

## Entrevista con Fernando Pérez

Gretel Herrera Durán, 2016



Fernando Pérez es actualmente el único cineasta activo de la generación que vivió el renacimiento del cine cubano durante la década del 60. Formado en la práctica diaria que fue parte de la política educativa del ICAIC en sus inicios, participó como asistente de dirección en filmes como *Una pelea cubana contra los demonios*, de Tomás Gutiérrez Alea (1971), *Ustedes tienen la palabra*, de Manuel Octavio Gómez (1973), *El otro Francisco*, de Sergio Giral (1974), *Angola: Victoria de la Esperanza*, donde se le acredita como codirector junto a José Massip y Rolando Díaz (1976) o *La Batalla de Jigüe*, de Rogelio París (1976). Actualmente es el más relevante de los directores de cine cubano y el único digno sucesor de la escuela que tiene como precedente a Tomás Gutiérrez Alea. Aunque su estilo es mucho menos mordaz y está marcado por cierta vocación realista, toma en ocasiones la inclinación tropológica de Alea en filmes de marcada vocación simbólica, como *Madagascar* (1995) o *La vida es silbar* (1998), recordando un surrealismo que nos remonta a Luis Buñuel o Luis G. Berlanga. No obstante, su cine ha recurrido en pocos casos al humor satírico, ya que se inclina más hacia la reflexión profunda y solemne. Su obra ha sido ampliamente reconocida con premios y festivales de todo el mundo. Fernando nos recibió en enero pasado para compartir con nosotros experiencias, recuerdos y algún adelanto sobre su nuevo proyecto: *Últimos días en La Habana*.

**Gretel Herrera (GH):** Buenas noches, Fernando, gracias por recibirnos y regalarnos un tiempito que sabemos andas bien ocupado con la filmación de tu última película. Tu filmografía está compuesta de trece obras (cuatro cortometrajes, siete largometrajes, un documental y un filme aún no terminado) ¿Cómo llegas al cine?

**Fernando Pérez (FP):** Bueno, desde muy pequeño. Mi padre fue cartero, su situación social lo obligó... lo llevó a trabajar desde muy joven para mantener a la familia y trabajaba como cartero, pero él era un individuo muy inquieto. Le gustaba mucho el cine y me llevaba, cuando yo tendría como 10 años, como tres veces por semana al cine de Guanabacoa. Me acuerdo el cine Ensueño y el cine Carral. Y siempre veíamos películas juntos, pero a mi edad el cine era, bueno... lo que se veía en la pantalla, los actores.

Un día vimos *El puente sobre el río Kwai*, de David Lean, del año 58, y a la salida, él comentó: «Esta película está muy bien dirigida». Ahí yo tomé conciencia de que detrás de la cámara había alguien que era el que organizaba, preparaba todo eso. Yo le pregunté y no me supo explicar. A partir de ahí -yo tendría 12 o 13 años-, no es que dijera en ese momento yo quiero ser director de cine, pero ya sentía una inclinación a hacer películas. De hecho, yo desde niño dibujaba mucho historietas, cómics... Les ponía créditos, como si fueran películas, películas americanas, por supuesto, del Oeste. Me inventaba títulos, como «Matar o morir», me inventaba nombres de actores... Es decir que, había algo en mí desde la infancia que me inclinaba hacia eso, ya después fui creciendo y sintiendo que se definía esa vocación en mí.

Coincidió con que ya con 15 años, cuando triunfa la Revolución y se crea el ICAIC,

lo que podía ser un sueño imposible se convirtió en una realidad más cercana y tangible. Tengo 71 años, creo que pertenezco a una generación que fue privilegiada, porque todo se fundaba, todo comenzaba. Me tocó vivirlo y logré entrar en el ICAIC en el año 62. Fue un largo tiempo de formación, porque, debido a las razones económicas de mi familia, tuve que empezar a trabajar muy temprano y no pasé el preuniversitario, el bachillerato de la época, ni la Universidad. Y fue trabajando en el ICAIC que hice la Universidad. Entré en la Escuela de Letras, aquí no había escuela de cine, así que tuve una formación general de Arte. Finalmente, en el año 70, comienzo mi formación autodidacta en cine, siendo asistente de dirección. Esa fue mi formación como director de cine, fui asistente de dirección de Titón (Tomás Gutiérrez Alea), Manuel Octavio Gómez, Manolo Herrera, Rogelio París, Sergio Giral, es decir, nombres del cine cubano que fueron mis maestros. Hasta que después hice documental. Esa era la línea de formación del ICAIC, primero ser asistente de dirección, luego hacer documental y, finalmente, ya con 40 años hice mi primer largometraje, *Clandestinos*, un largo camino.



