

Revolución y Cultura

PUBLICACION MENSUAL
No. 6, junio de 1987
AÑO 29 DE LA REVOLUCIÓN
LA HABANA,
CUBA



SUMARIO

2 AIMATOV: TENGO FE EN EL HOMBRE

6 ESCULTURA MAKONDE Y ARTE AFRICANO DE HOY
Gerardo Mosquera



12 NOEL: ASÍ COMO SOY,
Mayra A. Martínez

17 NARRATIVA

EL LIBRO DE LOS SUEÑOS
Soleida Ríos



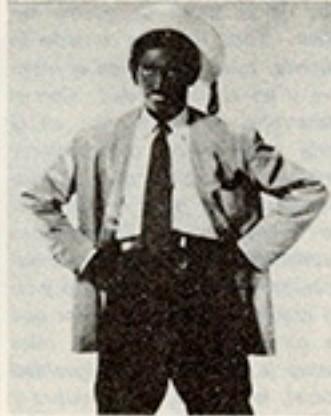
22 PLATOON Y EL CINE DE OLIVER STONE
Alejandro Bios

26 POESIA

IMAGO
FINAL DE MIS ARGUMENTOS
CASABLANCA
Nelson Herrera Ysla

28 EL CAMINO DE GONZALEZ PUIG
Alejandro G. Alonso

36 EL MUNDO GRANDE DE NERSYS FELIPE
Enrique Vignier Mesa



43 EL ULTIMO NEGRITO
Olga Fernández

46 ARIEL
Imeldo Alvarez



50 ASAMBLEA DE MUÑECAS
Magaly Sánchez



54 PREGUNTAS A PAUL LEDUC
Arturo Arias Polo

60 IESTO ES CUBA, CHANITO
Virgilio López Lemus

64 LA LLAVE DORADA DEL REINO DE LA INFANCIA
Waldo González López

66 LA VENTANA DISCRETA

MENOTTI CREO SU PROPIO GOYA
Natalio González

68 TIEMPO 87

De la literatura a la danza/
De nuevo Los Beatles/ Notas para un recital desentonado/
Un hijo que no fue pródigo/
Buenas noticias para un festival/
Metalles y mitos de Manuel Puig/
Telarce crece/ Clint Eastwood cabalga de nuevo/
Siete autores para un aniversario/
El poeta de Chontales/ Marinero en tierra firme/
Anima Sola, la saga de los Perdomo/
Umberto Eco: los nombres de la novela policial

PORTRADA: Nersys Felipe
(Foto: Mario Díaz)
CROMOS INTERIORES
(Fotos: Grandal y Gory)
CONTRAPORTADA
(Foto: Nicolás Delgado)

DIRECTORA:
Gilda Betancourt Roa

SUBDIRECTORA:

EDITORIAL:

Minerva Salado

JEFE DE REDACCION:

Enrique Vignier

JEFE DE DISEÑO:

Rolando de Oraá

EQUIPO DE REDACCION:

Antón Arrufat, Evangelina Chiò, Mayra A. Martínez, Angel Rivero y Jaime Sarusky

EQUIPO DE DISEÑO:

Estela Laborde

FOTOGRAFIA:

Mario Díaz y Gory

Redacción y oficinas:
Ave. 47 no. 2822, entre 28 y 34, Reparto Kolhy, Playa, Ciudad de La Habana / Teléfonos: 22-2181 (redacción) y 22-1969 (administración).

Precio del ejemplar:
30 centavos; ejemplar atrasado: 50 centavos / Impreso en los talleres de la Unidad 01 Osvaldo Sánchez, del Ministerio de Cultura.

Inscrita como impreso en la Dirección Nacional de Correos, Telégrafos y Prensa. Permisos no. 81279/143.

Cada trabajo publicado expresa la opinión de su autor. No se devuelven originales no solicitados.

ARTURO ARIAS POLO

PREGUNTAS

A

PAUL LEDUC

Arturo Arias Polo. Periodista.
Crítico de cine.

