

Ambrosio Fornet :

Nacionalizamos los cines pero no las pantallas

Ambrosio Fornet, guionista y crítico literario cubano, fue entrevistado por CHASQUI, cuando estuvo en Quito asistiendo al primer seminario de Guión Cinematográfico realizado con el auspicio de la Cinemateca Nacional de la "Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión".

Al referirse a la experiencia del cine cubano en 23 años de existencia, indicó que era la de haber perdido el complejo de inferioridad. Podemos hacer cine, dijo, y buscar un nuevo lenguaje, una nueva forma de comunicación en función social, un intento de afincar el derecho de nuestro pueblo a tener una imagen propia.

En cuanto al cine ecuatoriano Fornet manifestó que siendo un cine naciente, tiene dos cosas básicas: primero, una conciencia clara de lo que es el cine latinoamericano y segundo, un nivel técnico bastante considerable.

Fornet trabajó en el cine didáctico en el Ministerio de Educación de Cuba, ha dirigido cuatro documentales y escrito los guiones para las películas "Aquella larga noche" y "Retrato de Teresa". Actualmente es asesor literario del ICAIC.

CHASQUI: *¿Ambrosio, cómo te iniciaste dentro del cine y cómo se relacionó tu actividad de crítica literaria con la de guionista?*

AMBROSIO FORNET: Un director fue a verme una vez, quería que le haga el guión para una película: "Aquella larga noche". Después vino Pastor Vega y le hice "Retrato de Teresa", y bueno, de cuando en cuando me vienen amigos. La verdad es que siempre estuve vinculado a la gente de cine, se acercaban y me planteaban sus guiones en calidad de crítico literario, hasta que hubo un momento en que me dijeron: "Oye pero si tú estás trabajando tanto para el cine porque no te vienes para acá". Me quedé pensando en que la propuesta era efectiva desde todos los puntos de vista, se ajustaba al tiempo y horario que yo estaba buscando, y bueno, así llegué de asesor literario del ICAIC, con dos guiones y narraciones de varios documentales. Había trabajado en el cine didáctico dentro del Ministerio de Educación y ya tenía dirigidos cuatro documentales, era un trabajo que me gustaba mucho con

todas las limitaciones que tiene; la necesidad de un programa, una asignatura, la materia de clases; entonces hice documentales de literatura.

CH.: *¿Y ahora que estás en esto del cine regresaría a la crítica literaria?*

A.F.: No renuncio a dejarla. Yo digo: "nadie cambia de oficio a los cuarenta años". Las circunstancias han hecho que entre en esto. Literatura y crítica literaria son cosas muy solitarias en comparación con el cine que tiene el trabajo en equipo, un orden, todo lo tienes que poner en discusión, en duda, solo, eres nadie en el cine. La literatura es diferente, tú haces tu crítica, buena o mala, pero es asunto tuyo, el cine es diferente y eso también me atrajo. Esa colectividad que tiene el cine me ha resultado muy atractiva.

CH.: *Habíamos preparado una serie de ideas acerca de lo que podríamos conversar pensando en que tu experiencia en el cine cubano era más amplia, de todas maneras tengo algunas inquietudes*

que no creo que te sean ajenas. Empezamos por el cine latinoamericano. ¿Crees que puede existir un nuevo lenguaje dentro de lo que se ha dado en llamar "el nuevo cine latinoamericano"? Los planteamientos que nos hacemos en latinoamérica son los de poder obtener un nuevo lenguaje en oposición del cine comercial, alienante, pero un poco la historia nos está demostrando que ha habido algunos errores en los planteamientos. La pregunta es: ¿realmente podemos cambiar el lenguaje del cine que estamos acostumbrados a ver?.