**GH:** *Tu carrera oficial comienza en 1975 con Crónica de la Victoria, ¿estuviste vinculado al cine cubano antes de la fundación del ICAIC?*

**FP:** El ICAIC se funda en marzo de 1959, tres meses después del triunfo de la Revolución. Fue una de las primeras medidas, y yo en ese momento estaba terminando de estudiar el técnico medio, era un estudiante en Guanabacoa. No tenía ninguna relación ni ninguna independencia, no pertenecía a ningún cineclub, que entonces no existían, y no soy de ese primer grupo de fundación del ICAIC. Yo entré en el 62, e inmediatamente empiezan a reclutar jóvenes con inquietudes, no con formación, yo no tenía ninguna formación. Yo llegué al ICAIC y me presenté, me entrevistaron y me dijeron : «Llena esta planilla». Recuerdo que era un formulario como de veinticinco páginas con preguntas de todo tipo. Eran muy serios en eso. Pero no preguntas de tu filiación política,

sino sobre tu formación cultural y estética, y yo no tenía mucha en ese momento... Estuve cuatro horas escribiendo. Y a los pocos meses me llamaron para ponerme en el cargo de Asistente de Producción C, que eso suena muy bonito, pero era el mensajero.

Yo llegué e, inmediatamente, me pusieron de mensajero en una coproducción checo-cubana, que era lo que se estaba haciendo en el momento para desarrollar la industria, formar gente, pero yo no vi un solo rodaje. Yo era el que estaba



resolviendo los permisos, pero ya estaba en el medio. Y ahí sí fui tomando conciencia, porque me lo aconsejaron: «Mira, tú tienes que elevar tu nivel cultural, si quieres ser director tienes que tener una carrera; es un proceso de formación, no es que vas a dirigir mañana, porque hayas entrado en el Instituto». Y fue todo ese proceso que se cumplió entre la Universidad y el ICAIC mismo, porque el ICAIC no era solamente un instituto de producción o distribución o el que organizó todo el sistema del cine cubano. El ICAIC también era un organismo formador. Allí se discutía de todo, se publicaba de todo, se hablaba de todo, no solo de cine, de cultura general, y era como ir a una escuela. Fue una generación privilegiada en ese sentido, después vinieron las complejidades.

**GH:** *Durante ese florecimiento del cine cubano de los 60, propiciado por la creación de la industria, vinieron a Cuba figuras reconocidas mundialmente, como Joris Ivens, Mikhail Kalatozov, Sergey Urusevskiy y el cine cubano se vio influenciado por los movimientos de las vanguardias cinematográficas, el Neorrealismo, sobre todo. ¿Cómo viviste este auge que colocaría al cine cubano en los libros de historia?*

**FP:** Yo admiraba todo eso y me asombraba viviéndolo. Ya yo estaba en el ICAIC y estudiaba en la Universidad, pero veía pasar a Joris Ivens y no me atrevía a hablar con él, yo era el mensajero y ellos estaban allí. Lo que pasa es que si había un debate o una discusión, yo sí podía asistir y, por supuesto, no me sentía capaz de levantar la mano ni de hablar, pero todo eso lo fui absorbiendo. Yo viví toda esa etapa viendo a todas esas figuras como seres humanos que estaban ahí, concretos, y para mí eso era algo extraordinario. Yo me decía: «estoy en el lugar en que tengo que estar, en el momento en que tengo que estar», y me sentía con esa luz. También el recuerdo todo lo ennoblece, no es que fuera un etapa perfecta, también había contradicciones, pero yo recuerdo todo... miro hacia atrás y recuerdo todos esos años con mucha luz. Eran años luminosos y se sentía el espíritu de la época.