■ "EN MEXICO VEO POCO cine. Trato de verlo a través de la TV donde ponen películas viejas. Si viajo veo mucho cine. Soy muy mal lector y cada vez voy menos al teatro. Los libros son caros y el teatro en México no es el mejor. Pero te diría que es un poco pretexto. Yo creo que son épocas por las que uno pasa. En París, por ejemplo, veía cuatro películas diarias, iba a conciertos, etc. Pero llega un tiempo en que te saturas y el problema está en qué hacer con toda esa información."

Así comienza esta entrevista con el cineasta mexicano Paul Leduc, director de *FRIDA*, el hombre que entró en la cuarentena lleno de la vitalidad propia de quien valora proyectos, saborea el éxito y medita ante los fracasos.

Sin darle tiempo al interrogador, responde con rapidez y soltura. Aquí va parte de este encuentro.

—¿Cómo usted caracterizaría a la generación a la que pertenece dentro de la historia del cine mexicano?

—Mi generación son muchas generaciones. La famosa generación de la Época de Oro del cine mexicano hizo lo imposible para que ninguna de las generaciones sucesoras entraran después. Crearon una industria con pies de barro, estructuras, sindicatos y gremios que cerraron las puertas a la gente que viniera detrás. Tanto la gente mayor como la menor, durante un tiempo éramos una misma generación en cuanto a que no teníamos acceso al cine, como se hacía en una época

que era en 35 mm, dentro de las estructuras industriales y sindicatos. Debo aclarar que estos sindicatos eran blancos, o sea controlados verticalmente, que imposibilitaban el acceso a la gran industria.

No había escuelas de cine en México, (te hablo de hace quince años), ni tampoco un desarrollo del cine publicitario, de la televisión o el video, cualquiera otra forma que permitiera un ejercicio parecido al cinematográfico.

Algunos todavía no hemos podido entrar. No soy miembro del sindicato, ni tampoco la gente con la que yo trabajo. Ahora mi camarógrafo, Ángel Goder, ha logrado entrar a trabajar como tal en El imperio de la fortuna de Arturo Ripstein. Ya había hecho una cantidad de películas en el cine independiente, fuera de los esquemas industriales.

Cuando mi generación se dio cuenta que queríamos hacer cine, era un momento en que se ofrecían una serie de becas auspiciadas por los gobiernos. En mi caso, fui a Francia. Juan Manuel Torres a Polonia, Sergio Olhovich y Gonzalo Martínez fueron a la URSS, Felipe Casals y Rafael Cestanedo estuvieron también en Francia.

Cuando regresamos a México la situación había cambiado. Se había fundado una escuela de cine (CUEC).

—¿Cómo fue su formación académica en París?

—En México se veía y se ve poco cine de fuera, y gracias a lo que exhibía la Cinematoteca Francesa, me saturé del cine del cual sólo había leído. Naturalmente, recibir esta información, al mismo tiempo que estaba en una escuela con un método de aprendizaje, me permitió ver películas como gente de cine y no como un espectador cualquiera. En esta escuela no se hacía mucho énfasis en el aspecto práctico (se filmaba muy poco), pero el bagaje teórico sí era importante, y con él, ibamos a ver cine.

En estos años pasaron muchas cosas en el cine. Estaba aún la Nueva Ola Francesa, la Nueva Ola Inglesa con el free-cinema y sobre todo, la explosión del Cinema Novo Brasileño. Por esta época, escribía crítica para los periódicos mexicanos, y esto me permitía ir a los festivales e informarme más. Coincidí además con la colombiana Marta Rodríguez en un curso en el Museo Etnográfico de París. A los dos nos enviaron a Florencia a un encuentro en el Festival de los Pueblos, donde se discutían las técnicas de las cámaras de 16 mm que empezaban a aparecer, tan relacionadas con el movimiento del Cine Verdadero en Francia, en los Estados Unidos y en Inglaterra.

Estas nuevas técnicas se oponían a las que imperaban en los grandes estudios. En estos años se volvió a filmar en las calles con actores no profesionales como en la época neorrealista, en la medida que se innovaba. Godard, por ejemplo, hacia novedosos movimientos de cámara sentado en una silla de oficina...