A.F.: Distinguiendo los niveles, hay una gramática en el cine que es común a todo cine, y como digo en el prólogo de mi libro "Cine, literatura, sociedad", Hollywood y el nuevo cine latinoamericano se parecen como el conejo y la ballena en que son mamíferos los dos, los dos son cine, hay una gramática que les es común, ahora, es evidente que tanto el mundo temático y de contenido como el de preocupaciones que aborda el nuevo cine latinoamericano obliga a lo que llamamos, si quieres entre comillas,

de "nuevo lenguaje", un lenguaje que no es el de Hollywood, un lenguaje que busca alternativas de expresión, las más importantes de las cuales tienen su origen en el neorealismo italiano pero que se desarrollan en el nuevo cine latinoamericano con fuerza hasta imponerse como un nuevo lenguaje que mezcla lo documental con la ficción, en el que la ficción siempre apunta hacia un hecho real, o sea en donde los conflictos y el ojo mismo de la cámara miran siempre desde una perspectiva social y hacia una referente real, al contrario de la dramaturgia burguesa y el cine burgués que tienden a aislar el conflicto y el escenario. El cine latinoamericano ha colocado siempre el conflicto y los problemas en términos de conflicto social, lo que obliga necesariamente a un nuevo lenguaje, a sacar la cámara a la calle, a usar cámaras en mano, a montar materiales documentales con materiales de ficción, a ir a las comunidades no tradicionalmente filmadas por el cine. Es el caso del cine de Jorge Sanjinés, quien tiende a crear su propio lenguaje; Sanjinés dice: "yo no puedo operar los primeros planos porque el primer plano es antidemocrático, yo trabajo con el plano general porque es democrático como las comunidades indígenas que yo filmo, que son comunidades y no tienen sentido de la individualidad".

CH.: *Es decir la colectividad como personaje.*

A.F.: La colectividad se convierte en personaje porque es el destinatario de su

producto fílmico. La colectividad indígena quechua, y de idioma y cultura quechua no concibe el protagonista individual, o por lo menos no le dan un primer plano. Por eso Sanjinés trabaja con los grandes planos secuencia, trabaja poco el primer plano, siempre con la comunidad participando directamente de la acción y con un ritmo que es común del cine, ahí tienes un caso. Federico García del Perú, igual, con "Gualdico", "El caso Huayanay", en cada caso toma un hecho real. Miguel Littin se inicia con "El Chacal de Nagueltoro", a través del drama de un individuo delincuente tú descubres el drama social de Latinoamérica. En el caso de Cuba, una buena parte del cine está vinculada a la historia en conjunto, desde "Lucía" hasta "Memorias del Subdesarrollo" pese a que los lenguajes varían, o tienes "La última cena", todo el cine sobre la esclavitud, dramas ligados a la esclavitud y a la historia de Cuba. Temáticas que ya no son frecuentes en el cine, incluso el cine europeo ya no lo hace, el cine norteamericano raras veces o nunca. Quiere decir que si hablamos a nivel de la gramática no hay un nuevo lenguaje, no creo que se haya dicho: "de la misma manera que Griffith descubre el primer plano, Eisenstein el montaje de atracciones, hay un cineasta latinoamericano que descubrió algo nuevo". Aunque ese lenguaje no está lo suficientemente estudiado y pudiera ser de que sí, pero lo que sí es evidente es que tú ves una película latinoamericana y dices: "esto no es Hollywood, ni Francia, ni Inglaterra, es otra manera de contar y de filmar, y por

supuesto hay momentos como Glauber Rocha..."

CH.: *¿Dentro de este contexto donde ubicarías a Glauber Rocha?*

A.F.: Glauber Rocha es un iniciador, un fundador de esto. Ahora en La Habana en el último festival se hizo una retrospectiva sobre Rocha, con todas sus películas, es realmente impresionante. Hay un momento en que está en estado de locura pero a nivel genial. Con su última película "La edad de la Tierra" tú no sabes qué hacer, si pararte, si quemar el cine, si gritar o si decir esto es maravilloso. Es una búsqueda permanente, insatisfacción permanente, buscando formas nuevas de expresión. Creo que sus grandes películas siguen siendo las de su primera etapa: "Dios y el diablo en la tierra del sol", "Tierra en trance". El cine brasileño en general es un gran cine, sobre todo el de la primera etapa, las películas de Dos Santos, Rui Guerra, León Hirtzman. Y simultáneamente estaba ocurriendo en el cine cubano un fenómeno interesantísimo a nivel de documental con Santiago Alvarez como iniciador de una escuela documentalista que ni el mismo lo sabía, con "Nao", "Cerro pelao", "Ciclón", "79 primaveras", tú ves esos documentales y dices: "En ninguna parte del mundo hay un documental así". Entonces hay un nuevo lenguaje cinematográfico. Hay un cine latinoamericano que aportó con una visión nueva desde la perspectiva del "cahier du cinema" destacado como un "cine político" de "etiqueta", un cine latinoamericano que trabaja en su contexto histórico social, con una película que siempre te devuelve a la realidad tuya, nunca te saca de ella. Si eso es un nuevo lenguaje creo que el cine latinoamericano ha creado un nuevo lenguaje.

