

CINEMATECA

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO No. 19





CINEMATECA DISTRITAL

ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ, D. E.

Rafael De Zubiría Gómez

DIRECTORA INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO

Miryam Garzón de García

DIRECTORA CINEMATECA DISTRITAL

Claudia Triana de Vargas

No. 19 — Julio de 1986

Publicación periódica de la Cinemateca Distrital

Cra. 7a. No. 22-79 Tels.: 2837818 y 2826361

Auspiciada por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo

Bogotá, Colombia

Coordinación General

CLAUDIA TRIANA DE VARGAS

Consejo Editorial

MAURICIO GUTIERREZ

HERNANDO SALCEDO

BENJAMIN VILLEGAS

Investigación y Edición

DIEGO HOYOS

Entrevista

DIEGO HOYOS

Restauración de Películas

ARCHIVO FILMICO CINEMATECA DISTRITAL

Diseño y Diagramación

JORGE E. RUBIO

ROBERTO PORTILLA

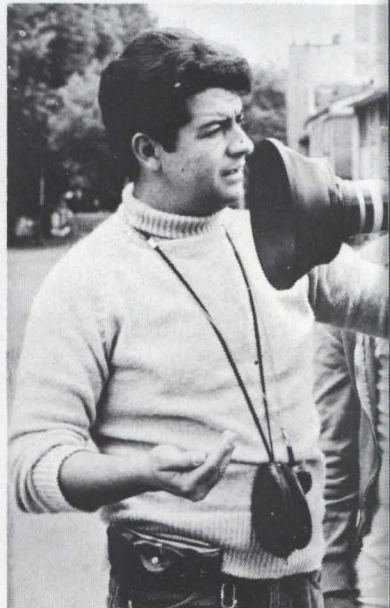
Impresión

ESCALA

Publicación financiada por:

FOCINE

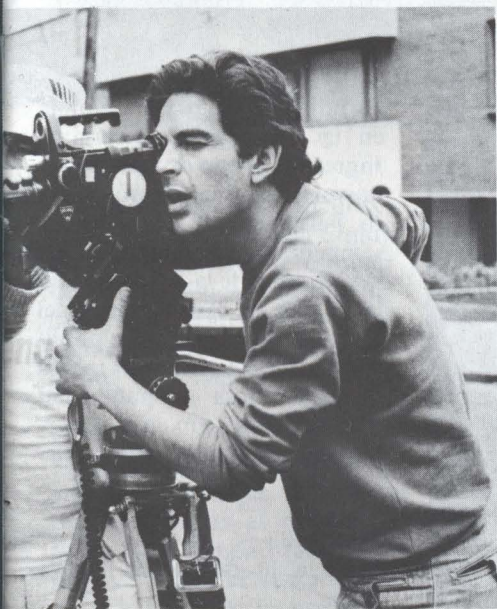
En la cámara, dirigiendo un filmación.
(Foto: Nicole Boumendil)



Manuel Busquets, 1974



MANUEL BUSQUETS EMILLIANI



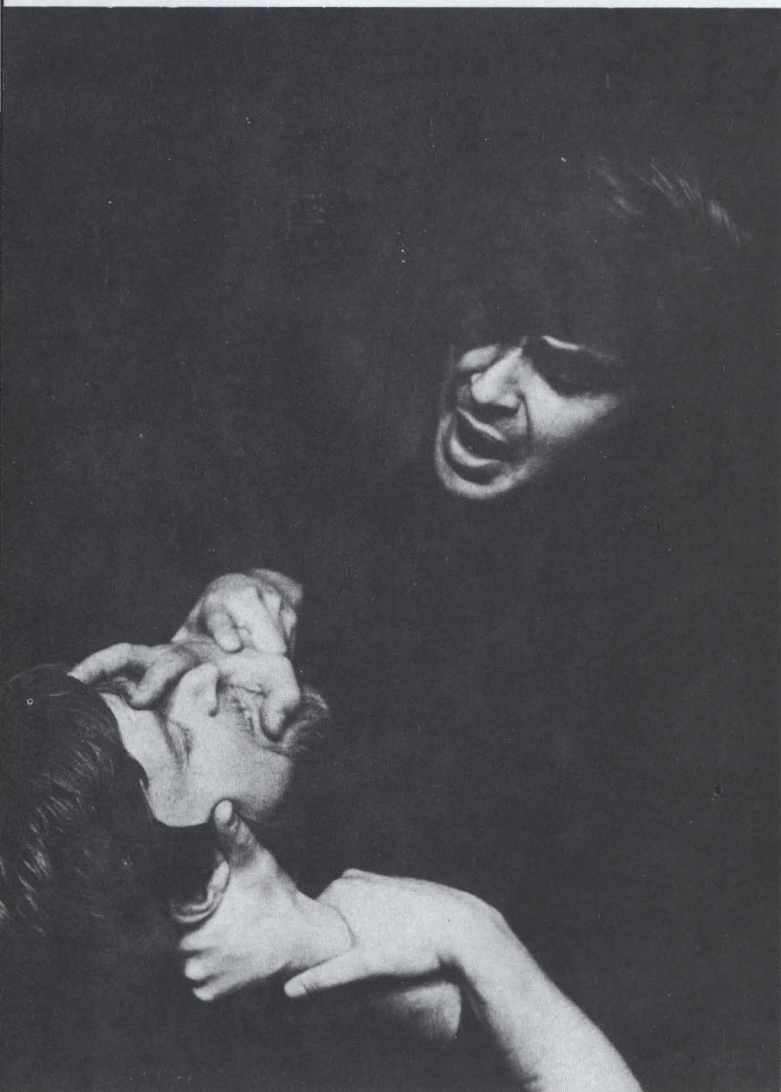
La historia del cine colombiano es también la historia de las personas que se han empeñado en sacarlo adelante. Manuel Busquets es una de esas personas, a lo largo de quince años se ha desempeñado como director, como productor, como actor y como empresario. En su obra se reúnen los elementos más variados, encontramos desde las películas vanguardistas de narración poco convencional que realizó en su época de estudiante, hasta un filme como “Padre por Accidente”, la película más taquillera que se haya producido en Colombia.

Ese itinerario que marcan sus realizaciones, ese proceso personal del cineasta es lo que tratamos de reflejar en esta nueva edición de los Cuadernos de Cine Colombiano.

CLAUDIA TRIANA DE VARGAS

BIOFILMOGRAFIA

Busquets (arriba) en la obra "Faces of Summer" de J. Ortega, Canadá 1969



1944

Nace en Cartagena.

1950-56

Estudios de primaria en el Liceo Cervantes de Bogotá.

1957-60

Estudia secundaria en el Colegio San José de Barranquilla.

1960-62

Adquiere el grado de Bachiller en el Nuevo Liceo de Bogotá. Dirige y realiza un programa musical llamado Stereocita en la emisora Radio Bahía de Cartagena.