Un poquito más tarde, aparece el Cinema Novo y permite que estas ideas se acerquen a una forma nuestra de hacer cine. Las ideas venían de todas partes. Realmente era un momento muy estimulante.

—¿Y después que ocurrió?

—Llegué a México con una cámara de 16 mm, con la que filmé *Méjico Insurgente* y más tarde *Frida*. Filmar con esta técnica nos permitió después echar a andar un movimiento de cine independiente en el que se filmaba con mayor libertad y lejos de las estructuras de las que te hablé. A partir de aquí se constituyó ZAFRA, que organizó Jorge Sánchez, para hacer un cine diferente al cine mexicano tradicional.

—¿Cómo usted ve la llamada Época de Oro?

—Debemos partir que en esa época no había competencia. Son los años de guerra y post guerra en que muchos países



dejan de producir. México domina el público hispano-parlante y capitales de la Columbia Pictures van a México. El Indio Fernández e Ismael Rodríguez, que habían trabajado en Hollywood, regresan a México, sabiendo más que nadie hacer cine. Logran hacer un capital o se alían al capital norteamericano y fundan una industria, que como dije, es de pies de barro, porque funciona mientras no hay competencia. Se buscan ciertas fórmulas a partir del éxito de Allá en el Rancho Grande, de Fernando de Fuentes. Esta es una buena película que inicia la receta que se repetirá siempre: canciones personajes simpáticos, chistes, una historia de amor. Se crea un cine mexicano que llega a ser popular y en algunos casos

interesante, pero que se aniquila cuando surge la competencia de nuevo. Pierde mercados y repite la fórmula. La imaginación se agota y comienza una decadencia industrial que dura hasta los setenta.

— ¿Pero este cine no se opuso a la colonización cultural imperialista?

— En parte. Ocurre que cuando hablamos de ese cine, sólo recordamos las películas que nos gustan. Pero se hicieron películas como Yo bailé con Don Porfirio, que era una alboranza porfirista. Fue un cine reaccionario. Con el paso del tiempo ha envejecido y la historia lo ha aplastado. Mitificaba la realidad porque no tocaba los problemas nuestros, aunque no debemos negar que tenía un público por-

que era un cine simpático.

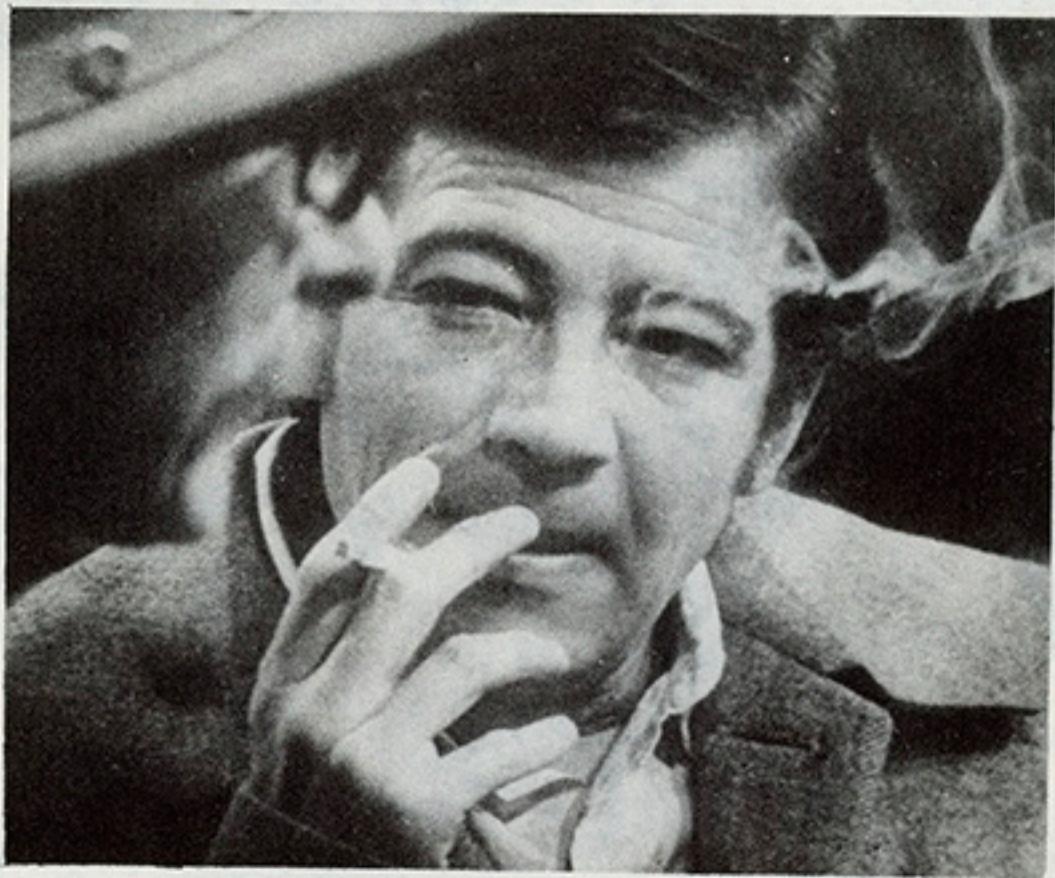
— ¿Usted incluye al cine del Indio Fernández, a pesar de no ser un cine comercial?