**GH:** *Dentro del cine cubano y mundial, hay algún director o alguna cinematografía específica que te inspire o de la cual te sientas influenciado.*

**FP:** Son tantas, que no te podría decir. Mira hacia atrás, ahí... (y señala un estante repleto de filmes) no es que estén todas, pero ahí están las cien películas que veo y re veo. Hay otras que me han regalado por cuestiones de trabajo. Yo soy muy cinéfilo y, entre otras cosas, me formé viendo mucho cine. He tratado de hacer mi lista de las diez películas que más me han gustado, no quiere decir que sean las mejores, las más me impactaron, más me influyeron y siempre terminan siendo veinticinco. Me falta esta, agrego otra, son muchísimas... pero, bueno, te puedo hablar de que en mi primera época a mí me deslumbro *Vértigo*, de Hitchcock, una de las primeras películas de Ingmar Bergman que vino aquí (a Cuba), la tengo entre las cien, *La noche de los titiriteros* o *Noche de Circo*, como también se conoce. Y después vinieron muchos autores, el Truffaut de los *400 golpes*, en un momento, Lars von Trier me encantó, ya no tanto, porque sus películas se han vuelto más oscuras, pero en sus inicios fue un visionario. El veía lo que nosotros no veíamos. No te menciono más, porque no es que tenga una preferencia por un tipo de cine, a mí, por ejemplo, me encanta *Indiana Jones*, de Spielberg y también el Bergman

de *Persona*.

**GH:** *Entre el 75 y el 83 realizas cuatro cortometrajes (Crónica de la Victoria, Cascos blancos, Sembró viento en mi ciudad y Omara) ¿Qué circunstancias propiciaron que pudieras comenzar a hacer cine?*

**FP:** Mi insistencia (risas)... mi insistencia y también pienso que coincidió con la necesidad en el ICAIC de ir promoviendo nuevas generaciones, porque era una evolución necesaria. Yo creo que fue un tiempo en que el ICAIC demoró mucho la promoción de estas otras generaciones e, incluso, considero que el grupo que a finales de los años 80 –porque no fue hasta finales de los años 80-, y no le digo generación, este grupo en el que estaban Daniel Díaz Torres, Rolando Díaz, Luis Felipe Bernaza, Víctor Casaus, Juan Carlos Tabío y Rapi Diego, realmente no conformábamos una nueva generación, porque éramos como una continuidad, estábamos muy cercanos y aunque yo no tenía la misma edad de Titón ni la misma formación, el proceso de triunfo de la Revolución nos unió y teníamos esas mismas experiencias. Yo sí siento que empieza a surgir una verdadera nueva generación de jóvenes cineastas en los años 90, que es una generación que no tiene las mismas vivencias que nosotros. Eran niños cuando nosotros estábamos en el cine. Ellos estaban en la escuela al campo, habían sido pioneros, ya era otra formación, venían de otra mentalidad y eso crea una diferencia. Pero esa nueva generación se frustró completamente con el periodo especial, muchos emigraron, los que se quedaron aquí no pudieron hacer cine y la verdadera nueva generación del cine cubano ha surgido ahora con este cine independiente, este cine que, por razones históricas y tecnológicas, ha logrado expresarse, a través de los nuevos medios.

**GH:** *En 1987, te inicias en el largometraje con Clandestinos, un filme sobre el amor. ¿Fue tu selección debutar con un filme tan marcadamente realista, atado a un contexto sociopolítico tan específico y con una narrativa visual y literaria tan clásica?*

**FP:** Esa era un idea desde que yo decidí hacer cine. Recuerdo que en el 62, cuando entré en el ICAIC, me dije: «Si hago una película tiene que ser con el tema de la clandestinidad», porque me impresionó el triunfo de la Revolución, cuando vi que muchos de los que bajaban de la Sierra o que habían sido luchadores clandestinos tenían prácticamente mi misma edad e, incluso, algunos que habían muerto. Tendrían 15, 16, 17, 18 años y yo me preguntaba cómo fueron capaces de hacer todo esto. Leí mucho, entrevisté a mucha gente y me preparé. También *Clandestinos* es una película con la que tenía que probarme si era capaz, o no, de narrar una historia. Por eso tenía que ser una película que respondiera a estructuras narrativas clásicas dentro del realismo y no buscar subjetividades metafóricas, simbólicas, y por ahí se fueron uniendo estas dos posibilidades. *Clandestinos* le debe mucho al cine de acción, en el que los personajes se explican más por sus acciones que por su propia psicología, pero también quería contar una historia de amor, porque había que humanizar a estos personajes. No quería hacer una película épica, de acción pura, tenía que encarar esa otra parte del cine, que es la que a mí me interesa realmente.