CH.: *Por lo tanto, ¿existe una identidad entre el cine y latinoamérica misma?*

A.F.: Esa es la clave del asunto, la búsqueda de una identidad increíble a nivel de lo que podría ser una perspectiva popular, aún cuando determinadas películas como "La tierra prometida" de Littin, no sean exactamente populares pero la raíz misma de la película es popular. Se requiere pues de una distinción entre la popularidad vista desde la perspectiva de la taquilla y lo popular. Se puede decir que el cine norteamericano siempre fue populista y esa es una de las claves de su éxito. Habría que ver



"Lucía" de Humberto Solas (Cuba).

cuantas películas latinoamericanas son realmente populares.

CH.: *De la misma manera me parece que la palabra "cine político" fue un concepto un poco maniqueo de gente interesada pero que fue asumida por quienes hacen ese cinema como tú bien dices en el prólogo.*

A.F.: Sí, sí, la asumí. ¿Cine político? Sí, cine político. ¿Qué quiere decir cine político? Cine ligado a su propia realidad, a la búsqueda de una cultura nacional, y Rocha decía eso: "Cine político es una maravilla, quiere decir cine de millones de personas", aunque en realidad no llegaba a cien mil, pero porque asociaba ese cine político a un cine popular, ligado a las culturas populares y a los movimientos progresistas populares.

Nosotros nacionalizamos los cines pero no las pantallas.

CH.: *Retomando el mismo asunto de Rocha, nos preocupa porque la primera ocasión que se pasó en la cinemateca venezolana un ciclo de las películas de Rocha, por el año 1974 o 75, impresionó el hecho de que muchos de los intelectuales que asistían a las proyecciones se salían de la sala y negaban la validez de Rocha, consideraban que era un asunto esotérico antes que popular, político o social. ¿Cuáles crees que han sido las premisas que ha dejado Rocha al cine latinoamericano, qué es lo que nos ha legado?*

A.F.: En primer lugar un intento de cine popular vinculado a las tradiciones populares y a una cultura también popular, pero con un nivel de elaboración estética y simbólica que trasciende por completo todo lo que puede ser populismo, lo que puede ser una actitud conformista o fotográfica de la realidad, o sea ese intento de elevar los mitos populares a un nivel sorprendente en términos estéticos. La segunda lección es una búsqueda e intranquilidad permanente, creo que allí está la clave del cine de Rocha. Ahora bien, recuerda el mo-

mento en que surge Rocha, es un momento en que la revolución parecía estar a la vuelta de la esquina, entonces la reacción de éstos que se paraban y se iban a lo mejor es comprensible. Pero la historia dice que la búsqueda de Rocha es válida, aunque se dé gente que todavía rechaza "Dios y el diablo en la tierra del sol" como esotérica, demasiado simbólica, pero allí por primera vez uno descubre el nivel de elaboración estética y expresiva a que se podía llegar: la tradición de los cangaceiros, la cosa del ser tao, la cosa mística brasileña de los santos que es también una tradición. En todos nuestros países hay esos elementos, ahí tienes ahora último "La guerra del fin del mundo", la novela, o en el cine "Los días del Agua" de Octavio Gómez en Cuba y sobre mujeres que curan con agua.

