

Susan Sontag: El cine y el oficio de



"Dúo para canibales", de Susan Sontag.

Imagen en solitario

(En el pasado Festival de Cannes tuve ocasión de conocer a la escritora y cineasta norteamericana Susan Sontag, que asistía al certamen en simple calidad de espectadora entusiasta. Después de varios encuentros informales —Susan Sontag une a una simpatía especial dotes de conversadora realmente deliciosas, muy semejantes en amenidad y sabiduría al tono de sus mejores ensayos—, grabamos una entrevista, en la que, por ser la primera que con ella se ofrecía en nuestro país, preferí atenerme a las preguntas rituales que permiten respuestas informativas, directas, en lugar de pasar a discutir particularidades de su obra. Sontag (nacida en 1933) rodó el año 1968 su primera película en Suecia, "Dúo para canibales", y se dispone a rodar este verano la segunda, también en aquel país e interpre-

tada por Laurent Terzieff y Geneviève Page. Aprovechando la actualidad que tiene en nuestro país la difusión de dos de sus libros, "Estuche de muerte" y "Viaje a Hanoi", he querido hacer preceder la entrevista con unas notas de acercamiento a la personalidad de la escritora americana.)

«Al escribir la verdad, nos estamos dirigiendo a nosotros mismos. Sólo a nosotros mismos podemos pretender amonestar e instruir, corregir los errores. Nuestra suerte es que después nos salga un lector. Concedámosle su plena libertad, la del desacuerdo y la contradicción, la de dejarse distraer por otras eventualidades». Estas palabras, las que cierran el primer capítulo de su novela "The Benefactor", nos traen ecos reconocibles de los principales asertos teóricos de "Contra la interpretación", el libro de Susan Sontag editado hace un año en España y que ha sido, afortunadamente, discutido con amplitud en diversos medios de nuestro país. Ignoro, sin embargo, si las restantes realizaciones de la escritora son igualmente conocidas aquí, en especial las que están más asequiblemente al alcance de nuestra mano. Me refiero a los libros

que son aún de reciente difusión, la novela "Estuche de muerte" y el ensayo "Viaje a Hanoi", ambos publicados en Méjico por la editorial Joaquín Mortiz. Aparte estos títulos, la obra pública de Susan Sontag se completa con la antes mencionada novela, "The Benefactor", publicada originalmente en 1963, y, por cierto, prohibida en España; una segunda colección de artículos periodísticos, pronta a publicarse, como "Contra la interpretación", en Seix-Barral, y su faceta cinematográfica, inédita aquí por el momento.

En algún sitio he leído que Susan Sontag, imagen cabal del artista yanqui atraído e instalado intelectualmente en Europa, venía a representar la continuación del espíritu que animó a la gente de la "generación perdida", que también pasaron su melancolía por los más diversos escenarios del viejo continente. La afirmación, sin embargo, me parece incierta. Si bien es verdad que Sontag —como todos ellos— responde a los mecanismos estimulantes de la cultura europea y su formación, sus gustos, sus influencias así lo acreditan, difiere de la mayor parte de aquellos escritores que alcanzaron su cenit en el período de entreguerras en cuanto

su propia circunstancia personal y el cuadro general de sus preocupaciones estéticas están hondamente enraizados en ciertas formas de pensamiento y modos de hacer europeos, que no casan con los presupuestos culturales norteamericanos, a los cuales, quiérase o no, siempre acabaron por remitirse los miembros de la "lost generation".

El caso de Sontag cobra así perfiles de una rara coherencia, que no nos deja de extrañar por lo insólito que resulta. Examinemos sus novelas. La primera, "El bienhechor", empieza por estar situada en una deliberadamente confusa localización centroeuropea, que en ocasiones insinúa ser Francia. Tanto ésta como la segunda, "Estuche de muerte" —que se desarrolla en ambientes americanos, aunque magníficamente estilizados sus contornos por medio de una atmósfera irreal y un frecuente recurso a la sorpresa—, escapan absolutamente del amplio y rico esquema de la moderna novela norteamericana. Novelas, las de la Sontag, surgidas de los dominios del psicoanálisis freudiano, y en las que los dos campos, realidad-ficción, nunca están claramente delimitados; de buscarles parentesco tendríamos que mirar hacia este lado del Atlántico, y, desde luego, nunca a su país, del que quizá tan sólo se podría citar el nombre del novelista William Goyen (surgido más de diez años antes que ella), con ciertas afinidades comunes. El estilo neutro, en apariencia inmediato, su lenguaje funcional, pero deliberadamente rebajado de tono y recortado para hacer más descollantes las bruscas incursiones en el mundo de lo fantástico, de lo inusual, recuerda a veces, también por un peculiar humorismo y la distancia que adopta frente a la historia contada, a algunos novelistas italianos aparecidos en los años treinta: Landolfi, Palazzeschi, el —posterior— Gadda de "Aprendizaje del dolor", y, por supuesto, denota siempre la atenta lectura de "chefs de file" tan característicos como Kafka, Borges y Peter Weiss.

