

*Confrontación y puntos de contacto
entre el Sundance Institute y la EICTV*

Robert Redford

ROBERT REDFORD (Santa Mónica, 1937); actor y realizador estadounidense. En los últimos años, se ha popularizado en el cine norteamericano la imagen del tipo de actor que desborda los límites de su posición hacia otros terrenos del quehacer cinematográfico; tal es el caso de Robert Redford. Con una sólida carrera actoral, Redford se ha dedicado a fomentar el desarrollo de un cine ajeno a los patrones esquemáticos de las producciones del "estilo Hollywood", y con tal intención fundó el Sundance-Institute. Redford ha incursionado en el terreno de la dirección con los filmes *Ordinary People* (1980) y *The Milagro Beanfield War* (1988). Dentro de sus más importantes apariciones como actor destacan las de los filmes: *The Chase* (1966), dirigida por Arthur Penn; *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969), de George Roy Hill; *The Way we Were* (1973); *Los Tres Días del Cóndor* (1975), y *Out of Africa* (1985), las tres dirigidas por Sidney Pollack; *Los Hombres del Presidente* (1976), de Alan J. Pakula; *Brubaker* (1980), de Stuart Rosenberg y *The Natural* (1984), de Barry Levinson.

Fernando Birri Damos la bienvenida a Robert Redford. La inquietud por lograr una formación no tradicional ha hecho que, sin saberlo, la experiencia de Sundance tenga muchos puntos de contacto con la experiencia de esta Escuela. Esto hace que la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y la Escuela propongan, a partir de ahora, una colaboración periódica y permanente con Sundance. Redford dialogará con ustedes y tendremos como moderador —aunque nunca la palabra fue tan mal empleada— a Gabriel García Márquez.

Robert Redford es una figura que, por una parte, pertenece a esa máquina colosal que es Hollywood y, por otra, está promoviendo en estos momentos la formación de nuevas generaciones no conformistas que renueven la cinematografía norteamericana. Por estos dos componentes, por la profunda humanidad que lo anima y por su interés frente a lo nuevo —que es también la aspiración de esta Escuela—, yo creo que Robert Redford es algún bisnieto de Walt Whitman, quien dijo en un poema: “A partir de Paumanov, solitario, cantando en el oeste, anuncio un mundo nuevo”. Con ustedes Robert Redford y Gabo.

Gabriel García Márquez Bueno, menos mal que Fernando presentó a Robert Redford y me quitó el problema, porque eso de presentar a un desconocido es una cosa muy difícil. Aunque parezca mentira lo digo en serio; cuando uno no conoce a Redford sino en pantalla, tiene muchas ideas según el personaje que él represente, pero nadie puede imaginarse cómo es Redford en realidad.

Cuando yo lo conocí, empecé a encontrarme con una persona que no se parece a ninguno de sus personajes. Es realmente consolador, porque uno llega preparado para un aparato de reputación infinita que es abrumador y empieza a consolarse cuando se da cuenta de que Robert Redford es el terror de los policías de tránsito de Los Ángeles. No sabe manejar a menos de doscientos cincuenta km/hora y los policías tienen tres veces al día el problema de cómo hacer para llevarlo preso. Es una maravilla descubrir que tiene hambre todo el día y es una maravilla mayor saber que conserva la línea comiendo todo el día, y pretende convencerlo a uno de que eso es muy fácil y de que así es la vida.

Lo he traído para que ustedes mismos le pregunten y vean que este hombre es totalmente distinto de sus personajes y, además, quiero contarles una cosa que no me van a creer: es el hombre más tímido que he conocido. He querido hacer esta introducción de Redford humano para quitarles la idea de que se trata de una estrella trascendental y aparatosa —como uno suele imaginarse a los actores y más a los actores famosos— y para que sepan que es mejor contestando preguntas sencillas, que serias e intelectuales. Empiecen ustedes, a ver cómo nos va. No me digan que van a ser más tímidos que nosotros, pues entonces sí batan el récord.

Robert Redford García Márquez no tiene respeto alguno por mi timidez. En cambio, cuando él fue a Sundance, y le dije que la gente desearía oírlo presentando una película latinoamericana y que nos haría un gran honor, él dijo que no porque era demasiado tímido para hacerlo. Así que como yo respeto eso, él nunca habló.