CH.: *Eso es evidente, latinoamérica tiene un potencial temático increíble que aún se mantiene inexplorado, pero pasamos ahora al cine cubano y particularmente a la exhibición de cine en Cuba. ¿Qué se ve en las pantallas cubanas?*

A.F.: Nosotros nacionalizamos los cines pero no las pantallas. La producción de los largometrajes de ficción y coproducciones es tan pequeña que no llega siquiera a una película mensual, doce al año, por consiguiente lo que se ve en las pantallas cubanas es: cine cubano en pequeña escala, cine de los países socialistas en aproximadamente un 35 por ciento de la programación total anual, cine italiano con notable éxito, cine francés. Del cine italiano, por ejemplo, nos llegan: "Delito Mattei", "La clase obrera va al paraíso"; tienen éxito grande todas las comedias italianas, cine latinoamericano en gran escala a diferencia del resto de países y en todos los circuitos comerciales.

CH.: *¿Cómo responde el público frente al cine latinoamericano? Pongamos el caso de alguna película de Sanjinés o "El caso Huayanay" del Perú.*

A.F.: Tienen el mismo problema que en cualquier parte, éxito de crítica y poca respuesta por parte del público, tomando referencia con el éxito que alcanzan las películas comerciales, desde luego que en Cuba va más gente a ver cine latinoamericano que en el resto de países del continente pero nó en la magnitud que deseáramos. En el caso de Cuba ten en cuenta lo siguiente, no es un problema de rechazo, es un problema de las

circunstancias del mensaje, en otras palabras el público cubano vive en un clima de politización permanente, es extremadamente politizado, así tienes que el periódico de la mañana te trae en primera plana una noticia de lo que está sucediendo en Nicaragua, y así información de toda latinoamérica; entonces claro, cuando tú vas a ver una película, quieres encontrarte con un nivel de elaboración diferente al de la noticia, porque de lo contrario no la ves, vas al noticiero.

CH.: *Es decir se trata de una cinematografía un poco obvia para el medio.*

A.F.: No es que tú veas "El caso Huayanay" y, ¡ah caramba, me enteré de la matanza! nosotros sabíamos de la matanza del caso Huayanay, porque se publicó en los periódicos y todo el mundo se enteró. A propósito de la película me pareció una proposición interesante que mezcla el documental y la ficción. Pero es un buen ejemplo de cómo tiene que funcionar el nivel de información sobre un hecho que tú ya lo traes dentro.

CH.: *Esta situación de análisis conlleva un cambio de actitud del cine cubano...*

A.F.: Tú no puedes ir al público cubano con un mensaje obviamente político aunque el clima que rodea a ese público es un clima político, pero precisamente por ello un público extremadamente consciente de los problemas políticos y consciente de que mañana Reagan se vuelve loco y nos meta una invasión, no puede ir al cine a ver algo que conoce sino que va al cine a ver algo que le interesa.

CH.: *¿Qué lecciones ha sacado el cine cubano con toda su experiencia de veintitres años de existencia?*

A.F.: La primera lección no recuerdo quién lo dijo pero es la verdad, es que perdimos el complejo de inferioridad. Creo que esa es la gran lección, nosotros podemos hacer cine con pocos recursos, no las grandes superproducciones, pero podemos hacer cine y buscar un nuevo lenguaje, una nueva forma de comunicación en función social, un intento de afirmar las culturas nacionales y el derecho de nuestros países a tener una imagen propia, esa me parece una lección impresionante. En segundo lugar que, aparte de lograr esto, lo hacemos con pocos recursos. Una ocasión en Estados Unidos nos preguntaron: "¿Bueno y por qué ustedes no hacen pe-

lículas de superproducción y conquistan un mercado más amplio?”. La respuesta era evidente, si ustedes nos dan 40 millones haríamos institutos de cine en latinoamérica! Por consiguiente aprendimos a hacer cine al nivel y alcance de lo que podemos hacer nosotros y sin pretender competir con Hollywood.

CH.: ¿Existe censura en Cuba con respecto a la exhibición de películas? ¿Y autocensura?

