Si lo queremos decir así, la puesta en escena de la realidad de ese autor. Que ofrece la cultura del discurso —del debate, de la participación— que se toma seriamente la audiencia y no sólo como marketing instrumental.

M.I. En 1974 usted se hizo cargo del programa y jugó a fondo desde entonces con los límites que ofrece la ZDF que, sin embargo, son bastante amplios vistos desde otros contextos, aunque les trasladaran la emisión a la noche. ¿Pudieron hacer alguna red, aunque fuera pequeña, en la televisión europea, que entonces todavía era sólo pública?

E.S. En el conjunto europeo sólo hemos tenido, y durante unos pocos años, un solo socio, el Channel 4 británico, mientras estuvo bajo la batuta de Jeremy Isaacs.

M.I. Sin embargo, el programa se mantiene.

E.S. Aparte de la isla que representó para nosotros la creación en Londres de Channel 4, una isla única, que duró muy poco, hemos contado con la creación de 3sat, una cadena de ambición cultural de derecho público gestionada por la Suiza de habla alemana, Austria y la primera y la segunda cadenas alemanas. Tenemos mucha presencia en ella. No se puede decir que «Das kleine Fernsehspiel» haya crecido, pero sí que tiene más espacio. Y con Arte nos ha pasado lo mismo.

M.I. «Das kleine Fernsehspiel» fue decisivo para la creación de Channel 4. De hecho, usted formó parte de su consejo

asesor en los primeros años. También esta cadena, en gran parte pública, contribuyó decisivamente al impulso del cine contemporáneo, y no sólo el británico.

E.S. Jeremy Isaacs admiraba nuestra manera de trabajar y la siguió mientras estuvo al mando de Channel 4. Le ayudamos y él también nos ayudó mucho. Pero nadie más. Ha habido algunas amistades, por ejemplo, entre los finlandeses, que continúan. Pero una verdadera cooperación, intensa, la encontramos solamente en los primeros años de Channel 4 y fue decisiva para el trabajo con los cineastas del Tercer Mundo. Ahora también allí existe otro espíritu, desde que Isaacs la dejó es una cadena orientada sólo al mercado. Es una lástima, porque en el Tercer Mundo se hace más y más grande, y sus posibilidades de expresión más y más pequeñas en los medios más y más berlusconianos.

M.I. Parece un sarcasmo que el *networking*, la red de trabajo en cooperación, sea tan difícil en televisión.

E.S. Cuando unas puertas se cierran, otras se abren. Lo hemos visto desde que pasamos muy tarde por la noche, pero tenemos la duración que queremos. Colaboramos con festivales, con fundaciones culturales, por modestas que sean, con el Tercer Mundo en la medida que podemos... Son socios de cofinanciación, pero también socios que enseñan los filmes que hacemos, eso es tanto o más importante.

M.I. En tanto que programa de emisión semanal, «Das kleine Fernsehspiel» es seguido por una audiencia pequeña y fiel, de la que usted está orgulloso y los directores de la ZDF, descontentos.

E.S. Mire, ya mucho antes de la gran competencia con las cadenas privadas se empezó a hablar, muy pronto de índices de audiencia. Hacer las cosas de modo que tuviesen la misma audiencia que tal programa de la primera cadena, etc., etc. Por contra, siempre he defendido la tesis que nosotros teníamos el cien por cien de los ciudadanos. Que cada emisión —por ejemplo, una carácter feminista que tenía el 3 o el 4%— tenía el cien por cien del público interesado en aquel debate. Otra emisión podría ser sobre los jóvenes de 14 a 16 años, otra los viejos traumatizados por la guerra... Y, así, a lo largo del año, en varias emisiones, eso sí, tocábamos el cien por cien de la audiencia.

Tratar de tener más espectadores es destruir la audiencia específicamente interesada.

M.I. Es, efectivamente, una actitud que hace días que funciona.

E.S. Sí, y es muy interesante ser conscientes de ello. No es sólo la tiranía de Bill Gates y Berlusconi, sino también el abandono, el desinterés de los demás. Es muy y muy interesante analizar políticamente que, antes que Gates y Berlusconi, ya existía un cierto espíritu de decadencia de la independencia de los ciudadanos.