— Yo con el Indio no pude hablar en términos de amistad hasta hace año y medio. Pero durante mucho tiempo era el símbolo de lo que no queríamos hacer. Cine folclorizante, grandilocuente... Hoy tenemos que reconocer que exagerábamos, pero éste es el pleito normal entre las generaciones.

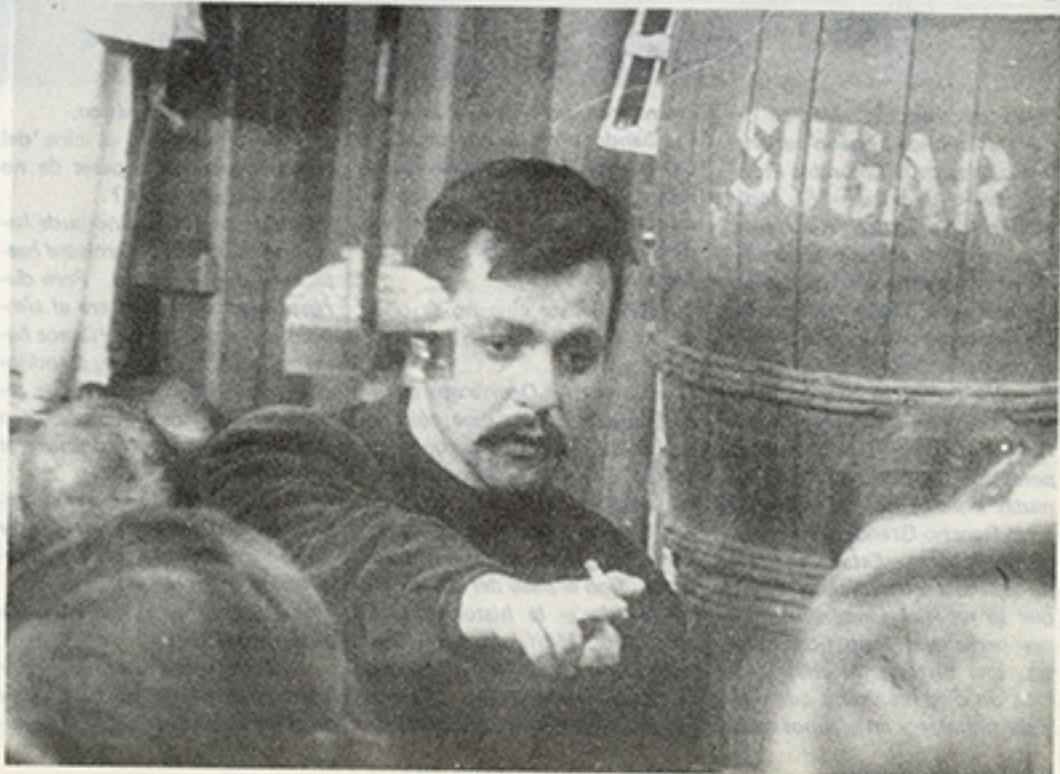
Quizás este prejuicio no lo teníamos con Ismael Rodríguez y Alejandro Galindo, pues nos resultaban más cercanos.