A.F.: Hay un nivel de censura evidente, no se pueden pasar películas pornográficas, como tampoco aquellas que tratan problemas de discriminación racial desde una posición racista. Ahora, autocensura es un problema más serio: yo me planteo los problemas de a qué nivel voy a tratar las contradicciones. Mira, un fenómeno muy frecuente en Cuba es el de la cola, cola para los restaurantes, para entrar aquí, a los cines, pues entonces tú quieres manejar esa situación y entonces puedes decir: hay cola en Cuba porque existe tremenda escasez, pero también puedes decir lo contrario, si hay cola es porque todo el mundo tiene dinero para entrar donde quiera, y efectivamente no hay ningún lugar donde no puedas entrar. Antes de 1960 habían lugares en La Habana, el “Tropicana” por ejemplo, en los que había gente tras las vitrinas y no se animaban a entrar o no tenían el dinero para hacerlo, estaban abiertos pero había una barrera increíble y no entraban. Ahora, bueno, primero aprendieron a entrar, y segundo el poder adquisitivo de la mayoría es muy alto, situación ligada en parte a que no existe la cosa del consumo, pero también en parte ligado al ingreso familiar que es alto. Tres o cuatro son los que trabajan en la familia, y a los estudiantes el gobierno les paga para estudiar.

CH.: Hace un momento habíamos tocado un punto que es neurálgico en el desarrollo del cine latinoamericano: el éxito en exhibición, la conquista de un público. Es cierto que el nuevo cine latinoamericano presenta ya algunos ejemplos de éxitos taquilleros, pero de todas maneras persiste un divorcio entre la película y el espectador, sin duda algo está mal dentro de los lineamientos que ha planteado nuestro cine. . .

A.F.: Tú puedes asegurar un éxito a diferentes niveles. El cine cubano tiene un público increíble. Consideramos que tiene éxito extraordinario una película que en seis semanas tiene un millón de



“Memorias del subdesarrollo” de Tomás Gutiérrez Alea (Cuba).

espectadores y eso ha ocurrido con 10 películas cubanas, muchas de ellas prohibidas para menores, lo que significa dejar de lado un alto porcentaje de la población. Tenemos 2 categorías de exhibición: para 12 y para 16 años. Quiero decir que las películas cubanas, sea cual sea su búsqueda, lenguaje, su afirmación (“Lucía”, “La última cena”) tienen un éxito increíble, a veces es internacional a nivel de cinematecas y festivales. Ahora bien, no se tiene asegurado el público internacional por dos motivos: primero porque no tienes salas en donde exhibirlas comercialmente, gran problema que habría que analizar si hubiera una exhibición comercial o una publicidad remotamente parecida a la que se hace con “La guerra de las Galaxias” para ver si hay más gente y si más gente aprendería a ver ese tipo de cine. A lo mejor sí, muchas de nuestras películas tienen un éxito enorme en Venezuela, Colombia.

Pero efectivamente vamos a aceptar de que no son solo problemas de exhibición y distribución, aunque ese es un problema fundamental en latinoamérica, los latinoamericanos no controlan sus salas de cine, su público es un público secuestrado por el otro cine, el cine de Hollywood, entonces el otro problema que descubrimos es que debemos aprender a contar la historia y ser capa-

ces de interesar a ese público. Después, si encuentras salas o no las encuentras es otro problema, y ahí descubrimos que el problema fundamental es el guión, y a través del cuál, con su obra dramática, eficaz, atractiva, aseguraremos un tipo de lenguaje que asegure también un tipo de comunicación, y nadie va a reirse por la fórmula que manejamos.

Por consiguiente creo que, si sacamos los problemas a limpio son: económicos, y de dramaturgia.

CH.: Sin embargo, existe un cine latinoamericano como el argentino, por ejemplo, y en algunos casos el mexicano, que de alguna manera consigue éxito económico. No sabemos hasta qué punto esas propuestas de mezclar los temas sociales con el humorismo y la comedia sean válidos.

A.F.: Ha habido una interpretación errónea sobre este cine al calificarlos de que hace concesiones. ¿Qué concesión? ¿A quién? Si tú quieres comunicarte con tu propio público y empiezas a buscar un lenguaje capaz de llegar a ese público. Entonces en qué consiste esa concesión. La concesión consistiría en hacer una película dentro de la dramaturgia burguesa con conflictos personales que no tienen ninguna perspectiva ni

confrontación social, ni genere ningún sentido de desarrollo, pero si tú utilizas una dramaturgia eficaz y logras llenar las inquietudes del nuevo cine latinoamericano es válido. Luego quizás empezará una reacción contra eso, pero tenemos que darle una oportunidad al cine, que sea más atractivo, de lo contrario no vamos a salir de la cinemateca o de algunos grupos progresistas o de quien quiere ver un cine nuevo.