M.I. Hablemos de los formatos, contra los cuales, en tanto que espacios cerrados y hegemónicos, usted y sus equipos llevan años batallando, contraponiendo una expresión televisiva rica y diversa.

E.S. Cada vez es más urgente. Vivimos tiempos globales y la globalización no actúa sobre el mercado solamente, sino también sobre las imágenes. Los ciudadanos nos hemos convertido, en el sentido de Walter Benjamin, en productos ideológicos del mercado de imágenes, que están en manos de gente que nos poseen. Es un fenómeno global, contra el que hay que revolucionar el tratamiento de las imágenes. A mi modo de ver, sólo una especie de revolución puede salvarnos. Si no, el mercado nos engullirá aún más: las guerras son un mercado, también las culturas —no sólo la cultura de las imágenes, sino también la parlamentaria o la teatral o cualquier otra— son productos ideológicos de unos cuantos monopolistas. Por eso ataco los formatos, hay que atacarlos. Son marcas para poner en las cajas: de 52 minutos, de 25 minutos... ¡La formatización acaba dictando los contenidos! Es una forma de marketing que no permite cambios de estilo, del mismo modo que nosotros mismos nos parecemos cada vez más unos a otros, algo que, por otro lado, ya anunció Andy Warhol. Recordemos a Aristóteles: no tenemos ni el permiso ni el derecho de ser semejantes, porque los semejantes no hacen la polis. Por más que a veces tengo ganas de decirle a mi querido Aristóteles que no, que ya no tenemos una polis, tenemos un mercado. Es triste y se necesita un espíritu de rebelión contra todo ello.

M.I. ¿Esperaba más de Arte, de la que usted fue uno de los fundadores? De hecho, tenía que ser el primer director de programas, pero renunció al cargo. ¿Por qué?

E.S. Contribuí a la fundación de Arte porque ya formaba parte desde 1986 del comité de programas de la Sept. La primera emisión de Arte se hizo esperar todavía otros cinco años. En la Sept tuve ocasión de crear las noches temáticas. La primera se pasó por France 3. El tema era Berlín y la historia de los contactos con París, una emisión de tres horas. «Das kleine Fernsehspiel» hizo a continuación cinco noches temáticas en 3sat, la cadena cultural de lengua alemana, y así practicamos la idea. Después, en los contactos políticos de la ZDF y la Sept para crear Arte, la ZDF insistió en que las noches temáticas fuesen uno de los núcleos de la programación de la nueva cadena franco-alemana. Aunque las cosas han cambiado en Arte, a veces de forma deprimente, todavía existe bastante espacio para la expresión, un espacio que quizá sólo exista en esa cadena.

M.I. ¿Estos cambios deprimentes son producto de los formatos? Lo digo porque también en Arte se advierte una especie de homogeneidad, de peligro de rutina, de fórmula adaptada a lo que es el «producto Arte».

E.S. Los formatos son células donde poner las ideas. La mayoría de los formatos de hoy eliminan la libertad, la elección, el ritmo, ni siquiera necesitan temas. Por eso las noches temáticas son islas, porque puedes crear tus propios formatos, sin seguir un modelo. Pero también las noches temáticas en Arte se están haciendo difíciles a causa de los formatos. Cada vez más se pide, por ejemplo, que para empezar se programe un film de ficción. Eso va en contra de la originalidad de la idea. Las noches temáticas no se crearon sólo para hablar de forma diferente de un tema, sino también, y de manera muy especial, para que el editor de cada noche tenga la independencia de crear una cierta musicalidad, una secuencia, una composición de imágenes. Pero cada vez están más formatizadas.

M.I. Es interesante entender que la cuestión de los formatos no es sólo la duración y la hora de emisión de un programa, sino, en el caso de un programa pluridisciplinar como las noches temáticas, la propia composición. A mi modo de ver, es una cuestión que afecta la argumentación y la interpretación ideológica del tema de cada noche, pero creo que la musicalidad, como usted la llama, todavía añade más matices.

E.S. Lo he comprobado, día a día, durante cuarenta años, no es una idea extravagante que tienes durante unos meses, no, no, está comprobado. El valor estético, el valor de la expresión y la comunicación es una de las condiciones del valor político. Es más, diría que en la historia del arte moderno, sean las vanguardias como el dada o los surrealistas, o en la filosofía de Benjamin, siempre ha existido esta comprensión de que la revuelta artística es también una revuelta filosófica y política, humana en definitiva, y no una historia elitista en que te refugias en tu taller para crear una obra de arte, ¡no!