— ¿Qué lo llevó a hacer México Insurgente?

— Me impresionaba el libro y pensaba que en México se había mitificado el cine de la Revolu-



*El filme Reed, México
insurgente*



*Paul Leduc durante la filma-
ción de Reed, México
insurgente*

ción. Por ejemplo, a través de Hollywood, la imagen de Pancho Villa era la de un bandido simpático, la de bandolero. Había dos o tres películas de Fernando de Fuentes, Vámonos con Pancho Villa, El compadre Mendoza y El príncipe número tres, y para de contar. Estaban también los documentales de Salvador Toscano que filmaron la Revolución en vivo, un hecho que por primera vez ocurría en la historia de la filmación de las revoluciones. Ellos registraron las batallas, los personajes históricos, etc. Pero, como te dije, este cine mitificaba la realidad.

—¿Por qué no se ha filmado Tina Modotti?

—Yo escribí el guión sobre Tina con el escritor argentino David Vilas y la actriz sería Ofelia Medina. Estuvimos a punto de empezarlo a filmar (vestuario probado, etc), exactamente el 1ro. de septiembre de 1982, pero ese mismo día México se declaró en bancarrota por primera vez. Ya desde agosto había rumores sobre lo que se aproximaba. Hasta se hablaba de golpe de estado a López Portillo. Todo esto determinó que la producción de Tina se pospusiera. Y mientras tanto David Vilas insistió en trabajar sobre el guión de Frida, de quien ya yo tenía algunas notas. Con Tina yo pretendía hacer una película muda y en blanco y negro.

—¿Esto presupone un desprecio por la palabra?

—En alguna medida sí, la palabra está muy agotada. Está agotada en la vida cotidiana, en la política, en la literatura y sobre todo en el cine.

—¿En la literatura?

—Es un campo que no conozco, y es más complicado. Pero en el teatro está agotada. El teatro que se produce hoy tiene que aceptar la existencia del cine, la TV y otros medios. Esto me lleva a preferir el teatro que se realiza a partir de lo musical o del silencio. Por supuesto, siempre un Shakespeare se podrá ver.

Pero utilizar la palabra hoy es un recurso fácil que reprime la imaginación de quien la utiliza.

—¿La suspensión de Tina Modotti aceleró el proyecto sobre Frida Khalo?

—Frida se pudo hacer porque coincidieron la rapidez con que se hizo el guión, el interés del productor Barbachano y la aceptación de Ofelia.

En esos días se iba a montar una exposición con todos los cuadros de Frida y obtuvimos los permisos para filmar en los lugares reales. Como ves te pasas preparando una película y en un momento coinciden muchas circunstancias que permiten realizar una que tenía imaginada.

Al irse David de México, trabajé con José Joaquín Blanco, quien hacía su primer guión, aunque ya tenía experiencia en la novela, el periodismo y el ensayo. Este hecho me permitió tener una comunicación abierta con él, pues otro me hubiera encasillado en las estructuras tradicionales. Frida es una mujer que tuvo que ver mucho con Tina Modotti. Vivieron en la misma época, estaba Diego Rivera por el medio, el Partido Comunista... En fin, un mismo momento político y cultural del país. El proyecto de Frida flotaba desde que hacíamos el guión de Tina, inclusive Ofelia Medina era la actriz en quien siempre pensé por tener un parecido extraordinario con Frida. Pero en el proyecto de filmar Frida se corría el riesgo de caer en el melodrama. Y yo quería evitar la carga de elementos terribles que hay en la vida de Frida. Y aunque era un personaje que me atraía mucho no me imaginaba muy bien cómo hacerlo.