CH.: Tu compatriota Julio García Espinoza decía que hay que hacer un cine de denuncia llamando a las puertas de la burguesía, a su conciencia ¿Qué es lo que debería hacer el cine latinoamericano? No creo que sea cuestión de fórmulas ni mucho menos, pero si se parte de la denuncia ¿Qué más debe tener el nuevo cine latinoamericano para que definitivamente conquiste y asegure su público?.

A.F.: Julio García también decía que lo que le interesa al público es el espectáculo, en el mejor sentido de la palabra. Hagamos un espectáculo de la descomposición y tratemos de destruir al espectáculo de la burguesía. Hagamos nosotros un espectáculo de la dramaturgia nuestra con tendencias que traten de destruir o de oponerse a esa dramaturgia burguesa. Esa es un poco la tarea del nuevo cine latinoamericano, hacer un espectáculo a nivel realmente de disfrute de todos los sectores sociales, de todos, pero especialmente de los sectores populares. Hay que transformar el gusto distorsionado del público y el cine latinoamericano sabe perfectamente como hacerlo.

CH.: La crítica europea en muchas ocasiones ha criticado al cine latinoamericano, no a todo evidentemente, como demasiado localista.

A.F.: Ese es un problema adicional a la falta de dramaturgia. Aunque existe el peligro por una parte pero por otra es el atractivo. Ahora bien, lo universal pasa por lo local, pero al hablar de local corremos el riesgo de hablar de localismo, algo que se encierra demasiado en claves y que tiende a ser en el sentido de las capitales. Quizás otro peligro, en otro nivel, es el de buscar una simbología o buscar estilos demasiado personales. Los extremos se tocan: el excesivo localismo que evidencia una conciencia folklórica falsa de la proyección nacional y el autoritarismo, el individualismo excesivo como una manera de contar. Este

segundo lo veo como menos riesgoso, me parece más serio el problema del localismo.

CH.: Quisieramos llegar ahora al cine ecuatoriano, ¿cuál es tu opinión acerca de lo que se está produciendo?

A.F.: Estoy realmente sorprendido a nivel de algunas cosas que he visto. Viendo películas como "Montonera", "Chacón Maravilla", viendo documentales como "Así pensamos", "Camilo Egas", conociendo ya desde antes "Los hieleros del Chimborazo", habiendo visto en La Habana "Don Eloy", a mí me parece que siendo un cine naciente, tiene dos cosas básicas: primero una conciencia clara de lo que es el nuevo cine latinoamericano; segundo un nivel técnico bastante considerable, cine naciente que arranca con un nivel muy satisfactorio. "Montonera", "Los hieleros", "Chacón", me parecen de alto nivel, al nivel nuestro latinoamericano, un cine que no tiene una industria y una experiencia de veinte años, para mí ha sido una revelación. Por otra parte conociendo a los realizadores, viendo su formación y la falta de formación en otros aspectos, cómo se han visto obligados a improvisar, tengo la tentación de decir que a nivel de cine naciente tiene logros que el resto del cine latinoamericano no logró en su primera fase de desarrollo. Pero así mismo creo que hay problemas serios, los mismos que en cualquier país latinoamericano, a nivel económico y también de dramaturgia por supuesto. El mismo problema de abordar la ficción con intuición pero no con un dominio completo del oficio.

CH.: Hemos dejado atrás un tema importante que se refiere al cine norteamericano. Nos gustaría saber las impresiones de un cubano sobre esta cinematografía. ¿Qué piensas de las nuevas corrientes del cine norteamericano, hablemos de los nuevos realizadores: Spielberg, Benton, Cimino, Redford, Pollack, etc?.