1963-65

Estudia Derecho y Economía en la Universidad Javeriana. Ingresa al grupo de teatro de la universidad, dirigido por Alvaro Fernández de Soto. Se desempeña como editorialista en la Columna de la Juventud y en la página de Arquitectura del diario El Siglo. También publica en la Revista Diners. Trabaja en la empresa de publicidad McCann Erickson en el departamento de radio, cine y televisión.

1966

Viaja a la ciudad de Nueva York.



En la cámara, rodando TIEMPO PARA AMAR, 1980



Manuel Busquets con su madre Eulalia Emillani, 1956

1967

Viaja a la ciudad de Vancouver (Canadá) e ingresa a la Simon Fraser University a estudiar Ciencias Políticas. Se vincula también al Centro para las Comunicaciones y las Artes de la misma universidad.

1967-71

Se desempeña como actor en múltiples montajes de teatro realizados por el grupo de planta de la Simon Fraser University. Posteriormente actúa también en el Play House Thea-

tre Company, la compañía de repertorio oficial de la ciudad de Vancouver

1967

Realiza y dirige 500 MILES (Súper 8 mm. Color), una película sobre la soledad de un joven que por primera vez abandona su casa y llega a la universidad.

1968

Realiza y dirige THE DEVILS (Súper 8 mm. Color), documental sobre la puesta en es-

cena de la obra de teatro del mismo nombre.

1970

Realiza y dirige THE STRUGGLE (16 mm.), una película sobre la profunda crisis que afectó a la juventud de esa época. El filme recibe una mención del jurado en el Festival de Cine de Cartagena en 1973.

1971

Viaja a España y trabaja como actor para la TV española en la obra "Las Aleluyas del Sr. Stevet" de S. Rusiñol.

1973

Regresa al país y realiza el cortometraje de sobreprecio MADE IN COLOMBIA, un ejercicio estilístico en el cual Busquets experimenta con las diversas posibilidades de narración cinematográfica. Esta película fue seleccionada para una muestra de cine colombiano en Italia. Desde entonces se ha desempeñado como director de cuñas comerciales, diecisiete de las cuales han ganado premios en el Festival de Cine Publicitario de Cartagena. Se desempeña como realizador en el departamento de radio, cine y televisión de la empresa Leo Burnett.

1974

Director del departamento de radio, cine y televisión de Puma Publicidad.

1975

Asistente de producción del largometraje **PACO** dirigida por Andre Marquis y fotografiada por Andrew Davis.

1976

Funda la empresa cinematográfica A. B. Cine. Realiza el cortometraje de sobrepeso **TODOS SOMOS RESPONSABLES**, gracias al cual recibió la India Catalina de Plata del Festival de Cine de Cartagena 1977.

1977

Recibe el gran premio de la I Muestra Colombiana de Cine y Televisión, organizada por el Fondo de Promoción Cinematográfica, por el comercial **LOS INTOCABLES**.

Actuando en el programa **PEQUEÑOS GIGANTES**



Saby Kamalich y Julio Alemán en **PADRE POR ACCIDENTE**, 1981



1979

Asistente de dirección del largometraje **EL TAXISTA MILLO-NARIO** de Gustavo Nieto Roa.

1980

Funda, con otros socios, el Centro de Producción Audiovisual (C-PA). Hace la pre-producción del largometraje **AMOR CIEGO** de Gustavo Nieto Roa. Hace la co-producción y las asistencias de dirección y de montaje del largometraje **TIEMPO PARA AMAR** de Manuel José Álvarez.

1981

Dirige el largometraje **PADRE POR ACCIDENTE**, una comedia sentimental sobre las peripecias de una niña mexicana de buena familia que abandona la elegancia y la lustrosa casa paterna, aburrida por el desafecto y por las permanentes disputas entre sus padres. La niña recibe el anhelado cariño en Colombia — país al que ha llegado como polizón —, de parte de un bondadoso camionero con quien vive aventuras diversas hasta que es rescatada por sus arrepentidos padres.

1983-84

Animador del programa infantil de TV, **PEQUEÑOS GIGANTES**, el cual recibe una India Catalina de Oro en el Festival de Cine de Cartagena 1983.

1986

Co-dirige con Sergio Cabrera el medimetraje **ELEMENTOS PARA UNA ACUARELA**, sobre la vida del pintor cartagenero Hernando Lemaitre.

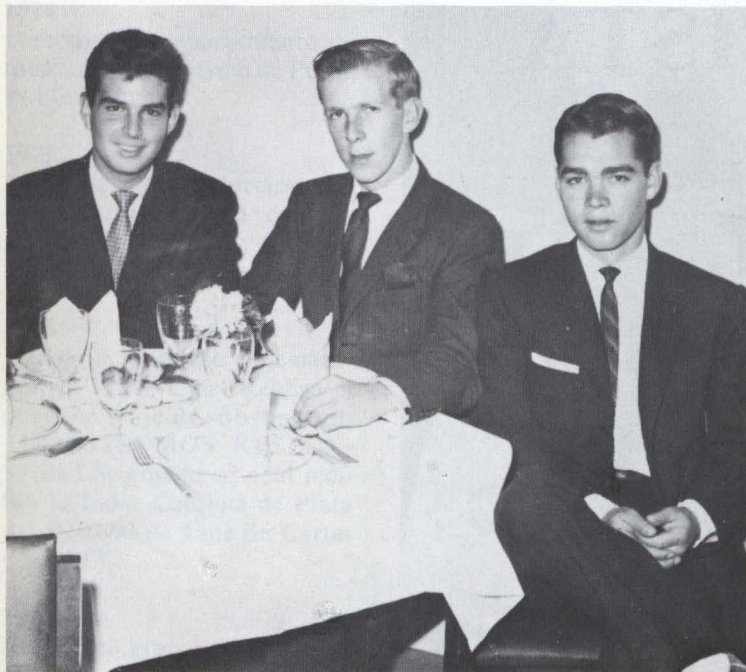
ENTREVISTA CON MANUEL BUSQUETS EMILLIANI

En la cámara, dirigiendo una filmación



El recibimiento fue espléndido. "Lucas", un despiadado cachorro setter, se me avanzó con gran alboroto e hincó sus fauces en los cordones de mis zapatos. Esto ocurría en el preciso instante en el que, con el fin de iniciar este reportaje, ingresaba yo al apartamento de Manuel Busquets, el único director colombiano que ha logrado que un millón doscientas mil personas vean una película suya, PADRE POR ACCIDENTE, realizada en 1981.

"Lucas" no dejaría de darme permanente prueba de sus afectos en ninguna de las tres ocasiones posteriores en las que me entrevisté con



Manuel Busquets (izq.) con compañeros de bachillerato, 1961

Busquets. Además, pude comprobar que aparte de los cordones, también les fascinan a estas fieras las conexiones eléctricas de las grabadoras de bolsillo y, naturalmente, los cassettes de cinta magnética.