A este respecto no sólo es significativo ver el absoluto desprecio que manifiesta hacia lo que ella misma llama la "tradición balzaciana" que invade con diversa fortuna la novela norteamericana de los últimos treinta años. Su espléndido libro "Contra la interpretación" contenía una se-



rie de artículos críticos que ponían de relieve el bizarro cosmos cultural que ha definido la personalidad artística de Sontag. Su no reprimida admiración por la oscura Simone Weil, el desprecio a las corrientes capitaneadas por Luckács, su inclinación a Genet, Leiris o Wilde, la desenfadada apología de Auerbach y Francastel, el apego por Rossellini, Ozu y Bresson fijan con claridad todo un ideario estético que no dudaremos en calificar de representativo de una nueva sensibilidad —afín a recién surgidos grupos intelectuales esparcidos un poco por todas partes— que hace sólo diez años resultaba impensable. La flexibilidad y el antidogmatismo que caracterizan la posición a la que Sontag da cartas de naturaleza con sus escritos se ponen de relieve de manera admirable en su ensayo "Viaje a Hanoi", uno de los libros más emocionantes que hemos podido leer en los últimos meses.

En mayo de 1968, Susan Sontag, junto con otros dos compatriotas, fue invitada por el Gobierno norvietnamita a visitar Hanoi durante dos semanas. A su vuelta, y pese al propósito previo de no escribir sobre aquella experiencia, Sontag condensó en menos de noventa páginas, y a modo de apasionado diario, la progresiva decantación de sus impresiones respecto al esforzado pueblo norvietnamita, pero de una forma que, superando el estricto campo de la elogiosa impresión viajera o la anotación exaltada, pasa a convertirse en una certera radiografía de las contradicciones fundamentales que definen la personalidad de cualquier intelectual de izquierdas occidental, a caballo entre las ventajas (las trampas admitidas y denotadas) de la civilización de consumo y la adhesión sentimental —a menudo superficial— a las posturas revolucionarias.

A lo largo de esas páginas, el lector asiste a un verdadero debate interno entre dichas fuerzas contradictorias, desbocadas por el examen directo de la realidad vietnamita, con los propios ojos y no a través de las siempre confortables imágenes de la televisión, que terminan haciendo de una solidaridad que tenía por base "una abstracción moral", una auténtica comprensión, un acercamiento real.

SUSAN SONTAG.—Sé que hay otros escritores en Europa que han seguido la misma trayectoria que yo: Pasolini, Kluge, Robbe-Grillet, pero no es un camino normal y, desde luego, casi imposible en Estados Unidos; allí, si los escritores se interesan por el cine es para escribir guiones para los directores. Es una antigua tradición, pero sólo en función del dinero, como Faulkner o Scott Fitzgerald en los años treinta; para mí, quizá porque pertenezco a otra generación, lo más interesante es la realización, no la escritura de guiones, aunque tuve que escribir el guión para mi primer film y ahora acabo de terminar el guión del segundo. Pero los he escrito por necesidad; mi ideal sería encontrar guiones ya escritos por otros con los que pudiera identificarme y yo centrarme exclusivamente en la realización, que es lo que me gusta. O sea, que, para mí, llegar a ser director de cine significa adoptar un nuevo oficio, y por eso no creo que mis películas sean una continuación de las cosas que hice antes como escritora. Quizá los críticos encontrarán en las películas los mismos temas que en las novelas, pero para mí es algo completamente distinto. En cierto sentido, es como si me hubiera convertido en médico: un trabajo absolutamente diferente, y por eso me interesa, por lo distinto que resulta a las tareas de escritor. No quiero dejar de escribir, pero me gustaría también seguir haciendo cine.