# Clandestinos

FILME CUBANO EN COLORES DIRECCION: FERNANDO PEREZ CON:

LUIS ALBERTO GARCIA ISABEL SANTOS SUSANA PEREZ





ILAC Y WANDA PRESENTAN

20º FESTIVAL DE LA HABANA 1992

MEJOR PELÍCULA/MEJOR DIRECTOR/MEJOR FOTOGRAFÍA

MEJOR ACTRIZ REVELACIÓN/PREMIO CRÍTICA CUBANA/PREMIO JÚRICO

# LA VIDA ES SILBAR

UNA PELÍCULA DE FERNANDO PÉREZ

ELIÁS ALBERTO GARCÍA / ISABEL DÍAZ / GORASÍA VELOZ / ROARDO BRITO / CLAUDIA ROJAS / JUAN MANUEL REYES / BENÉ PÉREZ

GUIONISTA DE LA PELÍCULA: RIGOBERTO REYES/ANTONIO RUIZ/CLAUDIA VELOZ/JOSEFINA VILLALBA/RODOLFO VILLALBA

ACTORES DE LA PELÍCULA: BENÉ PÉREZ/ISABEL DÍAZ/ROARDO BRITO

MÚSICA: FERNANDO PÉREZ/RODOLFO VILLALBA/ANTONIO RUIZ/CLAUDIA VELOZ/JOSEFINA VILLALBA/RODOLFO VILLALBA



**GH:** *El grueso de tu obra se puede dividir entre aquella que juega con un surrealismo moderado y un lenguaje bastante simbólico (Madagascar, La vida es silbar, Madrigal) y la narrativa de ficción con basamento, o no (Clandestinos, Hello Hemingway, José Martí: el ojo del canario y La pared de las palabras). ¿Dónde te sientes más cómodo?*

**FP:** En las dos. No tengo preferencia porque creo que el cine es un medio de expresión que puede darte múltiples posibilidades, y yo no me siento afiliado a un solo estilo, a una sola manera de ver. Hay directores que sí mantienen siempre un estilo pero yo hago películas. Cuando digo que hago películas quiero decir que una película puede ser distinta a la otra, no es que esté siempre filmando la misma película. Ahora sí, yo creo que de una película a otra hay una misma mirada, que es lo que me identifica con las cosas que hago, y esa mirada va a tratar de hacer un cine que busque la emoción primero y luego la reflexión. Eso sí está claro para mí, yo tengo que emocionarme con la película que estoy haciendo y ver si esa emoción logra transmitirse al espectador, o no, y después viene el sustrato reflexivo de interpretación.

**GH:** *Como te decía antes, tu primer filme es una historia de amor y creo que el concepto Amor es el que define y permea su visión y que le inserta en el mundo del cine de autor, en el pleno sentido que este término adquiere según la política de autores de Chabrol y Rohmer. ¿Se siente usted como un autor y considera que el amor es la piedra angular de su cine y de sus historias?*

**FP:** Defiendo mucho el cine de autor, no porque hacer cine de autor te dé una categoría de artista, no estoy viéndolo desde esa perspectiva. No podemos obviar que el cine es una industria que está muy determinada por intereses económicos y se convierte en una industria cultural, y las industrias generalmente van a lo establecido, a lo que el mercado demanda, que es lo que hay que satisfacer. Ahí está el cine de entretenimiento, que también debe existir, yo no lo niego, siempre y cuando no se convierta en una mercancía vacía, pero no es el tipo de cine que a mí me interesa hacer. Yo hago cine, no es para hacer la película más taquillera ni ganar millones por lo que hago. Me pagan por lo que hago y me siento bien que me paguen por hacer, además, lo que a mí me gusta, pero trato de hacer cada película como una forma de comunicarme con mis semejantes, no sé cuántos espectadores habrá.