Debo dejar constancia de que Manuel, con voz potente, reprendió en repetidas ocasiones a ese demonio cuadrúpedo y pelirrojo, pero el hiperquinético animalito no le hacía en realidad ningún caso a su amo. Sin embargo, a pesar de los efluvios amorosos de Lucas, inquietantes como comprenderá el paciente lector puesto que se

manifestaban por medio de mordiscos, finalmente fue posible realizar la entrevista. Ojalá los vestigios escritos de la conversación que en esos días sostuvimos le arrojen alguna luz al futuro investigador sobre esta etapa del cine colombiano, gestada, entre otros, por Manuel Busquets: un individuo lleno de arrogancia, vitalidad y buen humor, ampliamente conocido por sus apariciones en la T.V. como estrella de anuncios comerciales y como animador de **PEQUEÑOS GIGANTES** el célebre programa infantil.

D.L.H.

CINEMATECA—En los años sesenta Manuel Busquets era alguien que lo tenía todo para convertirse en un exitoso político de carrera: altivo, de buena familia, atildadísimo, futuro abogadito de la Universidad Javeriana. ¿Por qué alguien tan encarrilado y con tantas perspectivas decide hacer cine, o termina haciendo cine?

MANUEL BUSQUETS—No! Yo no termino haciendo cine. ¡Yo empiezo haciendo cine! Nunca quise hacer otra cosa! Cuando yo estudiaba en el Colegio Cervantes en quinto elemental, ya mi padre trabajaba en publicidad y yo había estado en diez mil filmaciones y sesiones de fotografías. Mi vocación era temprana e irreversible: cuando yo veía una cámara, me paraba delante de ella, delante del lente, de eso no había la menor duda. Pero además convertí todos los libros del colegio en libros de cine: en aquel tiempo los libros venían en portada dura, con una espalda o lomo interior en tela engomada. Yo separaba el libro completo, porque aquellos libros se podían separar y se mantenían intactos, estaban muy bien hechos, un determinado número de hojas venían cosidas en un cuadernillo, y los cuadernillos cosidos entre sí, y luego, todo el bloque cosido. Yo separaba el libro, especialmente si era tan gordo como

Paola Jiménez y Carlos Benjumea en PADRE POR ACCIDENTE



Manuel Busquets y Daniel Samper en vacaciones en el Tolima, 1963



los de historia y geografía, le abría las pastas como des-
pernancándolo, y por el es-
pacio que quedaba entre
el lomo interior, cubierto de
goma, y el lomo de la pasta,
yo hacía un visor. Desde allí
filmaba todo, todo lo que pa-
saba a mi alrededor: aquel
niño que me hacía muecas,
la sonrisa de esa muchachi-
ta, el automóvil último mo-
delo perseguido desde la
ventana del bus del colegio,
el vértigo de los postes de la
luz uno tras otro, en fin, en-
cuadraba todo, filmaba todo.

De manera que en mi mente
los espacios seleccionados a
través de un visor, las imá-
genes de cine, empezaron a
funcionar desde niño. Incur-
sioné en otros campos, traté
con la poesía, con la música,
la matemática, y todo fue
inútil. Mi único éxito en otras
disciplinas fue una estimu-
lante declaración de la seño-
rita Josefina según la cual yo
pintaba muy bien, pero mi
mamá estimó que pintar no
era una profesión, o no una
de verdad por lo menos. En-
tonces elegí el Derecho, pero
obviamente ése era un cami-
no torcido. Tarde que tem-
prano iba a terminar aban-
donando la universidad, por-
que, ya lo decía la señorita
Josefina ponderando mis di-
bujos, desde niño tuve la ne-
cesidad de expresarme grá-
ficamente: formas, espacios,
dimensiones.



Su padre, Manuel Busquets: "...tienes mi bendición, pero no mi apoyo financiero".

C.— Impresionado, trato de encontrarle una explicación a esas precoces inclinaciones de Manuel Busquets hacia el mundo de la imagen, en el oficio que desempeñaba su padre. Busquets escucha escéptico, levanta una ceja como sólo lo hacía Greta Garbo, y me interrumpe:

MB.— No creo que mis tempranas inclinaciones -mis inclinaciones visuales- hayan sido motivadas únicamente

por el oficio de mi padre. El hecho de que mi papá, en su calidad de encargado de la publicidad de la Esso, estuviera íntimamente ligado a los medios de comunicación, no significa que yo tuviera la aprobación paterna para dedicarme al cine o a algo por el estilo, más bien al contrario. Cuando le comuniqué mi decisión de salirme de la Universidad para viajar a Nueva York a estudiar teatro, mi padre me pidió que

terminara la carrera. Yo le contesté que no era necesario, pues terminándola o no, yo no me iba a dedicar al ejercicio de la abogacía. Entonces él me dijo: "Está bien Manuel, vete si es lo que quieres, tienes mi bendición pero no mi apoyo financiero, tu verás cómo te las arreglas".

Pero yo era "el hijo de la Esso", y supongo que todo ese trajín de estar en filmaciones, de actuar en cuñas desde muy niño, de estar en contacto con toda esa parafernalia del cine, facilitó o canalizó mis inclinaciones. Sin embargo estoy convencido de que si mi vida hubiera sido distinta, de todas maneras habría terminado en el mundo del espectáculo. Cuando ante mí no había micrófonos ni cámaras, mi cuerpo y los gestos de mi cara y de mis manos se convertían en una fuente de expresión inmensurable: también era un actor. Para expresarme, para proyectar una idea, tenía que actuar, y esas actuaciones no eran un complemento de la idea que quería proyectar. Los gestos que hacía con las manos cuando estaba contándole algo a alguien, no eran un refuerzo de ese algo que quería comunicar. El gesto hacía parte de la idea, era su vehículo, el único vehículo posible para poder comunicarla en toda su dimensión.

"...entonces elegí el Derecho, pero obviamente ese era un camino torcido".

Desde que nací tuve esta tendencia histriónica. Fue después que descubrí que podía hacer fotografía. Estaba a mi alcance, tenía los medios, tenía las cámaras, tenía a Guillermo Molano y a toda esa gente que le hacía trabajos a mi padre.



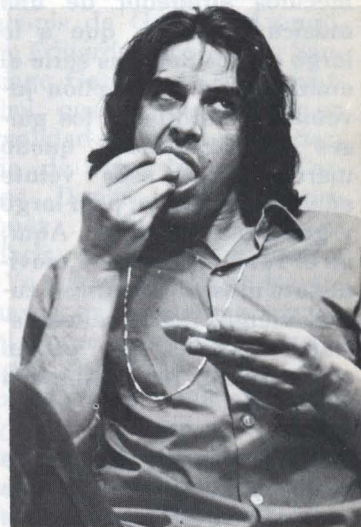
Mi familia se trasladó de Bogotá a Barranquilla a una casa frente a la estatua del águila ¡Lindo sitio en Barranquilla! Yo tomé posesión de la parte de atrás de la casa y allí monté mi primer laboratorio de fotografía. Desde 1957 hasta 1959 ó 60, fui el fotógrafo de la revista del Colegio San José. No solamente fotos para la revista, sino que tomaba fotos a todos mis amigos en el colegio y se las vendía. Esperaba ansiosamente la hora en que

Rodaje de EL TAXISTA MILLONARIO: Manuel Busquets, Rosa Gloria Chagoyanes, Gustavo Nieto Roa y Carlos Beniumee



nos soltaban para el almuerzo. Llegaba a la casa y me sepultaba en el laboratorio. Por supuesto no tenía una ampliadora, la cámara, una Rolleiflex que había heredado de Guillermo Molano, me daba un negativo grande. La copiadora era una cajita con una fuente de luz en la que yo introducía el negativo haciendo contacto con el papel. ¡Chiss pum! Se prende la Luz: uno, dos, tres, cuatro, cinco. Al revelador durante cualquier tiempo, el que a mí me pareciera. Y listo, estaba la foto. Por la tarde llegaba al colegio con mis flamantes fotografías, y si no tenías plata me pagabas en comics, o en trompos. Nunca fié, y así fui acumulando pedazos de cuerda, canicas, ranas, lo que quieras. Yo tenía un tesoro en inutilidades.