PREGUNTA.—Pero esas dife-

rencias que tanto le interesan, ¿las siente a nivel de los temas tratados o más bien en la trasposición lingüística que comporta el paso de la literatura al cine?

S. S.—En la diferencia de lenguajes. Y, en este sentido, llego a verme un poco limitada por el hecho de haber tenido que escribir los dos guiones de mis películas. Eso acerca demasiado —para mi gusto— la elaboración de un film a la de una novela. De un film me interesa en especial el trabajo específicamente cinematográfico, la puesta en escena, la dirección de actores, el montaje, etcétera.

P.—¿Acaso el cine le proporciona unas libertades que no gozaba al escribir una novela?

S. S.—Sí; en cuanto persona uno se siente más útil y, además, es un trabajo más sensual, más personal, menos restringido. No es que no me guste el oficio de escritor, pero es tan especial, ¡ese trabajo de una cabeza y de unos dedos que golpean a una máquina! Cuando hago cine tengo la impresión de ser más completa como persona, es una mezcla de muchas cosas que me hace sentir muy a gusto. A nivel personal, el trabajo de escritor resulta demasiado ascético; está completamente solo, en su habitación (como un pintor), y por eso es como una liberación personal para el escritor el hecho de realizar un trabajo en colaboración con otras personas. ¡Pero luego es tan difícil volver a encerrarse de nuevo en la habitación solitaria!

P.—Hay, usted misma lo ha dicho, escritores que han dejado totalmente la literatura por el cine...

S. S.—Ese es el problema, la gran tentación. Estoy segura de que cuando Kluge empezó a hacer películas pensaba que no dejaría de escribir novelas, pero luego sucedió así, y con todos pasa lo mismo: Robbe-Grillet, la misma Marguerite Duras, que ha terminado su primera película como realizadora y que me decía hace poco que estaba más interesada por el cine que en seguir escribiendo novelas. El cine es, desde luego, la gran tentación para los escritores. Espero que podré conservar las fuerzas necesarias para retirarme esos largos periodos de tiempo precisos para escribir.

P.—A este respecto, hace unas semanas, en París, Pasolini decía algo muy interesante: decía que había dejado la literatura porque escribiendo novelas y poemas en italiano se sentía —lógicamente—

relacionado a la cultura italiana, y como él la detestaba, por eso, haciendo películas en un lenguaje que puede llamarse "universal", se desligaba en cierto modo de ese universo cultural concreto.

S. S.—Lo comprendo muy bien, pero esos, desde luego, no son mis motivos, quizá porque soy norteamericana, y cuando se pertenece al «gran imperio imperialista» uno no se siente restringido, confinado en su nacionalidad. Lo digo con toda mi mala conciencia, pero es una de las ventajas de las falsas ópticas, de las que se puede uno aprovechar un poco. Sé que en el fondo esto encubre una gran mentira, pero siendo norteamericano uno se siente ciudadano mundial, y por esa razón, y también porque el inglés es casi una lengua internacional hoy en día, no me veo limitada por escribir en inglés. Si estoy, sin embargo, influenciada por el hecho de que en la actualidad hay más interés general por el cine que por la novela. Lo noto en mí misma: si me quedan unas horas libres entre dos ocupaciones, corro al cine a ver el último estreno, y nunca a la librería a comprar una novela que acaba de salir. Es ya un fenómeno típico y no algo excepcional.

De Hollywood a Suecia

P.—¿Realizaría usted una película en Hollywood?

S. S.—¿Quiere decir si es posible?

P.—No, si aceptaría hacerlo en caso de que se lo propusieran.

S. S.—No puedo imaginarlo. Se dice ahora que la situación tiene visos de cambiar y que en los próximos años habrá oportunidades para los «outsiders» de hacer películas en Hollywood, pero no lo creo. Quizá me equivoque, pero pienso que mi situación va a continuar siendo siempre un poco marginal. En todo caso, si yo trabajara en Hollywood eso querría decir que las compañías americanas habrían tenido que aceptar mis condiciones, la idea de que trabajase como trabajo en Europa, con un equipo de quince personas, sin «segunda unidad» y todos esos gastos inútiles e irritantes de Hollywood.