—¿Por qué ese rechazo al melodrama?

—La vida es muchas cosas, y entre ellas un melodrama. No quiere decir que yo no disfrute ante un buen melodrama. Pero pienso que hay que buscar otro lenguaje porque el melodrama se agotó.

A nuestros espectadores de hoy hay que hacerlos pensar y sentir, hecho que el melodrama evita porque sólo los hace sentir de una manera superficial.

No es que yo esté en contra de que la gente llora en el cine, y con Frida han llorado algunos. Pero ésta es una lágrima difícil. No estoy por la lágrima fácil. Si lloran o no, no es lo más importante. Lo válido es que cuando el espectador llegue a su casa les quede algo que les haga pensar, cosa que con el melodrama generalmente no ocurre, porque la gente sólo llora, se identifica, y ya se le olvida la película.

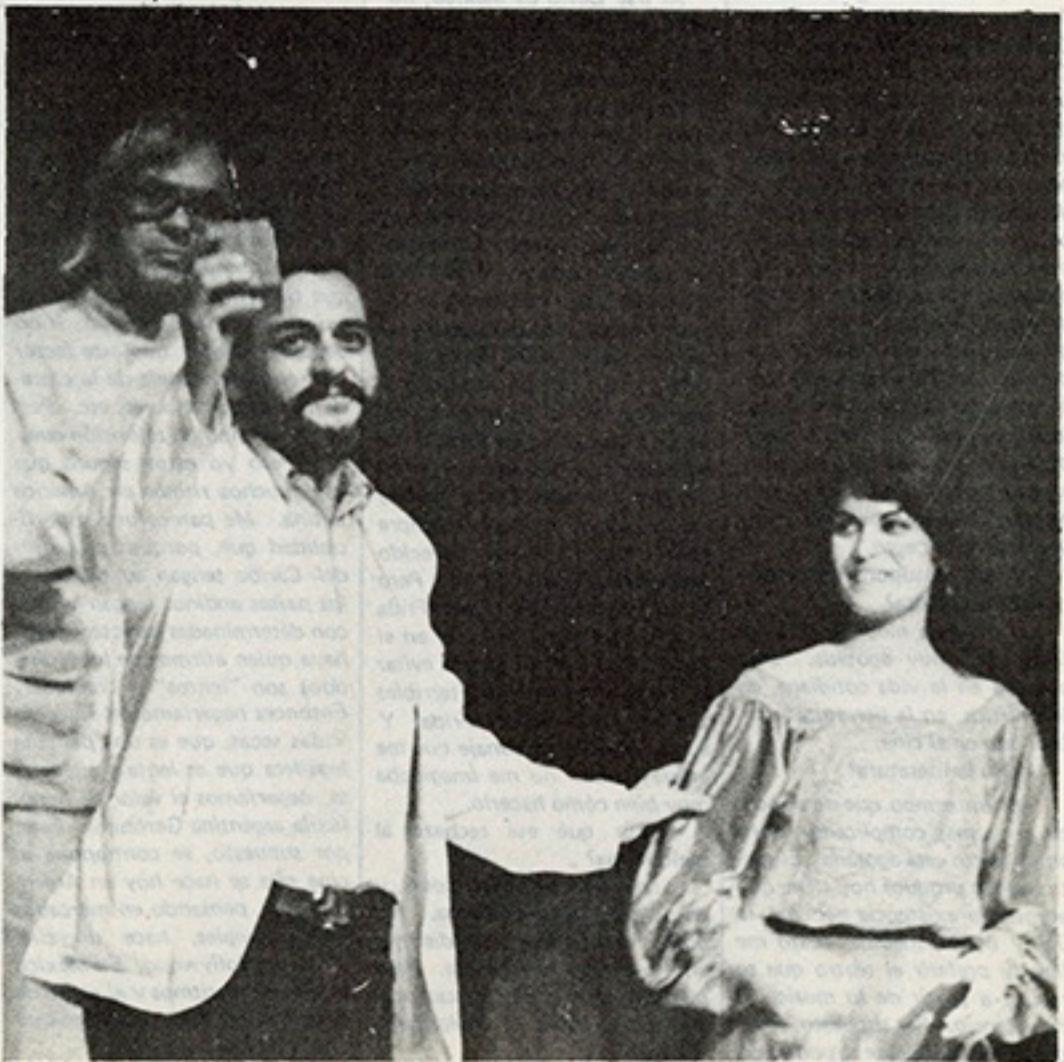
—Muchos espectadores y algún que otro crítico afirma que Frida es una película lenta y que se aparta de la dinámica que caracteriza la idiosincrasia latinoamericana. ¿Usted comparte esa opinión?