A.F.: Vi a Spielberg sin saber que era Spielberg en una película titulada "Duel" (se refiere a "Reto a muerte"), la historia de un camión monumental que persigue en la carretera a un automóvil pequeño, película que le costó una cosa de nada para lo que hace el cine norteamericano, el filme hizo millones y me pareció extraordinaria. Me dá cuenta que el equivalente de esa película en la literatura era "El Proceso" de Kaf-

ka, una película que te va envolviendo con los elementos más simples, más económicos. Un camión que empieza a perseguir a un automóvil y tú no sabes por qué. Poco a poco el camión se va convirtiendo en un monstruo y la amenaza de que acabe aplastando al automóvil se hace el climáx de la acción, de angustia, de desesperación, de arbitrariedad, y de violencia creada con esos dos elementos. Solo Kafka en "El Proceso" lo lo-

Nosotros podemos hacer cine con pocos recursos, no las grandes superproducciones, pero podemos hacer cine y buscar un nuevo lenguaje, una nueva forma de comunicación en función social.

gra. Si esto logra Spielberg con dos elementos, es un genio. Después empezó a aparecer el Spielberg que hoy conocemos, pero evidentemente es de talento y garantiza logros en el lenguaje cinematográfico haciendo verdaderos aportes a nivel del guión, muy ágil, suelto, poco verbalista, dinámico. Es parte del grupo de la UCLA que salió prácticamente haciendo cine en la Escuela. Aunque no he visto "E.T." tengo la impresión de que tiene una serie de virtudes y defectos que serían los que podrían determinar cuál es la línea actual de Spielberg. De Cimino ví "El cazador de venados", me pareció una canallada completa. Desde el punto de vista ideológico lo rechazo, desde el profesional es totalmente aceptable. Es que trabajan dentro de un núcleo de negocio que les obliga a ser profesionales. Otro es Redford, cuya película "Gente como uno" me pareció digna, sería en el conjunto de la producción y al mismo tiempo interesante. Pero puedo decir que los problemas de la clase media alta norteamericana han dejado de interesarme, me parece que son películas de ciencia ficción pero con una identidad personal. La película se pasó en Cuba y gustó muchísimo, hay grandes elogios y la han visto muchos. Son películas con su dignidad. Personalmente prefiero ver a Bergman, "El Rito", "El huevo de la serpiente", y me meto en un mundo metafísico pero a nivel en grande y empiezo a admirar la enorme sabiduría de ese

tipo, un genio en la dirección.

CH.: ¿Tú aceptarías al cine norteamericano como para tomar recursos de él?

A.F.: Sí como no. Hay que aprender del buen cine norteamericano.

CH.: De todas maneras el cine norteamericano parece estar confluyendo a una conciliación de los problemas internos de Estados Unidos, tal vez algo progresista. Por un lado tienes una corriente que tiende a moralizar a la sociedad, películas como "Gente como uno", por otro tienes un cine de denuncia con cierta valentía dentro de lo posible, "Reds", "Missing", etc. Este fenómeno es muy interesante porque si analizamos los años treinta, plena recesión, se operaba un fenómeno similar, había un vuelco por parte de los cineastas a denunciar cosas, ahí tienes "Soy un fugitivo".

A.F.: Si piensas en películas independientes de grado mayor o menor de influencia social, como "Gloria", "Fama", recuerdo ahora "Nuestros años felices" donde se denuncia la persecución a los artistas y guionistas, bueno, algo está pasando realmente. ¿Qué? Hay una conciencia popular que está exigiendo un cine más serio, un poco más profundo, para no hablar del movimiento del cine independiente americano en donde hasta se rescata el rostro del pueblo, corriente nueva que hace pensar que algo está ocurriendo al interior de los Estados Unidos. Habría que aumentar el último filme de Coppola, "One from the heart"

CH.: A propósito, ¿qué relación tiene Coppola con Cuba?