"Por otro lado Manuel Busquets está en un estado de completa crisis"



AMERICAN WAY OF LIFE Y NADAISMO

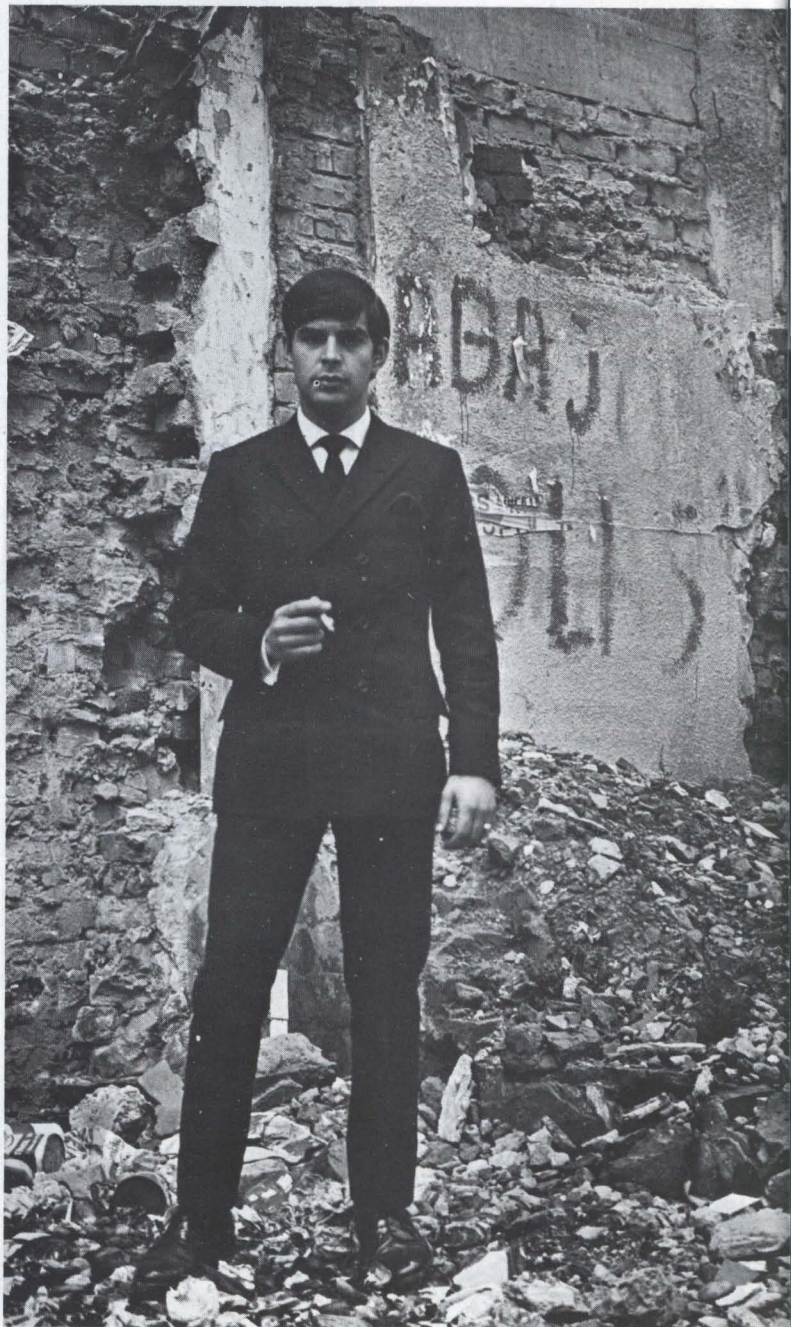
C.— En diciembre de 1961, apareció en un periódico de Cartagena la siguiente reseña:

“Manuel Busquets Emiliani es un joven con ideas e inquietudes, las que ha encauzado en esta ocasión con un programa de media hora por Radio Bahía, tocando y comentando la música de la Nueva Ola, incluyendo el Twist, la nueva sensación musical de baile entre la generación de los quince a los veinte en los Estados Unidos”.

Estamos en los gloriosos sesentas y los hijos de los ciudadanos medios y de los obreros norteamericanos se empiezan a agrupar estrechados alrededor de una música frenética, que a lo largo de dos décadas sería el emblema de la rebelión juvenil. La historia de los países industrializados quedó marcada por esos veinte años de pacifismo, pelo largo y guitarras eléctricas. Aquí, en el Tercer Mundo, el movimiento musical se infiltró curiosamente, por los altos estratos sociales que tenían contacto con la “American way of life”.

MB.— Hice ese programa de radio en Cartagena, porque aunque viví en Bogotá desde

El Nadaísmo. “...algunas personas al leerlos, al descubrirlos, los tomaron como profetas, yo no. Yo me dije esta gente siente lo mismo”.



que tenía un año, toda mi infancia está íntimamente ligada a Cartagena. En Cartagena nací, en Cartagena estaba mi familia, a Cartagena viajábamos a pasar las vacaciones y muchos fines de semana. De Cartagena mi familia era la "dueña" yo en consecuencia era uno de los "dueños" de Cartagena. Alguna vez, mientras pasaba unas vacaciones de fin de año, tuve el ardiente deseo de producir y dirigir un programa musical de radio. Creía que podía satisfacer todos mis deseos utilizando las propiedades de la familia, y desde luego, entre las propiedades de algunos familiares se encontraban varias emisoras de Cartagena. De manera que con mi pelo engominado y mi pasmoso parecido con Elvis Presley, me presenté en la oficina del director de Radio Bahía, un

“...con mi pelo engominado y mi pasmoso parecido con Elvis Presley, me presenté a la oficina del director de Radio Bahía”.

tio mio. "Claro hijo, precisamente tenemos este espacio y no sabíamos que hacer con él, puedes hacer tu programa, te vale tanto". Tenía el espacio a mi disposición pero me costaba una incalculable suma de dinero. Entonces me fui a las fábricas de algunos familiares y amigos: una industria de muebles metálicos, una planta de gaseosas kolas, una fábrica de galletas, etc. Hice mi programa, invitando a mis oyentes a que escucharan tal pieza de rock and roll, comiendo tales galletitas, sentados en tales poltronas metálicas y refrescándose con tales gaseosas kolas.