Yo llegué aquí y pregunté: “¿Qué vamos a hacer?” García Márquez dijo: “Nada, vamos a la Escuela; vamos a ver cómo es y a conocer a los realizadores”. Me pareció maravilloso y dije que sí... Así que si hay alguna pregunta.

Pregunta Tu última película tuvo la suerte de reunir a un elenco en buena parte latinoamericano; hablo de Sonia Braga y Rubén Blades. Quisiera saber qué significó para ti, como director, la experiencia de trabajar con esos actores latinoamericanos.

R.R. Para mí fue un placer. No quiero hablar mucho de la película porque ustedes la van a ver aquí. Diré sólo una cosa: es una película sobre el corazón, de modo que el elenco se reunió tomando eso en cuenta. En Estados Unidos hubo algunas críticas en la comunidad chicana, porque pensaron que debía estar compuesto totalmente por chicanos. Pero la cultura de la región noreste de México, de la que trata la película, es muy especial, y constituye una mezcla de indio, mexicano y español, de modo que para mí eso era latino. Yo quería que cada elenco estuviera compuesto por personas a las que les fueran bien los papeles. Una de las cosas básicas de la película es que cada uno de los personajes es muy distinto del otro, dentro de la comunidad. Por eso pensé que esos eran los mejores actores para los papeles: Rubén, Sonia, etc., eran los que yo consideraba que se adecuaban a los papeles. Rápidamente se olvidaron las preocupaciones y las críticas, porque se sentía que sus almas eran las que tenían que estar y así fue.

P. Exactamente, ¿en qué consiste el Sundance?

R.R. Es un lugar donde se desarrollan nuevos talentos para el cine independiente, y para alentar la creación cinematográfica individual y las narraciones personales. Las culturas que componen la vida de los Estados Unidos son muy diversas entre sí, y es posible decir muchas cosas sobre la gente. Las culturas desaparecen con gran rapidez, así que se estimula a los realizadores que tienen algo que narrar sobre los lugares en los que viven y sobre la gente entre la que se desenvuelven. Viene gente de los círculos cinematográficos —veteranos

actores, directores, camarógrafos, etc.—, como Paul Whitman o Sidney Pollack.

Son cinco semanas durante las que se trabaja en todo el proceso cinematográfico: guión, dirección, actuación, edición, sonido, etc. Se comienza por el trabajo de guión y la primera semana se trabaja intensamente sobre éste. La segunda semana, los realizadores trabajan sólo con los actores. Muchos de los realizadores estadounidenses temen a los actores y se sienten incómodos con ellos, así que se pasan la vida en los efectos especiales, las cámaras, las luces, etc. —aunque tal vez sea un problema de prejuicios por ser yo mismo un actor—. Entonces se les pide que tengan la experiencia de trabajar solamente con los actores porque éstos hacen, pienso, una enorme contribución al proceso cinematográfico. Luego se pasa a la forma en que debe escenificarse la escena ante la cámara; después al conjunto de cámara e iluminación, y posteriormente se filman tres escenas. Enseguida se pasa a la edición y se experimentan diversas formas de editar una misma escena; cada uno exhibe su trabajo para que todos puedan verlo y criticarlo. Posteriormente vuelven al principio y lo hacen todo otra vez. Al final hay seminarios sobre distribución, sobre publicidad y sobre cómo vender la película. Éste es el proceso. Sólo podemos recibir diez realizadores cada vez.

Todas las noches mostramos una película y llevamos al realizador para que responda preguntas sobre ella. Motivamos a todas las personas que están allí —unas ciento cincuenta— para que intercambien sus trabajos, de modo que comprendan lo que hace cada departamento; se pretende que los editores comprendan la fotografía, los fotógrafos comprendan la actuación, los actores comprendan el trabajo de guión, etc. Durante todo el tiempo hay un grupo de asesores: directores, actores, editores y camarógrafos. Éste es el proceso que se lleva a cabo en junio.

El resto del año lo dividimos en períodos de sesiones de diez días cada una. En septiembre se desarrolla el trabajo de guión; se trabaja sólo en eso. En noviembre vienen los actores y trabajan con los realizadores. En enero se realiza el Festival de Cine Independiente, de índole internacional, en el que participan sólo películas independientes; vienen personas de todas partes del mundo, y es la oportunidad para que los realizadores muestren sus obras y vean las de otros, y de que vendan sus películas. En febrero hay un seminario de cámara; se les pide a los realizadores que no filmen su trabajo sino que filmen otras cosas, porque eso los mantiene libres.