Yo pienso que si para sobrevivir tuviera que hacer otro trabajo, también trataría de hacer cine no como un medio de vida, porque es para mí un medio de comunicación. Eso es lo que significa para mí ser autor o hacer cine de autor. Te lo ejemplifico más, a lo largo de mi carrera, ya siendo un profesional, se me han presentado posibilidades de proyectos que podrían aportarme otro tipo de riqueza y si yo no me he identificado, he preferido no hacerlo. Hasta ahora puedo decir que sí, que he hecho las películas que he querido, y no he hecho las que no he querido, y también no he hecho las que quisiera hacer pero no he podido, porque no depende solamente de mí. El cine es bastante complicado, pero sí defiendo el cine de autor en ese sentido y sí creo que el amor es uno de los temas centrales de las películas que he hecho. Hay otros temas también que se repiten, que van de una a otra, pero



éste es uno de los más sistemáticos.

**GH:** *De hecho, Suite Habana, su único largometraje documental, es un poema visual de amor a La Habana. ¿Qué lo motivó a realizar este documental?*

**FP:** En realidad fue un encargo. Me lo pidió José María Morales, el coproductor de Wanda Vision, con el que siempre trabajo, a quien ya le había presentado el guion de *Madrigal*. Estaba esperando su respuesta y él vino un diciembre aquí, al Festival, y me dijo si me interesa *Madrigal*, pero no es el proyecto que vamos a hacer. Me dijo que me traía otro proyecto, que es hacer un documental, y yo, te confieso, prefiero la ficción al documental, así que no me gustó mucho la idea. Me dijo que iba a ser parte de una serie que se llamaría *Ciudades Invisibles*, que después no se hizo, en la que un cineasta por cada país de América Latina iba a filmar su ciudad, y él quería que yo hiciera el documental de La Habana. Había tres condiciones: que durara una hora, porque era para la televisión, que el tema fuera libre y que tenía que ser en tecnología digital (yo hasta ese momento había trabajado en celuloide).

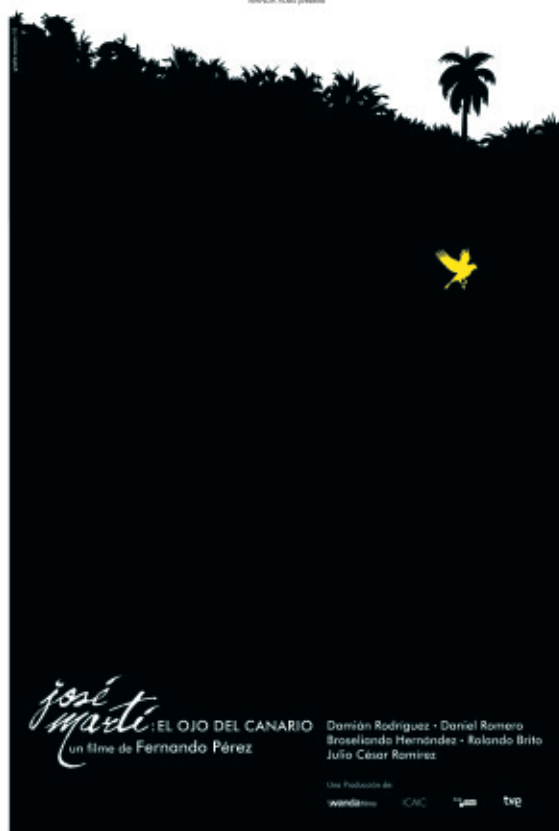


**GH:** *¿Entonces es su primera película en soporte digital?*

**FP:** Sí. Yo dudé, le pedí una semana para pensar, pero al final le dije que sí porque tenía la posibilidad de hacer una película y yo no iba a negarme a eso, era mi primera experiencia con el digital y era acerca de La Habana. La Habana es para mí, mi sitio de crear, mi lugar en el mundo. Tenía claro que iba a ser una película sin entrevistas, sin diálogos.