C. — El programa se llamaba “Stereocita” y tuvo gran éxito. Busquets fue felicitado por los comentaristas y de haber continuado por ese

camino a lo mejor aparecería hoy lleno de dinamismo, tocado con juvenil cachuchita como cualquier Lizarazo, anunciando por la televisión los últimos hits de los Estados Unidos. Pero lo cierto es que como buen exponente de su generación se fue a cumplir la cita con el gran movimiento rebelde de su época: el Nadaísmo.

MB.— Yo sí me metía con los nadaístas, pero no estoy muy seguro de haber sido nadaísta. Yo más bien era un grupi. Creo que Eduardo Zalamea, Alfredo Michelsen y yo nos inventamos los grupis, antes de que los grupos de música rock anduvieran cortejados por las grupis es decir, por esas jovencitas incautas que acompañaban embelesadas a los astros de la música, de ciudad en ciudad. Nosotros éramos los grupis de Gonzalo Arango, de Eduardo Escobar, de Santiago García, de las Luzardas, que en ese tiempo en realidad eran una sola Luzarda, de Diana Mercury, Carlos Duplat, Judy Henríquez... Hacíamos teatro, es decir, ¡Ellos hacían teatro! ¡Yo no!; yo estaba en los ensayos, en las fiestas y me ponía una chaqueta negra y todas esas cosas. Era un grupi. Además tenía carro; un grupi con carro siempre es bienvenido cuando tu eres un intelectual puro y no tienes donde caerte muerto.

Gran «Stereocita» de La Nueva Ola
hace Busquets Emiliani por R. Bahía

Extraordinaria sintonía tiende dentro de las gentes jóvenes de la ciudad y del departamento un programa dad y del departamento un programa hábil y ameno que Radio Bahía, el eslabón de Caracol en Cartagena, emite diariamente de 2 a 3 de la tarde.

Se trata de "STEREOCITA", un espacio dedicado a divulgar actividades musicales de las estrellas de "La Nueva Ola" que redacta, dirige y anima el joven Manuel Bustos Meléndez.

Música internacional (aires franceses, italianos, ingleses y norteamericanos, como el arrebataador Tmist, etc), haciendo fondo a los acertados comentarios y noticias de Manuel Busquets Emiliano, es lo que se escucha en esta gran "STEREOCITA" de "La Nueva Ola" que brinda Radio Bahía, la emisora que

va de barzo con el pueblo, según slogan implantado por su director artístico José (Pepe) Fayad.

En base a los pocos días que lle-
va de emisión "Sterocucia" y la ir-
rensa, sintonía que ya le dispensa
el público, se puede esperar que de-
tro de tres o cuatro meses sea la
locura delos jóvenes. Porque bier
sabido es que los efecos de "La Nui
va Ola" movimiento que tuvo su
origen en la cinematografía fran-
cesa, en la actualidad se manifi-
ta con caracteres mundiales. Y a-
ya en la radio, en la televisión, en
el teatro, en el periodismo, en lo
discos, etc. hay quienes son cata-
logados como integrantes de "La
Nueva Ola".

Pero, para qué hablar, o mejor dicho, escribir sobre estas cosas? Busquets con su programa aleccionador amplía,



MANUEL BUSQUETS E.



"...y me ponía una chaqueta negra y todas esas cosas".

Claro que había gente con mucha plata, pero en las puertas de El Cisne, mientras transcurrían aquellas célebres tertulias, estaba parqueada mi "lujosa" camioneta. Ella siempre me garantizó la estima de los nadaístas.

C.— En este punto, desde luego, quise saber por qué un joven como Manuel, que vivía más al norte de la Avenida Chile lo cual, como bien lo saben los bogotanos, es señal de que se es de bue-

na familia- termina enredado con los nadaístas. ¿Cómo se veía el Nadaísmo desde más al norte de la avenida Chile, a través de qué mentira, de qué mito, de qué deificación?

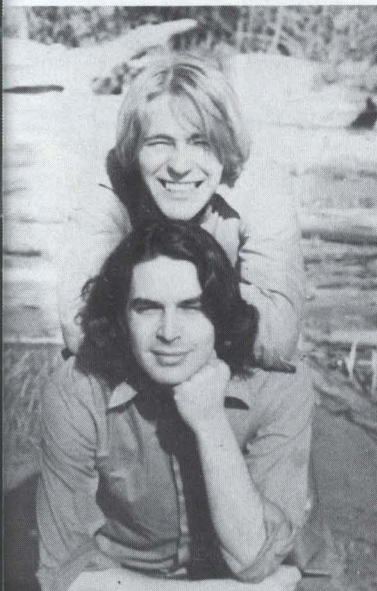
MB.— Que pregunta tan curiosa, nunca me la había hecho. Y si no me la había preguntado, es porque nunca hice existir una diferencia entre los nadaístas y yo. Porque yo pensaba igual. No importaba que viviéramos vidas diferentes, eso no tenía

nada que ver. No había diferencia. Ahora, me aproximé a ellos porque evidentemente existió un momento en el que no había hacia donde mirar y ellos ofrecían en cambio una serie de elucubraciones filosóficas... pero son elucubraciones que sólo hoy me puedo hacer, estoy seguro de que nunca me las hice en ese momento, nunca fui tan inteligente. Sencillamente sentí, sentí atracción hacia ellos.. Algunas personas al leerlos, el descubrirlos, los tomaron como profetas, yo no. Yo me dije: esta gente siente lo mismo, ¡Coño!

C.— Con las dos respuestas anteriores Busquets eludió hablar del Nadaísmo y del ambiente intelectual que nutrió su primera juventud. Graciosamente se calificó de grupi y poco inteligente (¡Oh falsa modestia!). Pero sea como sea, lo cierto es que en esa época escribió columnas periodísticas cuyos temas iban desde la vida política nacional hasta el Teatro del Absurdo.

Busquets escribe en El Siglo en 1965: "En estos momentos cruciales para el país, cuando tenemos que mendigar dinero a otros estados, cuando no hay justicia y los políticos se pelean posiciones que no están en capacidad de desempeñar. Cuando los colombianos nos mata-

Con un compañero del taller de cine de la Simon Fraser University, Canadá



Actuando en el programa PEQUEÑOS GIGANTES



mos unos a otros sin saber en realidad por qué, el universitario tiene la imperiosa obligación de romper con el absurdo tradicionalismo, con el continuismo que nos ha llevado a tan grotesco tradicionalismo y realizar acciones positivas, ayudar a Colombia en la medida de sus capacidades y hacer el cambio antes de que sea tarde". Y en el mismo diario en 1965: "Cuando se vive una existencia mecánica y complaciente, aún en contradicción con la conciencia, cuando el hombre empieza a sentir angustia e inconformidad consigo mismo, cuando los valores políticos,

estéticos, religiosos, etc, han perdido su propósito porque ya no se cree en ellos, entonces la vida toda empieza a ser un sin propósito, principia a ser absurda." "....como extraña paradoja, el teatro del Absurdo puede ser y de hecho es la más auténtica y genuina búsqueda de los principios perdidos de nuestra época; sin sentido, absurda."