Hace un año comenzó un programa para presentar películas latinoamericanas, que busca atraer a cineastas latinoamericanos a Sundance y permitirles ser parte del proceso, para que puedan llevar sus experiencias al regresar a sus países. Es un programa de cinco años de duración, que espera obtener un intercambio de ideas y una mejor comprensión de la cultura.

G.G.M. Yo quisiera subrayar la gran afinidad que existe entre el proyecto Sundance y el de esta Escuela, si no en las soluciones, por lo menos en la concepción del problema y en las necesidades. Quisiera subrayar también algo que Redford con mucha discreción no profundizó; me refiero a la vocación marginal de esa escuela, en el sentido de prestar especial atención al cine no oficial, al cine no Hollywood en ese caso, y que en Estados Unidos no podría tener otro modo de expresión que el cine de minorías. Entonces, la preocupación de Sundance —que es la de Redford— por las culturas de minorías dentro de América Latina es otra de las afinidades y otro de los factores que acercan a estas dos escuelas.

Además, la cultura latinoamericana en Estados Unidos está a punto de dejar de ser minoritaria para convertirse en mayoritaria, y está influyendo decisivamente en el lenguaje, la comida, la música y el modo de vivir, y esperamos que también

en el cine y la literatura. Nosotros ya éramos muy conscientes de esto y por eso iniciamos hace apenas unos días el primer intercambio-efectivo con Sundance, que fue el Taller de Guión que se llevó a cabo aquí.

Y como esto no es un interrogatorio sino una conversación, yo quisiera como provocador incitar a que algunos de los que participaron en ese taller le contaran a Redford sus experiencias, que creo fueron muy buenas, para animarlo a que continuemos con este tipo de intercambios. Yo iré a Sundance a hacer un taller semejante al que ellos hicieron aquí; esperemos que después vayan otros y que se sistematicen estos intercambios, porque realmente es notable que hayamos llegado a las mismas conclusiones, partiendo desde dos puntos totalmente distintos y aparentemente contrarios.

F.B. Yo quisiera agregar, antes de esta intervención, una pequeña información acerca de que al Sundance concurren en el último año dos cineastas latinoamericanos: Paul Ledouc, de México, y Susana Amaral, de Brasil.

Ángeles Necochea Para mí fue una experiencia muy dura, de mucho enfrentamiento con la realidad, pero fundamental. Después de lo que ha sucedido aquí, tengo más claro por dónde debo seguir y me siento más fuerte frente a las dificultades que, sé, va a tener mi proyecto. Creo que en América Latina hay muchas ideas, creatividad e imaginación; pero también creo que somos muy poco prácticos. Yo me considero una persona con bastante imaginación pero totalmente fuera de la realidad.

Para mí fue importante, por ejemplo, hablar con los productores que vinieron, porque ellos me hicieron una serie de preguntas: cómo pensaba producir esa película, qué tipo de producción estaba planeando, qué estilo de filmación tendría, cómo iba a organizar las cosas para que el dinero estuviera distribuido eficientemente. Fueron preguntas a las que yo no supe contestar, así que me sentí muy apenada. Me

enfrentaron con la siguiente idea; uno crea trabajo y hace un guión, pero además de hacerlo y de imaginarlo, uno debe armar su película como un proyecto global, en el que esté contemplado que la película tiene que filmarse, producirse totalmente y llegar a las pantallas correctas para el público correcto. Igualmente, tuve que considerar que las películas deben tener un costo de producción que apoye al proyecto para que, aunque la película no salga tan bien como uno quisiera, la inversión pueda ser recuperada.

Por ejemplo, el trabajo de Tom Ritman fue delicioso para mí porque trabajábamos sobre el guión, las ideas y los personajes, y además discutíamos y defendíamos nuestras posiciones con respecto al estilo de cine que cada uno puede hacer.