P.—¿Por qué hizo usted su película en Suecia?, ¿sólo porque ellos la llamaron?

S. S.—Sí, me sucedió el milagro de que Sandrews, el productor sueco, me telefoneó y me dijo: «¿Nunca ha pensado hacer

Susan Sontag: El cine y el oficio de escritor

cine?». Yo le dije que sí, y era verdad; justo en esos momentos estaba buscando un productor, pero, desde luego, nunca se me hubiera ocurrido hacerlo en Suecia; pensaba llevar a cabo una pequeña investigación en Italia; suponía que allí me sería más fácil, porque tengo amigos, pero de repente, caída del cielo, surgió la propuesta de Sandrews para rodar en Suecia, y yo acepté en seguida. Hay que tener en cuenta que es difícil encontrar una oportunidad así, sin condiciones; yo nunca había hecho cine, y, además, soy escritora, y la gente a menudo desconfía de los que cambian de oficio: hay que demostrar de antemano que se sabe hacerlo. Ahora me ha dado una segunda oportunidad y también la he aceptado, porque soy un poco perezosa y no he buscado por mi cuenta nuevas posibilidades, y tampoco nadie ha venido a pedirme que hiciera películas en otro país.

P.—¿Pero su película "Dúo para caníbales" tiene algo que ver con Suecia, con el país, se vio condicionada por el hecho de rodarla allí?

S. S.—Sí, sí. Soy muy sensible —y, por tanto, fácilmente influenciable— al clima moral de un país, y por eso me resulta impensable hacer un film en Suecia que no sea un poco sueco. Y el segundo, el que voy a hacer este verano, aún lo será más, pues conozco mejor el país después de haber vivido allí siete meses.

«Las cosas americanas»

P.—¿Cuál es, en su opinión, la causa de que muchos intelectuales americanos descubran el cine americano en Europa?

S. S.—Nunca ha habido un interés serio por el cine en los Estados Unidos. No sé si hay muchos intelectuales americanos que hayan descubierto el cine, pero si lo han descubierto ha sido, probablemente, en París. En cualquier caso, no existe un verdadero interés por el cine entre los intelectuales americanos, como lo hay en Europa; ni siquiera en la actualidad. Empieza tímidamente ahora, pero resulta un poco atrasado.

P.—¿Quizá ahora existe un interés en esos medios hacia el cine independiente, pero lo que quisiera saber es por qué casi ningún intelectual norteamericano se ha interesado por el gran cine clásico de Hollywood, tan admirado en Europa.

S. S.—Sí, es cierto. Quizá es porque los americanos ven el cine americano como parte de un ámbito sociológico. Cuando un

americano ve una película de Jerry Lewis, de Howard Hawks o John Ford, ve las actitudes sociales que representan. Es difícil distanciarse, como en Europa.

P.—¿Se siente usted relacionada con los cineastas independientes americanos?

S. S.—No, en absoluto. Es una lástima para mí, porque me gustaría mucho sentirme ligada a las «cosas americanas», pero no es así. Hay películas de entre todas ellas que me gustan, pero en general no. Mi imaginación no tiene nada que ver con todo eso. Pero quisiera que me concretara en quién piensa al decir «cine independiente americano».

P.—Bueno, a grandes rasgos, el cine independiente americano tiene dos vertientes fundamentales: una, el cine que se ha llamado "underground": Warhol, Brakhage, Markopoulos...; la otra, la del cine directo, preferentemente documental y de intenciones políticas: Leacock, Emile de Antonio, Hoffman, etcétera.

S. S.—Sí, ese planteamiento es exacto, pero no, no me siento próxima a ninguno de esos dos tipos de cine. Basta ver mi primera película para saber inmediatamente que mis afinidades no tienen nada que ver con esa clase de cine. Quizá si encontrara la manera de hacer cine en los Estados Unidos, a lo mejor me acercaría a ese estilo cinematográfico, pues es posible que sea el más adecuado para captar la realidad americana. Pero de momento, para las películas que hago en Europa, veo el lenguaje cinematográfico de distinto modo.

P.—¿Qué cineastas piensa que han podido orientar su estilo, o, simplemente, cuáles son los que admira más?