Así las cosas, Manuel Busquets desertó de la Javeriana y se fue a Nueva York a estudiar teatro.

PRINCIPE Y MENDIGO

MB.— Nueva York fue duro, me venció Nueva York. Asistí desordenadamente a algunas clases de teatro, pero mi vida transcurrió entre algunos cafés bohemios -en uno de ellos cantaba un individuo más o menos anónimo que respondía al nombre de Bob Dylan-, y en las obras de teatro de vanguardia que se presentaban en el Village.

Mi situación financiera no era la mejor. A pesar de eso yo me paseaba como un príncipe por las calles del Village gracias a los restos de mi magnífico ajuar universitario. Todavía recuerdo la cara de asombro que ponían las señoras cuando yo, ataviado con un traje de corte impecable y luciendo una discreta pero luminosa corbata de se-

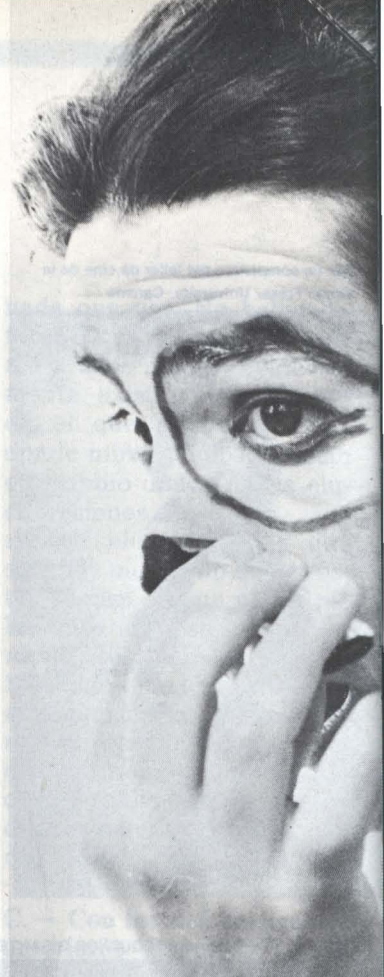


Paola Jiménez y Carlos Benjumea en PADRE POR ACCIDENTE, 1981

da italiana, me les acercaba cortesmente a pedirles una contribución voluntaria destinada a mi diaria manutención. Desde luego siempre me ha gustado más el papel de príncipe que el de mendigo. Llamé a Colombia: "Me encanta que vuelvas a la casa" -me dijo mi padre-" Mañana mismo te envío el pasaje. Pero yo creo que cuando uno emprende algo debe llevarlo a su término, especialmente si uno ha herido a alguien. Es preferible matar que herir. Claro que mañana mismo te mando el pasaje... "No digas más" -le contesté. No volví a Colombia, por supuesto; me fui al Canadá.

LA LUCHA

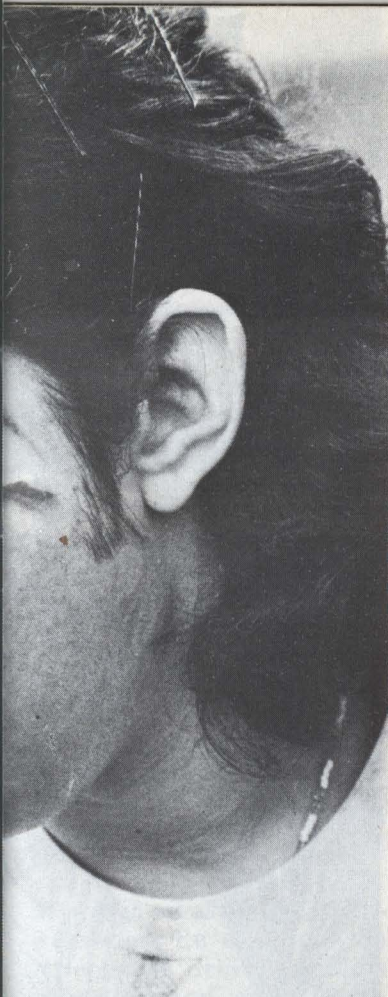
MB.— En Vancouver ingresé a la Simón Fraser University. Me valían algunas de las materias que había tomado en la Universidad Javeriana, de manera que me inscribí en Ciencias Políticas. Pero la Simon Fraser contaba con un excelente departamento de arte. El "Centro para las Comunicaciones y las Artes", un organismo muy bien dotado para el trabajo en danza, música, teatro, cine, en fin. Con un grupo de trece personas inicié allí el curso de cine. Después de una fase teórica preliminar presentábamos proyectos para hacer películas, que



"Entonces que hay que hacer para ser feliz? Tiene

Rodaje de TIEMPO PARA AMAR: Jorge Cifuentes (





ser actor

metro), Sergio Cabrera (cámara); a su izquierda Manuel José Álvarez y Manuel Busquets



efectivamente fueron realizadas por los mismos alumnos. Comenzamos a hacer cine.

C. — LA LUCHA es la primera película que realiza Manuel Busquets en la universidad. A pesar de que su estructura no es lineal y su desarrollo visual es muy complejo, se podría reseñar así: Al inicio un niño y su perro recorren un paisaje campestre y boscoso, de pronto la bucólica escena es interrumpida por encuadres y sonidos que revelan la violencia de la ciudad. Un joven es seguido por la cámara en su fuga desesperada por las calles, otro es captado por un encuadre que lo muestra como perdido y aplastado por la monoto-

nía interminable de un edificio de moderna arquitectura. A otro joven lo vemos soportando la agobiante incomunicación de una escena familiar. Y así se suceden varias escenas en las que diversos jóvenes protagonizan situaciones, digamos sin salida. Después de estas escenas llenas de angustia la película finaliza retornando al joven del comienzo.

MB. — Manuel Busquets lleva un año en la Universidad, todos sus compañeros han hecho una película y él no puede escribir la suya. El hombre tiene problemas, problemas graves, es un latino que para este momento lleva dos años viviendo entre sajones, ¡Sajones de verdad! Sus películas, la manera de expresarse, todo es sajón. Por otro lado Busquets está en un estado de crisis: de sus convicciones religiosas, sociales, políticas, crisis afectiva, sexual, y además no podía elaborar su proyecto. Entonces me pregunté por qué no podía?: por mis problemas personales. Y por esos problemas personales fue que hice LA LUCHA. Utilicé el lenguaje cinematográfico que estaba aprendiendo para resolver mi problema. LA LUCHA es la resolución de mi problema interno, tal como lo podía solucionar en ese momento. Como punto de partida lo único que tenía era una frase de

Jacques Kerovac: "¿A dónde vamos?; No lo sé, pero debemos ir". Esta frase debería estar en la película a manera de epígrafe. De ahí partí, pero el sentido de la frase se fue complementando. Sí, debemos ir, pero hacíamos nosotros mismos. LA LUCHA plantea un retorno, es la vuelta a uno mismo.

C. — ¿Por qué en la película va cambiando el personaje? Pareciera ser uno mismo, pero cada vez aparece uno distinto como si hubiera saltos en la continuidad.