Por otra parte, también nos dimos cuenta de que teníamos muy poca información sobre estos Talleres del Sundance. Yo quería evaluar el taller; creo que es muy útil que siga haciéndose. A pesar de lo caótico fue muy bueno, nos ayudó mucho. Nos hizo sufrir y llorar, nos enfrentó duramente con la realidad, pero es muy bueno que pueda seguir haciéndose.

R.R. Quiero preguntarte por qué lloraste.

A.N. Porque me dio mucho miedo. Sentí que no iba a ser capaz de llegar al final, de hallar el lugar correcto para conseguir el dinero, de armar un plan de filmación y de encontrar un estilo de producción que favorezca el tipo de película que quiero hacer. En un primer momento me llené de pánico, sentí que tenía que abandonar el proyecto, que no era para mí, que yo no podía y que mejor me dedicaba a otra cosa. Pero tuve la suerte de estar conviviendo con gente que me apoyó mucho y de tener cerca a alguno de los asesores, quien me dijo: "Las cosas cuestan mucho trabajo en la realidad; no se hacen con magia sino con trabajo y con esfuerzo. Éste es apenas el primer golpe, así que sigue adelante porque tu guión es muy bueno".

R.R. A veces al Sundance llegaba gente con más ganas que habilidad, que tenía una idea excelente pero poca capacidad para hacerla realidad. Basándose en el gran interés que producían sus narraciones relacionadas con las minorías, se aceptó en los talleres a muchas personas, quienes al entrar en el proceso veían que todo era muy difícil; había mucha angustia y temor. Realmente, había gente que durante el proceso descubría que no tenía nada que ver con esto, pero había otra que podía saltar la cerca y solucionar los problemas. Al principio hubo muchos que volvían a su casa y nunca hacían la película, así que empezó a preocuparnos que el único servicio que se prestara fuera demostrar a los asistentes que no podían hacer películas.

Entonces se decidió endurecer un poco más el proceso de selección. Menos personas abandonaban el curso, o reducían las dimensiones de su ambición y decían: "Sólo trabajaré en el guión y no en el resto del proceso productivo" o "Sólo trabajaré con los actores". Así comenzó a mejorar el proceso y ahora lo único que queda del anterior es que todos tienen miedo. Sin embargo, es algo que nos sucede a todos pero que no dura mucho porque el trabajo sobrevive. Muchas gracias por haberme contado todo esto.

A.N. También le agradezco por transmitirme esa experiencia consoladora.

G.G.M. A propósito del miedo, yo tengo la experiencia de que uno tiene menos miedo en cuanto descubre que también lo tienen los presidentes de la república. Y sobre los costos de los guiones, tuve una experiencia que tal vez les sirva a ustedes. Una noche, a la una de la madrugada, me llamó un productor y me dijo: "Perdona que te moleste a esta hora, pero estamos haciendo un presupuesto y queremos saber sobre la fiesta que aparece en el guión que escribiste; dice que es una fiesta espléndida pero necesitamos saber qué tan espléndida es". Le dije: "Da lo mismo; es una gran fiesta" y

él replicó: "No, no da lo mismo; si es una gran fiesta está bien pero si es espléndida cuesta 300,000 dólares más". Entonces, me di cuenta de la ligereza con la que uno escribiendo un guión, sencillamente por embellecer el estilo, dice: "Una fiesta espléndida".

Puse más adelante, "Una política de tierra arrasada". Nosotros no tenemos presupuesto para la política de tierra arrasada, que dura dos minutos; podemos poner que hicieron unas cuantas matanzas, que hubo unos cuantos muertos. Entonces, cuidando el estilo en las acotaciones de los guiones, se puede evitar que surjan problemas de producción de los cuales no somos conscientes los que escribimos para el cine. De manera que a los que escribimos guiones nos convendría un cursillo de producción antes de que nos sentáramos a escribir. No sé si los otros que estuvieron en el Taller del Sundance quieren seguir con este tema o si pasamos a otros.

F.B. Bernardo Ceguera me contaba que los que concurren al Taller van a hacer una evaluación, dejando por escrito los puntos que consideran favorables de la experiencia y los que se pueden modificar.

Bernardo Ceguera. Bueno, básicamente lo que te transmití esta mañana es que nosotros teníamos algunas conclusiones que habían resultado del Taller y que las íbamos a resumir en una especie de informe para que quedase en la Escuela, señalando lo que nos había parecido mal, bien o regular.