M.I. Y esto, en la programación televisiva, usted lo concreta en la musicalidad.

E.S. Sí. Creo que es una materia que debe componerse, que es una cuestión de composición.

M.I. Que implica la palabra, la fuerza del teatro, de la polis, de la pluralidad de ámbitos y de individuos, y también de la inmediatez de la música...

E.S. ... la expresión en definitiva, por eso me gusta la metáfora de la musicalidad, porque, al igual que la música, comunicas. Con la música comunicas con el comprador que va al mercado, el mercado clásico, el mercado como foro de la presencia de los demás.

M.I. Pero parece que Arte no acaba de funcionar bien en Alemania.

E.S. Ha encontrado el espacio, pero no la audiencia. Y justamente porque no encuentra la audiencia está jugando a la desesperada con su espacio. Juega perdiendo.

M.I. ¿Qué quiere decir?

E.S. Se puede comparar con la historia de «Das kleine Fernsehspiel». Nosotros nunca lo hemos hecho. Nunca hemos dicho «tenemos que tener 25.000 espectadores más» y, por tanto, no contamos con estos minutos que resultarán largos y no interesarán a nadie. Y creo que Arte lo hace con demasiada frecuencia. Especula con la posibilidad de conseguir una mayor audiencia y, por eso, cada vez se parece más a las demás cadenas.

M.I. Tampoco llega a ser verdaderamente europea, sigue siendo franco-alemana.

E.S. No se puede decir que exista mucho interés en los demás países, que justamente ven que no es un gran éxito según los criterios actuales. ¿Por qué debería hacerlo?, se pregunta cada país, podría crear una cadena cultural autónoma yo mismo, pero ni eso parece hoy interesante. Ustedes no la tienen, por ejemplo...

M.I. Están las segundas cadenas públicas, la autonómica y la estatal, que tratan de elaborar una cierta programación cultural...

E.S. Pero eso es también una manera de entender la cultura como un producto. Presento teatro, música, danza, la iglesia, a través de reportajes, les doy espacio para que sigan en pantalla, pero eso no significa hacer cultura audiovisual, de creación. Si programo una pieza de Peter Brooks, es cultural pero no es creación audiovisual, sólo es *screening*.

M.I. Sigamos con la metáfora de la musicalidad y hablemos de la propiedad de Arte. Una mitad es francesa y la otra de las televisiones públicas alemanas, un cuarto de la ARD y el otro de la ZDF. Se produce una disonancia curiosa entre un estado y el otro. El estado alemán no interviene directamente, esto está bien.

E.S. Ah, sí, eso está muy bien. No es como Mitterrand, el «creador» de Arte, que quería que Kohl también jugase al mismo juego. Y Kohl lo intentó. Pero, como pasó en tiempos de Adenauer y la creación de la ZDF, los primeros ministros de los länder se negaron y exigieron a Kohl que se retirase. Es una de las razones que explican por qué se tardó tanto en fundar Arte.

M.I. Todavía no me ha dicho por qué no quiso ser el primer director de programas de Arte...

E.S. Me ofrecieron el cargo cuando «Das kleine Fernsehspiel» pasaba su peor crisis. La oferta de ir a Estrasburgo era brillante, pero era, sobre todo, una forma de deshacerse del programa. Mi presidente de entonces me lo reconoció honestamente, le agradecí mucho su franqueza. También reaccioné. Y ahora vuelvo sobre los compañeros, por eso hablo tanto de ellos, hay que hacer alianzas, tener aliados. Un aliado en particular nos ayudó mucho, el Festival de Cine de Rotterdam. Le dije a mi presidente que no sólo no iría a Estrasburgo, sino que

protestaría contra la idea de la desaparición del programa. Y lo aceptó, aceptó de nuevo mi lucha y mi papel de bufón de la corte. Ya se habían hecho muchas retrospectivas de «Das kleine Fernsehspiel»: San Francisco, Tokio, París, Cannes —donde nos habían dado el premio Galileo del Consejo de Europa, en 1988— y ese mismo año de la crisis, en 1994, Rotterdam hizo una retrospectiva muy buena de nuestro trabajo. Utilicé el catálogo de esta retrospectiva con la ayuda de otros amigos de nuestra red, como la prensa, que siempre nos había apoyado mucho. También nos ayudaron algunos miembros del consejo de control de la ZDF, por ejemplo, el primer ministro de Rin y Norte-Westfalia, el Sr. Rau, que hoy preside la República. También él escribió una carta al presidente de la ZDF diciendo: «el programa debe continuar».