S. S.—¡Oh, mi lista es tan larga! En este momento, y para hablar del nuevo cine, el director más importante me parece Straub. Antes eran Rossellini (su «Viaggio in Italia» fue muy importante para mí), Bresson, Godard... y hay también películas aisladas, no obras completas, que me han impresionado mucho; por ejemplo, «Teorema», de Pasolini; «Prima della Rivoluzione», de Bertolucci; «Signos de vida», de Werner Herzog. Pero como obra, como tendencia, el que más me interesa es Straub.

P.—Y mirando hacia el pasado, ¿qué opina globalmente de la "nouvelle vague"?

S. S.—Bueno, se terminó ya, evidentemente. Aquí, en Cannes, hemos podido ver que se ha convertido en el actual cine comercial francés. Ya no hay vestigios de la «nouvelle vague»: por un lado está el cine comercial; por otro, Godard. Quizá ahora empiezan a verse los inicios de un cine «underground», representado, sobre todo, por Philippe Garrel.

Donde veo más posibilidades de que surja una nueva ola, donde hay verdaderamente una nueva generación de cineastas jóvenes es en Alemania, pero no en Francia, me parece.

P.—Sí, pero yo querría saber lo que en su momento representó para usted la "nouvelle vague" como movimiento y, sobre todo, en comparación a los otros nuevos cines que surgieron coetáneamente: "nouvo cinema" italiano, "free cinema" inglés, etcétera.

S. S.—¡Ahl, fue algo trascendental, sobre todo porque comprendía la obra de directores tan distintos —y tan importantes— como Godard y Resnais, por ejemplo. Creo que el cine francés, en general, es el que me ha dejado más huellas a lo largo de mi vida, desde la primera vanguardia de los años veinte hasta Renoir, Bresson, la «nouvelle vague», etcétera. Precisamente fue esta explosión del cine francés en los primeros años sesenta la que me mostró las posibilidades de hacer cine. Es algo muy distinto a admirar simplemente películas determinadas; hay centenas de ellas que admiro. Pero esa concentración que hubo en Francia entre el sesenta y el sesenta y cinco fue la que realmente me abrió los ojos al cine. Y lo considero mucho más importante que el bloque del joven cine italiano, que surge por entonces, y, por supuesto, del «free cinema», que para mí no existe, es algo penoso, carente de ese vigor y eficacia en poner en tela de juicio el lenguaje cinematográfico, que es lo que ha hecho importante a la «nouvelle vague» en la historia del cine.

La tradición «balzaciana»

P.—Me gustaría que se auto-situara, en los distintos niveles emocionales o artísticos, dentro del "medio" intelectual americano.

S. S.—Estoy muy desarraigada. Hace ya muchos años que no tengo un «milieu» particular en Nueva York, en donde he vivido en los últimos once años. Tengo algunos amigos entre la gente del cine, pero no llega a ser un grupo, un círculo. Siempre me he sentido bastante aislada en los Estados Unidos, en Nueva York.

P.—Pero, aun estando aislado personalmente, es posible sentirse próximo a gentes que escriben o se interesan por las mismas cosas. ¿Ha tenido alguna vez esa sensación de proximidad con escritores americanos a los que quizá no conocía?

S. S.—No. Nunca. La misma sensación que tengo ahora como cineasta la he tenido siempre como escritora.

P.—¿Le interesa la novela que se escribe ahora en los Estados Unidos?

S. S.—No. Quizá es culpa mía... Bueno, hay gente que siempre leo con interés, pero no existen grupos de escritores o individuos aislados que me llamen la atención o con los que esté identificada. Mi situación, ¿sabe?, no es única, especial, allí. La vida intelectual en los Estados Unidos ha sido siempre una vida de individuos aislados, y esto forma parte de la tradición americana. Los americanos se juntan siempre en el extranjero, nunca en su país. Al fin y al cabo es un continente. ¡Y tan grande! No se tiene en Nueva York la vida artística, esos círculos intelectuales que existen en París o Roma, y quizá en Madrid y Barcelona, supongo.

P.—Y respecto a la generación de novelistas surgidos aproximadamente en los años cincuenta, que son, quizá, en Europa los más representativos de la novela moderna norteamericana: Bellow, Purdy, Philip Roth, Malamud, Mary McCarthy, Salinger, Styron...