F.B. Y lo que decía Gabo sobre el enfrentamiento con la realidad de producción, creo que Ángeles también insiste sobre este aspecto como un *shock*. De alguna manera, el trabajo colectivo con los maestros del Sundance y con los nuestros, llevó a que algunos de ustedes —no sé si todos, pero algunos—, tuvieran un grado mayor de conciencia de la necesidad económica que hay detrás de cada proyecto, desde el momento en que se está empezando a preparar el guión.

B.C. Bueno, yo acotaría algo que fue muy interesante para mí y para algunos otros del Taller: darnos cuenta de que el problema dramático también es un problema económico. No solamente en el sentido de la economía de los recursos, sino también en el sentido de la construcción de los personajes. Uno no descubre, si no piensa en la cuestión económica, que a veces es necesario crear un personaje simpático o anti-pático, no sólo por razones dramáticas sino para que la película se venda y para que la gente asista.

G.G.M. El problema es cuando la realidad empieza a acabar con la imaginación, con la creatividad. Lo difícil es encontrar el punto de equilibrio entre las dos.

María... Yo siento que lo mejor que aprendimos de una manera psicotáctica fue a tener que ver la película que íbamos a hacer como el próximo paso para otra futura película. Cuando entendí eso, gracias a los asesores, fue tremendamente liberador porque uno tiene la sensación de que está haciendo una película como un acto suicida. La idea que nos transmitieron ellos es que lo que uno quiera hacer debe ponerlo en los términos correctos y realizarlo; esa es la condición para poder hacer lo que sigue.

G.G.M. Tal vez ocurre siempre eso con la primera obra; uno tiene la impresión de que será la última, que no habrá gasolina para más. Pero creo que si no es así, no se hace la primera y entonces no se hará ninguna. Yo soy un gran defensor de la poesía mala, por ejemplo, porque es la que lleva a la buena. Nadie puede comenizar a leer primero Rimbaud o Valery y tomarle amor a la poesía. Uno tiene que empezar por los pequeños poetas románticos del barrio o de la esquina, o por los compañeros de colegio. Así, de pronto se encuentra navegando en la estratósfera de la poesía, pero gracias a la experiencia de la poesía mala, de manera que tampoco hay que tenerle mucho miedo a que la primera película sea mala.

R.R. Muy interesante lo que dices acerca de emplear el primer proyecto como paso para el segundo; eso es lo que hacemos nosotros. Lo que descubrimos al principio fue que los realizadores se presionaban demasiado a sí mismos. Decían: "Tengo que hacerlo todo", entonces el énfasis que ponían en la obra era erradó. Iban a buscar la forma de encontrar dinero y de hacer que la producción se viera grande, lujosa. Pensaban cómo escribir direcciones artísticas impresionantes, para vender el guión a Hollywood.

Cuando estábamos haciendo *El Norte*, por ejemplo, querían una grúa grande que se viera de lejos y otras cosas muy especiales, en vez de trabajar más en pequeño. Tenían muchas inquietudes con respecto al dinero, de modo que nosotros tratábamos de hacer más hincapié en la trama y los personajes. Les decíamos que no se preocuparan por el proyecto en general sino que lo trabajaran por fragmentos; así les fue mucho mejor.

P. ¿Qué piensa de la repercusión internacional de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños?

R.R. A mi entender, tiene enorme posibilidades. En la cuenca del Caribe hay un gran número de países, lo cual permite que una mayor cantidad de personas venga a Cuba. El peligro que veo —un peligro que corrimos también en Sundance— es que se puede llegar a crecer excesivamente con demasiada rapidez. Para nosotros fue más difícil permanecer en un tamaño dado que continuar creciendo, porque muchas personas deseaban ir, así que fue necesario restringir la entrada. De no haber sido así, no hubiéramos podido hacer el trabajo necesario. Una de las cosas que nos permitió realizar lo que deseábamos fue poder darle la atención debida a los realizadores; de modo que si logran no caer en deudas y crecer de manera proporcionada —ya que tienen los recursos—, creo que será una muy buena escuela.

G.G.M. Fernando, ¿tú percibes ese peligro?