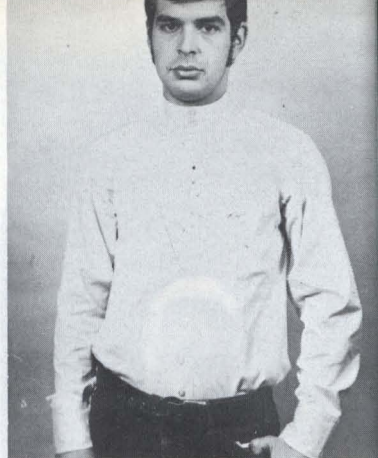
MB. — El mismo, siempre es el mismo aunque sea encarnado por cuatro o cinco actores. Es el mismo desde el principio hasta el final. Los problemas del hombre que corre desahogado en las primeras escenas, recaen sobre el siguiente, que puede ser más joven, o más viejo, o mono, o negro, o azul. Ese tratamiento universaliza el problema que allí se plantea. Su significado sigue siendo válido, de hecho le he mostrado a jóvenes la película en estos últimos años, mucho tiempo después de su realización, y se han identificado plenamente con esa lucha que la película expresa.

C. — Puede que la película sea universal, o intemporal, pero la temática, el uso de símbolos, el tratamiento, son muy típicos del cine de esa época. Qué influencias animaban la película?

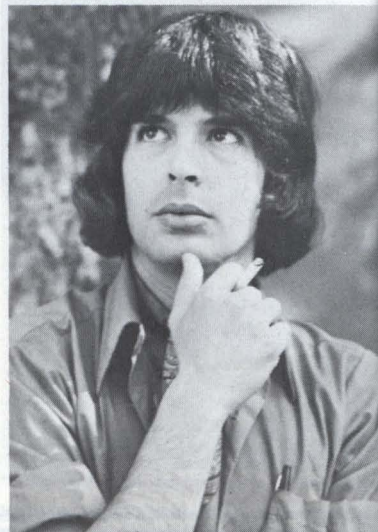
MB. — En cada toma, en cada momento, estoy basándome en los principios de los maestros, mis maestros de ese momento. ¡Y claro que imitaba! La escena del joven en la iglesia es absolutamente distinta en iluminación, encuadre, en todo, a la escena del comedor. La escena del comedor pudo haber sido basada en el estilo de equis director célebre de la época, y la de la iglesia, por sus encuadres, por su luz, pudo haber sido sacada de una escena hecha por otro equis director de la época. No sabría decir cuáles directores, ni cuáles películas, pero debieron ser del cine inglés. Mi influencia directa eran los directores del Free Cinema.

C. — HABIA UNA VEZ... es otra de las películas que Manuel Busquets realizó en el Canadá. El filme se refiere alegóricamente a la guerra con un tono en el que de nuevo se recurre a los símbolos, esta vez con una puesta en escena es marcadamente paródica.

MB. — Estábamos en plena guerra de Viet Nam. Estábamos en ese problema político, la guerra, que todavía hoy existe y existirá siempre en el mundo. En la película también hay una guerra. Y quién la dirige? pues el político, el cura, la señora que cuida las buenas costumbres, y todos esos personajes disfrazados, simbólicos, que



La época universitaria, 1963

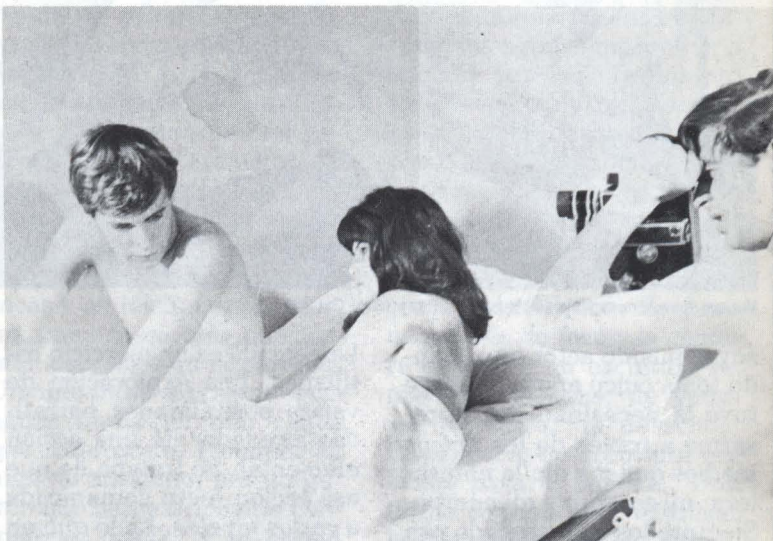


En España, 1971

Protagonista de avisos comerciales



Manuel Busquets dirigiendo THE STRUGGLE (La Lucha). Canadá, 1970



aparecen en el parque de diversiones. En el parque de diversiones deben estar los niños, pero no, están las altas jerarquías. Los niños han sido enviados a pelear en una guerra que no les incumbe. Se les dió un gran discurso invitándolos a pelear, y ellos fueron porque todo esto sonaba entusiasta, emocionante. La despedida fue maravillosa, las lágrimas corrían. Pero cuando mi héroe, un niño de diez y ocho años, llega a la guerra, se encuentra con otro de la misma edad al que tiene que matar. Sin embargo se hablan: Cuantos años tienes? Diez y ocho. Yo también ¿Tienes novia? Si. Yo también. ¿Es linda? Si. La mía también. Pero en ese momento entra un subconciente y les recuerda que están peleando por

la patria. Y ellos matan. Matan por ideales que no conocen. Pero el que acaba de matar a un muchacho, que como él tenía diez y ocho años, regresa y mata también a un hombre viejo porque le niega un pedazo de pan. Luego cuando el jurado le recuerda: ¡No matarás!, el contesta, pero por qué no? es lo único que yo sé, ustedes me enseñaron, estoy preparado para eso. Entonces es cuando estalla la bomba atómica. Había una vez. La fábula está construída con personajes muy exagerados, simbólicos. Esos emblemas de las jerarquías, jugando y retozando en el tióvivo de un parque infantil.

C. — Simultáneamente con el aprendizaje cinematográfico Manuel Busquets se desem-

peña como actor. Primero en el "Centro para las Comunicaciones y las Artes", y después como miembro del "Play House Theater Center" de la ciudad de Vancouver.

MB. — Yo nací actuando, soy actor nato. Si tuve que ir durante siete u ocho años a la Simón Fraser University a que me enseñaran cosas -muchas de las cuales las sabía por instinto-, fue porque necesitaba, necesito expresarme como actor. Mi objetivo (o... no, ningún objetivo porque ya nunca lo voy a lograr), era estudiar intensamente y llegar a ser un magnífico actor. Pero todo eso lo dejé desplomar, decaer y corroer hasta tal punto, que de eso me queda lo mismo que cuando tenía cinco años. Hoy



Manuel José Álvarez y Manuel Busquets. (Foto: Vicki Ospina)

soy el mismo actor que cuando tenía cinco años. Siempre tuve la necesidad de expresarme a través de los únicos medios que me dio la naturaleza: mi cerebro y mi cuerpo. Siempre los he manejado con el propósito único de despertar una reacción. ¡Eso es la actuación! Un acto produce un reacto, una acción o actuación produce una reacción. Y cuando notaba que yo producía una reacción me inundaba una enorme satisfacción interior.