A.F.: Es un director muy vinculado a Cuba, nos ha regalado todas sus películas, desde "El Padrino" hasta "Apocalipsis Now", ha estado en Cuba varias veces y ha visitado a Fidel, incluso da becas, igual que Robert Redford, becas para cubanos que estudian cine. Hay un grupo de realizadores, Coppola, Redford ahora, y algunos más, que son muy favorables a Cuba, mandan todas sus películas, algunos vienen, otros no, pero igual hay buenas relaciones y se mantiene el contacto con ellos. Cuando un realizador cubano va a Estados Unidos llegan a sus casas, de manera que no hay contradicción. En la vida norteamericana hay un fondo democrático impresionante, quieren mucho a nuestra revolución.

CH.: Tenemos algunas preguntas, ya pa-

ra terminar, que son un tanto sueltas y directas, puedes responder en pocas palabras.

A.F.: Sí claro, encantado.

CH.: ¿En tu criterio cuál es la mejor película latinoamericana que se ha hecho?

A.F.: La primera película latinoamericana que me hizo saltar del asiento fue "Dios y el diablo en la tierra del sol", no puedo decir que sea la mejor, me hizo pegar un brinco y gritar.

CH.: ¿La mejor película cubana?

A.F.: Pienso que siguen siendo "Lucía" y "Memorias del subdesarrollo"

CH.: ¿A nivel mundial con cuál película te quedarías?

A.F.: Me parecen películas inolvidables: "El acorazado de Potemkin", "Ciudadano Kane", a nivel personal, cuando ví "El ladrón de bicicletas" razoné y me dí cuenta lo poco que había aprendido del cine.

CH.: ¿Un realizador a nivel mundial?

A.F.: Chaplin.

CH.: ¿La película norteamericana más honesta?

A.F.: Diría que "El nacimiento de una nación", por la honestidad reaccionaria y racista de Griffith.

CH.: ¿Existe un cine perfecto?

A.F.: Sí, en el peor sentido de la palabra. "El Resplandor" de Kubrick por ejemplo, técnicamente, por su ambientación, sonido, cámara, es perfecto.

CH.: ¿Nuestro cine debe ser perfecto?

A.F.: No debe ser imperfecto. Y eso ya está claro, pero tampoco debe ser perfecto porque en esa dirección buscar la perfección es buscar la técnica. Siempre estaremos un poco atrás, no hay que pretender operar con alta técnica cuando las posibilidades son modestas.

CH.: ¿Esto quiere decir que tenemos que pensar más en el contenido que en la forma?

A.F.: No, no establezco diferencias entre forma y contenido, sino específicamente cuando hay los recursos. Las grandes películas no tienen que ser hechas con altos recursos. El medio no es el mensaje.

CH.: ¿Qué opinas de Andrej Wajda y cómo ha recibido Cuba sus últimos filmes?

A.F.: Wajda me parece uno de los grandes realizadores, no del cine polaco, sino de todo el cine y de todos los tiempos. Desde que ví "Cenizas y Diamantes" en los cincuenta, "Kanal", "Paisaje después de la batalla", "La tierra prometida" una especie de lo que quiso hacer Eisenstein, filmar "El Capital", lo logró o por lo menos en su primer capítulo. Me parece interesantísimo "El hombre de mármol", Ahora bien, la historia polaca es una historia compleja y Wajda es producto de esa complejidad, es un tipo de gran honestidad y seguramente que ya en "El hombre de mármol" se apuntaban como estaban saliendo las contradicciones, eso me parece importante, un cine capaz de mostrar las contradicciones de una sociedad, de hacer sus críticas. Si hubieras visto con cuidado "El hombre de mármol" te hubiera dicho que en Gdansk está a punto de pasar algo grandioso, y es muy grandioso lo que ha ocurrido. Era necesario cuestionar lo que estaba ocurriendo con el partido y de que el socialismo no estaba funcionando como debía.

CH.: ¿La diferencia entre John Wayne y Ronald Regan?

A.F.: John Wayne logró engañarnos, Reagan no va a pasar, no lo va a conseguir.



AMBROSIO FORNET, cubano, investigador y crítico literario, ha escrito varios guiones para el cine cubano, entre ellos "Retrato de Teresa" y "Habana". Asistente a diversos seminarios en América Latina y Europa.

Dirección: Línea 53, Apto. 10, Entre M y N, El Vedado, La Habana 4, Cuba.