S. S.—¡Oh, no!; ¡no tienen el más mínimo interés! Personas muy amables, conozco a algunos de ellos, pero son... como Hollywood; sus novelas se leen como se ven las películas de Hollywood. Sí, hay buenas películas de Hollywood, pero literalmente, hablando en serio, no tienen ningún interés.

P.—¿Y este juicio es válido también para escritores anteriores, por ejemplo, los de la "generación perdida"?

S. S.—No, no. Admiro mucho a Scott Fitzgerald, algunas cosas de Hemingway, Dos Passos muy poco; pero hay otros, por lo general poco conocidos, excelentes, como Nathanael West y Djuna Barnes... Faulkner también me gusta. No me interesa nada la novela realista, sociológica, y justamente constituye la gran vertiente de la novela norteamericana. Cuando se habla, por ejemplo, de Mary McCarthy como novelista, sí, hay que reconocer que es muy agradable de leer, pero representa la tradición «balzaciana», que los americanos no cesan de seguir. No hay ninguna otra tradición importante que cuente actualmente. Hace algunos años estuve muy interesada por William Borroughs, pero ya ha dejado de escribir...

P.—¿Y en Europa ha encontrado, en la novela moderna, autores fundamentales?

S. S.—Sí, mucho más. Hay «grandes maestros», como Borges, Gombrowicz, Gadda, Beckett, y hay, sobre todo, alternativas en la novela que no existen en Estados Unidos. Novelas que allí aún llaman «experimentales», pero que aquí en Europa no lo son tanto, basadas en corrientes

que allí siguen siendo muy marginales.

P.—¿Y cuál es su opinión acerca del "nouveau roman"?

S. S.—Me interesa mucho. No fue, sin duda, un acierto completo, pero me provocó muchas sugerencias. Cuando leo una novela de Roth o de Saul Bellow no pienso en nada, no me sugieren, no me dan qué pensar, son demasiado confortables.

Literatura latinoamericana

P.—¿Conoce la actual literatura latinoamericana?

S. S.—Muy poco. Borges, claro, como todo el mundo, aunque he de decir que lo descubrí hace quince años, en francés, o sea, que me adelanté mucho, pues en inglés ha sido traducido sólo hace cuatro años. También Octavio Paz, Cortázar... y ahora acabo de leer «Cien años de soledad». De los españoles, Goytisolo, pero poco, en general muy poco. Estoy mal informada, al fin y al cabo como casi todo el mundo, pues la literatura en español sigue siendo poco conocida fuera de sus países. Sí, se conoce a Borges, de igual modo que antes se leyó a García Lorca, pero estos son las «vedettes», no hay un conocimiento profundo.

P.—Y de lo que ha leído —Borges, Cortázar, García Márquez—, ¿cree que ofrecen en sus métodos narrativos una alternativa importante respecto al género novelesco, como antes decía encontrar en cierta novela europea?

S. S.—Sí. Personalmente me siento más próxima a la literatura latinoamericana que a la norteamericana. Creo que América Latina es ahora el lugar más interesante en todo el mundo para la literatura. ¡Hay un talento por allí formidable! Han unificado magníficamente tradiciones europeas y norteamericanas.

P.—Leyendo el artículo "Contra la interpretación", de su primer libro de ensayos, da la impresión de que alguno de los paradigmas que usted propone respecto a una literatura que se aparte de la hermenéutica y se oriente a una progresiva sensualización de la forma manifestada en el acto de la lectura, está escrito pensando en la obra de Borges. ¿Es cierto?

S. S.—Sí. Borges es, era, un modelo para mí. Ahora ya no le leo (no es falta de agradecimiento), pero me sentía muy unida a él. Lo he digerido muy bien. Y eso es justamente lo que echo de menos en la literatura norteamericana: el aspecto fantástico y también el aspecto intelectualista.

Cuba y Ortega

P.—He tenido ocasión de leer un artículo que usted escribió sobre Cuba a raíz de un viaje a la isla. ¿Podría hablar de su experiencia cubana?