F.B. Claro, ese peligro siempre ha existido. Cuando nació el primer proyecto de la Escuela, se pensaba que ésta debía recibir poca gente, para poder formarla en profundidad. Después, cuando se empezaron a ver los costos de la Escuela —costos económicos, pero también culturales y políticos—, se llegó a la conclusión de que América Latina y, en general, el Tercer Mundo no podía permitirse un despilfarro económico en la formación de un pequeño grupo de estudiantes o de futuros cineteleastas. Entonces aceptamos que la Escuela fuera de formación masiva. Aclaro que siempre rechazamos el término 'masivo', en lo que tiene de homologación, de rebaño, de cosa, de igualación por lo bajo, y no en lo que tiene de sentido comunitario, que es su acepción positiva y favorable. El desafío del Tercer Mundo y de una Escuela del Tercer Mundo es conciliar calidad con cubrimiento masivo. Por eso estamos luchando con todas nuestras fuerzas para ver en qué medida podemos hacer compatible el crecimiento numérico de la Escuela con la preservación de los niveles de calidad en la formación individual, es decir, para lograr conciliar la salvaguardia de la personalidad individual con un proyecto colectivo.

La Escuela va ahora para una población de unos doscientos y tantos entre los de Talleres Experimentales, Diálogos, Cursos Básicos, etc. En el momento en que se establezca, prácticamente en el 89, llegaremos a tener trescientos estudiantes, con un cuerpo docente que no es proporcional al número de alumnos. Y si ustedes piensan que entre los planes de la Escuela para el futuro está el de llegar a tener entre setecientos y mil estudiantes, entonces el problema existe, hay que plantearlo y, sobre todo, resolverlo a partir de los resultados que la experiencia misma nos vaya dando. En la práctica, hasta ahora estamos respondiendo, pero apenas ha pasado un año, tres meses y veintiocho días desde la apertura de la Escuela, y únicamente la experiencia podrá darnos los elementos para encarar este problema.

G.G.M. Es que aquí hay un problema de producción, es decir, no tenemos manera de financiar un crecimiento muy grande sin sacrificar la calidad.

F.B. Y bueno, ese es el problema económico. Por una parte, la Escuela empieza a desarrollar una curva alta de crecimiento y hasta ahora los recursos son suficientes para la situación actual. Por ejemplo, aquí se hacen sesenta ejercicios documentales en el Curso Regular. En una escuela más o menos tradicional, como el Centro Experimental de Roma, se hacían cuatro ejercicios después de dos años. No podemos renunciar a este tipo de dinámica de la Escuela, pero el problema es fundamentalmente de un desarrollo armónico en el que influye la parte económica. Hay que encontrar la manera de generar más recursos. La Escuela, como proceso productivo, pasa por un momento en el cual todavía está dando respuesta.

G.G.M. Bueno, para empezar a encontrar soluciones podemos empezar por economizar energía eléctrica. De manera que vamos a pasar a la última pregunta.

Graciela Sánchez Robert Redford es actor y director, pero ¿quién es? Me gustaría saber sobre su pasado.

R.R. Trataré de ser breve. Nací en Estados Unidos. Fui llevado a Los Ángeles cuando tenía pocos meses y me crié allí, en el seno de una familia pobre. Mi padre era lechero y vivíamos en una comunidad mexicana; tuve contacto con los latinos puesto que ese era mi entorno. Fui a una escuela mixta con negros, mexicanos, chicanos y japoneses. Esa fue mi infancia. Para mí los libros, la literatura y los deportes eran una ventana al mundo exterior. Fui un buen atleta para poder hacer mucho deporte y viajar. Viajaba con el equipo, leía mucho y era muy mal estudiante, pues no me agradaba el sistema educacional. Por mucho tiempo creí ser tonto, pero me fue bien.

Luego, en la adolescencia, me metí en problemas una y otra vez, pero pude irme de Los Ángeles y asistir a la universidad con una beca. Fui a la Universidad de Colorado porque quería ser pintor. Había descubierto a una edad muy temprana que el arte es también una forma de expresión; lo aprendí a través de la literatura y lo expresé a través de la pintura y los deportes. En la Universidad de Colorado descubrí la bebida, así que fracasé, lo que no fue demasiado malo porque no estaba en condiciones de aceptar una educación institucional. Deseaba viajar, ver otros países, otras culturas, conocer otras personas y pintar. Entonces trabajé casi un año en distintas cosas, yendo por todo el país, y luego me embarqué a Europa a los diecinueve años de edad para estudiar arte en Francia e Italia. Estuve allí un año y medio hasta que se me acabó el dinero y ahí comenzó mi otra educación. Hubo realidades que tuve que encarar, que no eran parte de mi anterior formación política, cultural e histórica. En Los Ángeles, donde crecí, siempre brillaba el sol y se nos decía que todo andaba bien, en lo que se refería a la política.