M.I. Os salvó la red construida a lo largo de los años.

E.S. Sí, la cooperación. Otro ejemplo, es el de Naum Klejman, el director de la Fimoteca de Moscú, al que también aprecio mucho, que en 1995 dijo (y me levantó mucho la moral, dicho sea de paso): «no se puede celebrar el centenario del cine sin celebrar la contribución de “Das kleine Fernsehspiel”». Pasó 50 producciones de la historia del programa, a Moscú, y convenció a la Fundación Soros, cuyo socio ruso es Naum, para financiar el pase por las cadenas independientes, privadas, por todo el territorio de la antigua URSS, tanto en los países asiáticos como en los bálticos y todos los demás. Los amigos de la Fundación Soros organizaron la red, pero nos dijeron que no podían pagar los derechos a los cineastas. Y fue muy bonito porque escribí 50 cartas, a todos los amigos con los que habíamos hecho un film, y recibí otras cincuenta cartas dándome el sí, dando luz verde. Un día, a Angelopoulos, de quien se pasaron dos filmes, cuando le di las gracias por su apoyo le dije que era una lástima que no hubiese recibido ni un dólar. ¿Sabe qué me contestó?: «No he cobrado los derechos pero he tenido a seis millones de espectadores, que no había tenido nunca. ¡Eso me basta!» Nadie, ninguna carta dijo que no.

M.I. Hay algo en la construcción de esta red que es más una forma de vida. No se logra esta red desde los despachos de las cadenas de televisión...

E.S. La red de amigos es esencial porque si no la tienes,

entonces sí que te conviertes en elitista o colaboracionista o cualquier otra cosa: no haces, eres... Hacen falta alianzas estrechas. En nuestro caso, los amigos han sido la gente con la que hemos hecho un film hace veinte o treinta años y hemos continuado en contacto, los festivales que te envían referencias de proyectos, son tanta gente. Ahora mismo, en el Festival de Cine de Jerusalén, en el que he participado este julio como jurado de la parte de televisión y después en un seminario, los amigos han podido saber que «Das kleine Fernsehspiel» hace décadas que trabaja con cineastas israelíes, pero también con cineastas palestinos. Y lo han apreciado mucho, han valorado mucho que el programa sea una isla de comunicación con el otro. Elias Suleiman, árabe de Israel, que este año ha tenido un gran éxito en Cannes, empezó con nosotros... También para mí ha sido importante ver a una generación joven que comprende que esto es comunicación y expresión, que lo necesita, que necesita mucho tener un espacio semejante en su entorno.

M.I. Otro componente de su trabajo, que usted sigue ejerciendo, le aproxima al de tantos artistas contemporáneos: la transmisión, la docencia.

E.S. Todo forma parte de la red y, en correspondencia, siempre he hecho seminarios y cursos en las escuelas de cine o, ya a fines de los ochenta, he participado muy activamente, como jefe de estudios, en la red europea EAVE de jóvenes productores de cine y televisión. Por eso acepté de buen grado participar, cuando usted me lo propuso, en el master de documental de la Universidad Pompeu Fabra, en Barcelona. O en la Sam Spiegel Film School de Jerusalén, donde acabo de hacer un seminario de dos semanas. Me gusta porque permite crear en estas instituciones pedagógicas un espíritu de continuidad de una forma de trabajo. La continuidad es muy necesaria. Cada vez hay menos espectadores y menos creadores, sólo productos. La enseñanza, claro está, es un reflejo de ello. Manda el espíritu individualista del «cómo puedo hacer el marketing de mi talento para crear imágenes para el mercado». En mis cursos, me gusta plantear contradicciones.

M.I. Me da la impresión que su formación teatral ha influido profundamente en su concepción de la televisión como

escena pública.