—Quien dijo eso no conoce a los latinoamericanos o ya se dejó convencer por la imagen que nos ha vendido el cine norteamericano. Este cine es el que ha establecido un tiempo y un ritmo, que tiene que ver mucho con las exigencias de la televisión. Y no debemos olvidar que este factor está en dependencia de la entrada de los comerciales, etc. Porque el tiempo en televisión cuesta. Pero yo estoy seguro que hay muchos ritmos en América Latina. Me parece una superficialidad que, porque los países del Caribe tengan su música y los países andinos tengan la suya con determinadas características, haya quien afirme que los individuos son "lentos" o "rápidos". Entonces negaríamos el valor de Vidas secas, que es una película brasiliense que es lenta y silenciosa, negaríamos el valor de la película argentina Gerónima. Esta, por supuesto, se contrapone al cine que se hace hoy en Argentina que, pensando en mercados internacionales, hace un cine más a lo Hollywood. En México hay muchos ritmos y el ritmo de la ciudad de hoy no es el mismo que el de hace diez años.

La actriz Ofelia Medina en el papel de Frida Kahlo



Paul recibe por el filme Frida el Primer Premio Coral en el VII Festival del Nuevo Cine Latinoamericano



Yo creo que cada historia y cada tema tiene su ritmo.

—¿Va al set con una idea preconcebida de lo que va a filmar?

—Yo voy a filmar sin tener la menor idea de lo que voy a hacer en términos exactos, aunque tengo una idea bastante aproximada de lo que quiero. Sólo me doy unos minutos para esperar que funcione esa realidad de escenografía y de vestuario fundida a la del primer ensayo de actuación que siempre filmo. Si esto no ocurre, ensayo sin cámara y después vuelvo a realizar las tomas. De pronto en el set puede haber un objeto que descubres y da una buena idea. Lo cambias de lugar y eso condiciona un determinado movimiento de cámara que no estaba en los planes.

—¿Qué métodos usted emplea para la dirección de actores?

—La dirección de actores no existe de una manera única. Porque cada actor requiere una técnica de dirección. En el caso de Ofelia que es una actriz muy profesional yo la dejaba en paz y después me las arreglaba en el cuarto de edición. Esto no ocurre siempre, pero en el caso de Frida, yo también era el editor de la película.

—¿Y este método lo ha variado cuando ha dirigido en TV?

—Yo hice con Ofelia un serial de Carlos Fuentes, La cabeza de la Hidra, pero en este caso yo empleé la técnica de cine. A mí me parece que exageran un poco las diferencias y todavía se está en una etapa de continuos descubrimientos. Claro, no hay que olvidar que si se hace una puesta para TV hay que tener en cuenta la profundidad de campo, la iluminación, etc.

—¿Qué es para usted lo más importante de la puesta en pantalla?

—La relación del todo, tal vez de alguna manera esa concepción de cuidar el conjunto me viene de mis estudios de arquitectura. Mi prejuicio con el diálogo nace de que él permite que se descu-

re de la escenografía, los movimientos de cámara, la iluminación, la dramaturgia y todo se confie a las palabras.

Todo es explícito y esto se acerca al periodismo, al teatro, a la literatura, pero no al cine.

—¿Tiene experiencias en el teatro?

—Más bien en talleres. Nunca lo hice de manera profesional. Estudié con un japonés que obligaba a sus alumnos a actuar. Porque yo le dije que quería dirigir, pero él me decía, y tenía razón, que para dirigir a un actor hay que saber qué le pasa a ese actor. El utilizaba un método que viene de Stanislavski y que resumía en una partitura directorial, donde realizaba todo el análisis de la obra en términos de secuencias y de ritmos.