Cuando estuve en Europa se produjeron las crisis de Suez y de Hungría, y había una guerra. Vivía en un barrio donde había estudiantes de medicina y de arte, y los estudiantes franceses me formulaban preguntas cuyas respuestas no conocía. Me avergonzaba y humillaba que alguien de mi propia edad, en otro país, supiera mucho más que yo de lo que ocurría en la política. Comprendí que mi ignorancia en ese terreno había sido parte de mi educación.

Regresé a los Estados Unidos en 1958 y comencé a asistir a la Escuela de Arte en Nueva York. Mientras estaba allí, muchas personas me preguntaron qué deseaba ser; eso no me gustaba, aunque sentía que tenía derecho a no saberlo, de modo que mentí e inventé cosas. Dije que iba a ser director de arte y ni siquiera sabía qué quería decir eso, pero dejaron de preguntarme. Luego tuve que serlo de verdad, porque me

dijeron que si poseía una formación de teatro eso me ayudaría para llegar a ser director artístico; entonces comencé a asistir a la Escuela de Arte Dramático de Nueva York. Pero lo que yo quería era pintar y explorar.

Al principio no tenía interés en la escuela de actuación, porque el arte en Los Ángeles no tenía respeto hacia la industria del cine. Crecí viendo a Walt Disney y las películas musicales de la MGM. Me agradaban pero no tenía vínculo alguno con ellas. Recuerdo una vez que iba a la escuela con mi abuela y pasé por una calle donde había un estudio de la *20th Century Fox*. Estaba en lo que se llama el parqueo —un espacio abierto donde se filma y donde también se guardan las cosas— y se veían las cosas que salían por arriba de las vallas; había un gran telón con una inmensa pintura de un cielo con nubes, de cien pies de alto por cien de largo. Vi esa pintura y detrás de ella el cielo de verdad, y le pregunté a mi abuela qué era aquello. Me respondió que servía para hacer películas. Le pregunté por qué no usaban el cielo de verdad y entonces me dijo que no preguntara tanto. Eso fue lo que quedó en mi mente sobre Hollywood. Me gustaba, me entretenía, pero no tenía interés en él. De modo que cuando me convertí en actor me fue muy difícil aceptarlo, porque me parecía que se relacionaba demasiado con aquel cielo. Estuve tres años en Broadway; hice cuatro obras teatrales, televisión y luego cine.

Hice mi primera film en 1961; era una pequeña película en blanco y negro. Intervenían muchas personas, entre ellas, Sidney Pollack como actor, interpretando al oficial al mando, papel que ha mantenido a todo lo largo de la carrera. Francis Ford Coppola era el chofer del camión. Esto no parecía una película; era más bien una experiencia extraña, hecha con muy poco dinero y en sólo tres semanas.

Regresé a Broadway para filmar una obra de gran éxito en 1965. Hice tres películas seguidas, grandes películas estilo

Hollywood, y no me gustó. Me complacían las personas que trabajaban ahí, Natalie Wood era una de ellas, pero no me agradó la experiencia.

Me fui a la costa sur de España durante medio año y luego a Grecia otro tanto. Tuve que regresar a Estados Unidos, puesto que tenía un contrato para hacer una comedia, *Descalzos en el Parque*. Así volví al cine, comencé a ver cuál era el problema, comencé a vislumbrar la forma como deseaba hacer las películas y, sin embargo, tenía que actuar en algunas que no tenían nada que ver con las que yo quería hacer. Cuando hice *Butch Cassidy and the Sundance Kid* y obtuve muy buenos resultados, pude empezar a producir mis propias películas. Ya estábamos en 1969; ahí comenzó verdaderamente mi carrera, en el sentido de que ya me gustaba, ya la deseaba, ya me interesaba.

P. ¿Qué leía en la adolescencia?

R.R. Edgar Allan Poe, mitología griega y los cuentos de hadas de los hermanos Grimm.