E.S. Así es, lo he visto con la edad. Sí, los ocho años, de los 17 a los 24, que pasé en teatros de Londres y París, primero, y de Munich después... «History writing by a story telling», sí. Es una comprensión teatral griega, muy política, de estar en un foro, en la polis. Vuelvo a Aristóteles, al que todavía considero extremadamente moderno: «son únicamente los ciudadanos diferentes los que pueden crear una polis, los ciudadanos semejantes no pueden crear una polis». O sea, que Aristóteles nos dice que con los berlusconianos no se puede crear un país. No es cierto que hayan muerto las ideologías, sino que ahora sólo hay una, la ideología (una palabra que me parece muy interesante, porque lo incluye todo: ideo/imagen, lógica/palabra) del capitalismo monopolista. Pensemos en la frase genial de Bill Gates: «Who owns images owns heads», ¡eso es lo que está pasando con Berlusconi! No sólo es el propietario del consumo de las imágenes, sino también de los ciudadanos, ha comprado los votos en el mercado. Ya no estamos, pues, en una polis democrática clásica, de raíz teatral, que es el lugar de encuentro de los ciudadanos. La realidad se ha convertido en un producto, algo que se puede vender a los *media*, lo vimos en la CNN durante la Guerra del Golfo. El valor político, el sentido ciudadano, la responsabilidad son ahora muy escasos. Por eso a veces pienso en Tomás de Aquino, fíjese usted, ¡un santo católico!: «la rabia es la condición del valor». Es muy teatral, exagerado, pero es que creo profundamente en las virtudes de la exageración.

M.I. ¿La exageración? ¿No cree que en la televisión ya es suficiente?

E.S. Eso habría que discutirlo. Se trata, otra vez, de los formatos. Dado que el paisaje audiovisual está marcado desde hace una decena de años por la formatización, hay que exagerar, que en este contexto quiere decir insistir sobre lo que queda fuera de los formatos. Fuera de la formatización existe la libertad, la verdad, la expresión, la comunicación, la importancia. Hay que exagerar políticamente el derecho a hablar que tienes en esta «escena». Tienes el derecho de poner en escena tu ambición estética, tus ideas y tus imágenes, y no sólo las de Berlusconi. Fíjese que Berlusconi está cambiando incluso la idea de derecho público, que también pasa a ser su

dominio. Las imágenes también forman parte del derecho público. Hay que recordarlo ahora que en tantos lugares las imágenes de las televisiones públicas pasan a ser socios de las imágenes del sistema privado, hablan el mismo lenguaje, muestran lo mismo. Exagerar es, para mí, salir de la escena de esta cohabitación de formatos.

M.I. Es lo que, siguiendo con el teatro, hace el *off* respecto del circuito comercial, que se alimenta de los descubrimientos e innovaciones del *off*.

E.S. Es otro de los argumentos. Los directivos de televisión están más dispuestos a aceptar el símil: Broadway no puede sobrevivir ni cinco años si no existe un *off-Broadway* que no trabaja con las reglas del mercado, pero que inventa nuevos formatos, nuevas ideas, nuevas imágenes, y lo mismo pasa con los independientes respecto de la industria de Hollywood. Pero éste es el argumento conservador, prefiero hablar de la necesidad de la exageración.

M.I. Para finalizar, ¿cómo ve en perspectiva los inicios de la televisión en Alemania? Se lo pregunto porque me parecen un momento teatral, como una escenificación nueva, una representación de la posguerra. Aquel teatro europeo de la política de bloques, el primer momento de la mundialización actual...

E.S. También aquí encontramos paradojas. En virtud del estado federal, hemos sido más privilegiados que los británicos, que durante la ocupación nos dieron su sistema de control público. Es decir, incluso para los ingleses, es Londres la capital, porque su estado no es federal —de momento—, mientras que para nosotros lo son las comunidades federales, los *länder*, que primero tuvieron su sistema de radio independiente de Berlín y luego la televisión. Sí, hemos tenido una situación de lujo y libertad, por un lado, y, por el otro, y muy importante para mi generación, la posibilidad de redescubrir la lengua, las ideas, las imágenes, ¡porque no sabíamos!, antes no existía esta libertad de expresión. Y cuando hablo de la exageración quiero decir eso: la expresión de lo posible, de la independencia y de la libertad de una generación que debe crear, que debe hacer cosas nuevas. Como catalanes, como españoles, ustedes pueden entenderlo bien.