Pero ya no me interesaba dirigir teatro y te voy a decir por qué. Cuando nosotros comenzamos a hacer cine nuestra vocación era realizar un arte popular, que llegara a mucha gente. Con la llegada del video y de la TV, en muchos países y en muchos proyectos tenemos que aceptar que el cine en muchos casos ya es música de cámara. Esto no es absoluto, porque ahí está Frida, que yo no pensaba que tendría tanto éxito de público.

En el teatro ya sabes desde el principio que te diriges a un público muy limitado y para eso prefiero hacer gastronomía.

—¿Cómo acogió la crítica mexicana a Frida?

—A mí me puede ayudar mucho una crítica si es buena, aunque sea en contra. Siempre que me argumenta lo que dice. Con respecto a Frida, la crítica mexicana se abstuvo a pesar del éxito de público y de los premios. Recuerda que Frida es una película difícil y eso no parece interesarle a los críticos. Sin embargo en Uruguay se publicaron muy buenas críticas a favor y en contra porque ahí sí existe un desarrollo de la crítica y una Cinemateca que tiene seis salas de las treinta del país, con una progra-

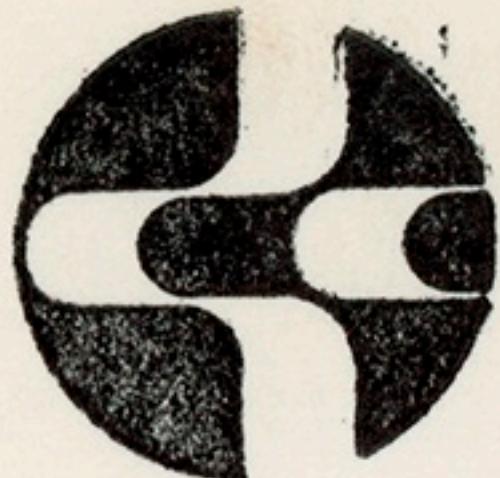
mación de un alto nivel aún en la época de la dictadura.

—¿Qué opina del papel desempeñado por la crítica de cine en México?

—La crítica de cine de México es inexistente si tienes en cuenta que hay críticas que se enfrentan a un problema: no hay películas que criticar porque la distribución es muy mala y la producción es muy baja. Entonces ellos comienzan a inventar estilos y a pelearse los unos con los otros. Su influencia en el público no pesa, independientemente de que hay críticas muy inteligentes. Esté el caso de Emilio García Riera, que casi ha dejado la crítica para ser historiador. El mismo aclara en sus críticas que sabe que sus juicios son de circunstancias y que los puede cambiar, lo que me parece muy honesto.

—¿Cuál es su opinión sobre el cine cubano?

—Yo pienso que lo apasionante del tema es que ya se puede hablar de muchos cines cubanos. Hay una historia con muchas películas diferentes y estimulantes. Una primera etapa que coincide con el Cinema Novo Brasileño, tiene el valor de la búsqueda de un lenguaje propio latinoamericano, que en el caso del cine cubano esto estuvo ligado a un proceso revolucionario. Te podría citar por ejemplo El joven rebelde. Veo una segunda etapa de búsqueda donde está la obra de Santiago Alvarez y toda la escuela documentalística. En esta etapa yo aprecio una profundización en los temas, podría situar a las películas de Gutiérrez Alea, Lucía... Y una tercera etapa que abarca a proyectos más grandes como Cecilia. Ahora sobre esta nueva generación, como nueva al fin, no se puede empezar a especular. Me interesó la de Orlando Rojas, por su frescura y por lo bien hecha que está. Lo importante es que existe un grupo de nuevos directores que pueden hacer sus películas para decir cosas de hoy. ■



P. Lo envío
el compañero
que hice la
entrevista.

T. T.

CON LOS SALUDOS CORDIALES DE LA
CINEMATECA DE CUBA