P. Ha dicho usted que uno de los objetivos de Sundance es apoyar los proyectos cinematográficos independientes que incluyen expresiones culturales de las minorías en Estados Unidos. Quisiera que me explicara un poco qué problemas enfrentan los procesos cinematográficos independientes para entrar en el mercado cinematográfico de Estados Unidos, y también si Sundance contempla apoyo en la distribución de los proyectos que alienta.

R.R. Sí lo contempla; se llama algo así como "trabajo con la red". El realizador trae su proyecto a Sundance y trabaja en el mes de junio. Se apoya al realizador, no necesariamente a la idea sino más bien a la persona; se le brinda apoyo a su independencia, de modo que pueda hacer lo que desee. Puede ir al estudio de Hollywood si lo desea y decir: "Ahí es donde quiero hacer la película", o mantenerse al margen y decir: "No deseo ir al estudio; quiero hacerlo yo

mismo". En junio, al terminar la experiencia, se le pregunta qué desea hacer y si quiere ayuda. Todavía no he encontrado ninguno que diga que no. Entonces, tratamos de establecer contactos y de ayudarlo a recaudar el dinero. No lo recaudamos por él ni producimos la película; sencillamente le ayudamos a recaudar el dinero y a permanecer independiente. Una vez comienza a hacer el film, lo apoyamos durante toda la experiencia. Puede llamar al Instituto y decir: "Tengo problemas, quiero consejo, quiero ayuda", y entonces tratamos de ayudarlo. Si está filmando, le enviamos alguna persona para que converse con él o se mantenga al margen. Es difícil expresarlo, pero siempre he anhelado un espíritu de comunidad; puede ser que en eso haya algo de esquizofrénico. Nunca fui parte de una comunidad y al oír hablar de artistas como Van Gogh o Picasso, quienes en algún momento, al parecer, formaron parte de una comunidad, los envidiaba. En los años treinta el teatro tenía su movimiento en Nueva York al igual que el cine y luego la televisión. Pero yo no formaba parte de ninguno de ellos y envidiaba eso. Sin embargo, al mismo tiempo, nunca me agradó pertenecer a un grupo, nunca creí en eso verdaderamente; parece haber algo esquizofrénico en todo esto. Sundance parece un reflejo de eso, pues se trata de una comunidad donde pueden ir los realizadores a trabajar pero, al mismo tiempo, se les incita a permanecer independientes y a mantener su propia visión. En ocasiones, cuando uno es muy nuevo y trabaja con personas que tienen una posición poderosa es muy fácil dejarse arrastrar por ellas; la fuerza de la visión individual puede estar amenazada, así que hay que tratar de proteger esa visión y al mismo tiempo mantener un espíritu de comunidad.

P. Una parte de la pregunta era acerca de las producciones de Sundance y el apoyo que presta a las producciones independientes. ¿Qué problemas enfrentan para realizarse y

distribuirse las películas de las minorías culturales en el mercado de Estados Unidos?

R.R. Los mismos problemas que enfrenta el cine en general. La película es buena o no lo es. No tiene nada que ver que trate acerca de una minoría o de grupos independientes. Únicamente tiene que ver con la calidad de la película en sí. El distribuidor es un comerciante; casi no le interesa el arte pero si la película es buena, entretiene o provoca, tendrá éxito en alguna medida.

Hoy, hay muchos realizadores que se llaman independientes porque no les es posible entrar a Hollywood, así que dicen: "Soy un realizador independiente y voy a hacer mi película; al diablo con Hollywood". Hacen la película y, finalmente, resulta no ser muy buena. Ese es el problema. El fracaso del film realmente no tiene nada que ver con la trama ni con que se refiera a una minoría. Puede tocarse cualquier tema y si la película llega al corazón es posible que tenga éxito.

Lo que pretendemos hacer es mejorar el oficio, de manera que el trabajo del realizador llegue a ser mejor. De esta manera, tendrá más posibilidades de llegar a hacer otras películas; el mercado de exhibición y distribución será más accesible y, además, no estará lleno de películas basadas en meras fórmulas sin contenido.

E.B. Bueno, agradecemos a Robert Redford su presencia y la explicación de su concepción de Sundance, que representa para nosotros un punto de confrontación.

Abril 30 de 1988