S. S.—He visitado varias veces Cuba y, en suma, soy muy «pro-cubana». Es un país que está aún en proceso de descolonización y tropieza con muchas dificultades, pero con todos sus defectos me parece uno de los modelos de las posibilidades sociales que pueden alcanzarse. Representan un comunismo muy especial, muy de ellos. Y, aparte de otros aspectos, me gusta el «nuevo cine» cubano, que ha realizado algunas películas muy buenas y que tiene el mérito de haber tenido que partir de cero, pues no había un cine cubano antes de la revolución.

P.—¿Ve usted alguna relación entre Cuba y los regímenes socialistas europeos?

S. S.—No, no creo que las haya. Cuba no es una sociedad perfecta, pero cuando se ven las condiciones de las que tiene que partir para crear una nueva sociedad, siento propensión a excusarlos, en cierto modo. La preocupación dominante en Cuba es evitar los horrores de los otros países comunistas del Este de Europa, que son, para mí, regímenes espantosos desde el punto de vista de creación de un nuevo modo de vida. Esos países no son, ni mucho menos, modélicos, pero sí Cuba, a pesar de que las condiciones de vida son muy duras y tienen que vivir en estado de sitio. En Cuba se siente una auténtica libertad.

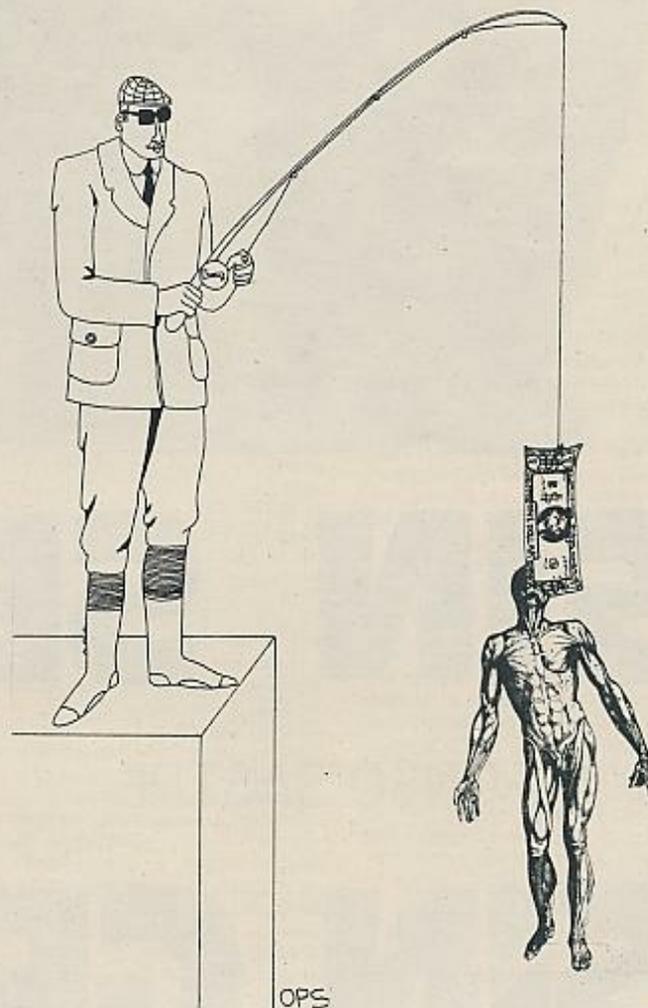
P.—Quisiera, ya para terminar, que me aclarara su postura respecto a Ortega y Gasset, ya que en España causó cierta sorpresa en algunos medios leer las citas que usted hacía en su libro de "La deshumanización del arte".

S. S.—Bueno, también Ortega está ahora muy lejos de mis preocupaciones, y, como Borges, se trata de alguien que hace tiempo que no leo, pero varios años atrás Ortega fue muy importante en mi formación, me influyó mucho. Mis ideas estéticas se basan, fundamentalmente, en él y en Valéry. No ignoro que sus opiniones políticas eran horribles. Salvando las proporciones, es el mismo caso de Nietzsche. Se pueden detestar sus opiniones acerca de la mujer, sobre esto o aquello, pero, a pesar de todo, Nietzsche continúa teniendo una influencia radical y liberadora. A mi juicio, Ortega, desde luego con una presencia menos significativa que Nietzsche, representa lo mismo. Tuvo opiniones detestables, reaccionarias, pero las tendencias de sus ideas son liberadoras.

■ V. M. P.



OPS



OPS