**GH:** *¿Tuvo alguna referencia en filmes de este tipo como Berlín, sinfonía de una ciudad, de Ruttman?*

**FP:** Sí, la conocía, pero yo había visto dos documentales que sí fueron una referencia casi directa. Dos documentales que me habían impactado muchísimo, realizados por Godfrey Reggio, un director norteamericano al que Francis Ford Coppola le produjo una trilogía. La primera fue *Koyaanisqatsi* y la segunda, *Powaqqatsi*. La tercera es *Nagoyqatsi*, que a mí no me gustó tanto. Esas dos



primeras películas a mí me impactaron, porque son dos documentales, donde no hay palabras, no hay gente que hable, todo es imagen, y son dos películas muy envolventes. Y fueron mis referencias, también, *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, incluso la idea inicial fue hacer un día de vida en la ciudad, es decir, la ciudad se despierta, camina, duerme, almuerza, sin individualidades, como es *Berlín...* Pero después, me dije que había que darle una historia y los personajes fueron surgiendo.

**GH:** *José Martí: en el ojo del canario no es el primer filme cubano que aborda a esta figura nacional, sin embargo, sí es la primera que lo hace despojándolo de todos los epítetos grandilocuentes adquiridos y merecidos. Martí antes del escritor, del líder, del orador, del político. Martí*

*niño y ser humano, con sus flaquezas y fortalezas. ¿Cómo surge este proyecto?*

**FP:** Mira, yo nunca pensé hacer una película sobre Martí, porque yo sigo pensando que él y su contexto, al menos para mí, es muy difícil de concretar en una película. Pero ante el hecho de que iba a hacer una película sobre Martí, no me sentí capaz de ofrecer una imagen del Martí adulto, entonces dije ¿con cuál me siento más cercano, despojado de cargas?, bueno, el Martí niño y adolescente. No solo porque es la etapa que menos se conoce de él, por supuesto, porque hay menos información, menos documentación, pero también porque pienso que es en esa etapa de cualquier individuo donde se asienta potencialmente todo lo que uno va a ser.

Ahí está, entonces yo traté de dar una película que no es absolutamente biográfica, pero es una historia inspirada en la infancia y adolescencia de Martí. Sí te puedo asegurar que, por lo menos el 95 % de lo que la película cuenta son hechos reconocidos históricamente y también hechos que potencialmente pudieron ocurrir. Se hizo una investigación bastante profunda y hay elementos que fueron los que desataron mi imaginación y es lo que está ahí. El propósito fue humanizar a Martí, demostrar que fue grande, justamente, porque fue común, porque fue como cualquier hijo de vecino, como cualquiera de nosotros, y ahí está su grandeza. Es una película dedicada a los jóvenes cubanos de hoy. Me pareció importante que ellos sintieran que estaban viendo a un Martí que tenía sus propios conflictos y ahí



es donde podrían realmente identificarse. Y enlazar con esas generaciones, lo que les pasa a ellos hoy, creo que eso, en alguna medida, se logró.

**GH:** *¿Puedes contarme algo del proyecto que actualmente estás filmando, Últimos días en La Habana?*

**FP:** Es una película muy minimalista, muy sencilla, con una narrativa clásica, realismo absoluto. Son prácticamente ocho o diez días en la vida de dos personajes protagónicos, dos amigos, no voy a contar la historia de cada uno, pero digo que es una película minimalista, porque prácticamente el 80 % de la película ocurre en una sola locación. En un solar habanero, y dentro de ese solar, en una habitación. Hay largas escenas, algunas de 9 o 10 minutos, en las que hay un personaje tirado en la cama conversando con otro que está sentado, y no ocurre nada más. Esos son, digamos, retos dramáticos que no había enfrentado anteriormente y que me inquietaban, quería hacer algo así, a ver si funcionaba. Y bueno ahí está, la estoy terminando ahora, debo concluir la banda sonora en febrero y estará para estrenarse, creo, que en mayo o junio.

**GH:** *Para cerrar, ¿qué es para ti el cine?*

**FP:** Para mí, es difícil definirlo en palabras, me cuesta trabajo. Pero, mira, yo he vivido tantas vidas como películas he visto y el cine para mí se ha ido convirtiendo en una manera de vivir y, sobre todo, de expresarme y de comunicarme con los demás. No es un simple medio de trabajo, es justamente eso: una manera de comunicarme.