La pregunta que decidió mi vida fue: ¿Que te hace feliz, Manuel? Esa reacción de la gente que tanto me satisface. ¡Ajá! ¿Entonces qué hay que hacer para ser feliz? Tienes que ser actor. Luego vino el cine y todo lo demás.

MADE IN COLOMBIA

MB.— Cuando regresé al país hice una película que titulé **MADE IN COLOMBIA** por la única razón de que era la primera que hacía en Colombia.

La película es un ejercicio estilístico, una exploración de varias posibilidades narrativas alrededor de una acción elemental. Se trataba de que esa acción fuera comunicada a varios niveles. Es lo que en música se llamaría variaciones sobre un tema.

Al empezar el corto encontramos a nuestra heroína danzando en los trigales, despreocupada y feliz, al ritmo de una tonada de flauta. De pronto aparecen los bandidos y ella pide auxilio. Su llamado es atendido por nuestro héroe, una especie de "Super Héroe" que se encuentra a kilómetros de distancia. La caricaturización se amplifica cuando lo vemos montado en un moto, ridícula y raquítica versión criolla de la que usaba Peter Fonda en "Busco mi Destino" (Easy Rider). El Héroe llega y salva a la heroína de sus agresores.

Esta misma situación se repite pero en un tiempo distinto, con encuadres distin-

tos, con una actuación distinta. Por ejemplo, la pelea del héroe contra los bandidos, que en la primera escena la habíamos visto sólo en expresión de la mujer, aquí en esta segunda ocasión, la vemos ante las cámaras.

Cada vez que la mujer es salvada, el ensueño romántico del rescate se rompe y presenciamos la agobiante realidad de la mujer: niños, radio, berrinches, en fin, opresión de la vida diaria.

El tercer rescate habría conducido de nuevo a esa cotidianidad insoportable, así es que la heroína prefiere librarse de su espontáneo salvador.

Yo pretendía con esas variaciones sobre un tema ejercitar las distintas posibilidades del manejo cinematográfico, y a la vez cumplir una función didáctica con el público: mediante el desarrollo de varios tratamientos cinematográficos poner en evidencia las claves del lenguaje del

cine. Pero la película no fue comprendida por el público. La película fue un desastre, pero recuperó todo el dinero que José Raventós había puesto. El creyó en mí, creyó en lo que yo le conté y financió **MADE IN COLOMBIA** sin esperanza de recuperar un sólo centavo.

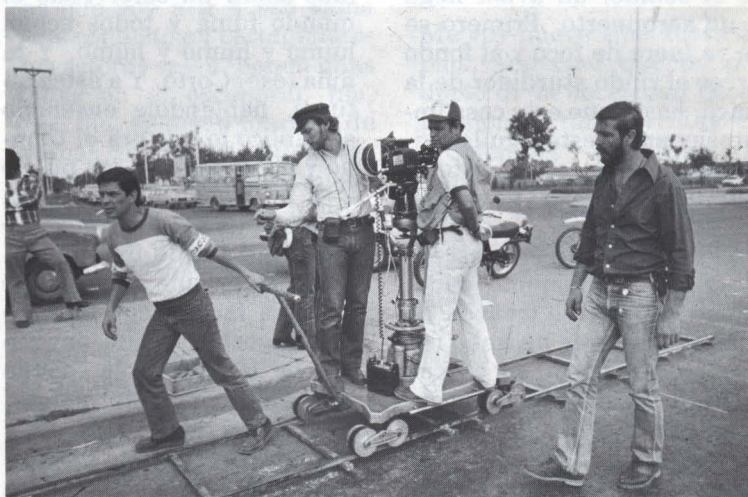
Fue también a través de Raventós que realicé la siguiente película, **TODOS SOMOS RESPONSABLES**. Raventós manejaba la cuenta de publicidad de la Suramericana de Seguros y esa empresa me propuso realizar un corto sobre ecología. Feliz, empiezo a escribir, y me encuentro con que Suramericana es la dueña de unas empresas que arrojan sus desechos al río Medellín; ellos también contaminan, pero son los que pagan. ¿Qué voy a hacer? Decirles que no hago la película porque contaminan? No, yo voy a hacer la película.

Entonces me planteó lo siguiente: vengo de **MADE IN COLOMBIA**, nadie entendió esa película, y si no la entendieron es porque el público en general tenía problemas para entender el lenguaje cinematográfico. ¿Cuál es mi obligación? Mi obligación no es hacer una excelente película para el mercado extranjero, mi obligación es hacer una película que reúna dos condiciones: primero, que deje sentada la existen-

cia de un problema ecológico, y segundo que me sirva de vehículo para yo poder hacer otras películas en el futuro. Hice entonces una película en la que estructuré el mensaje en cuatro segmentos. Un primer segmento en donde solamente hay disolvencias: el agua nace en las rocas y en los líquenes y forma unas cascaditas que forman este lago en el páramo. Un niño indio atravieza estas aguas puras en una canoa que traje desde Panamá. El niño no era indio, era un gamín que había trabajado conmigo en **PACO** y lo escogí porque no parecía niño ni niña, era andrógino, era lindo. El niño indio no sabía nadar y por eso cuando atravesó el páramo en la canoa todo el mundo estaba tenso, porque si el niño indio se caía al agua se ahogaba.

Rodaje de **PADRE POR ACCIDENTE**, 1981: Rodrigo Castaño, Jorge Cifuentes, Sergio Cabrera, Manuel Busquets

A medida que la canoa avanzaba, las aguas empezaban a hacerse turbias. De pronto se volvían rojas y la cámara se levantaba desde el agua y encontraba un fábrica. ¿Por qué rojas? Porque yo les había echado tinte rojo para hacer más dramática la escena. Luego la canoa empieza a cruzar una laguna. Se hace un cambio de foco y la cámara descubre un escultura de metales, de latas, de pedazos de carro, de desechos. Esa especie de escultura era hecha para la película. Una forma simbólica de expresar la destrucción de las aguas. Finalmente la canoa del niño indio desemboca en las aguas llenas de espuma del río Bogotá, subo la cámara y encuentro la cara del niño que llora. Sencillamente llora, le mataron su agua. Y hasta aquí han pasado si-



glos. Hemos venido desde la prehistoria hasta hoy en esta secuencia, y todo este proceso ha ocurrido de disolvenencia a disolvenencia. En este punto, ya mi público rompió en su mente las barreras de tiempo y espacio, ya saben que el tiempo y el espacio no existen, ya yo se los enseñé, de aquí para adelante puedo hacer lo que quiera.

La película continúa con una escena que se desarrolla en una sola toma: un niño y un perro juegan en un prado verde. La cámara los sigue y empiezan a aparecer unos puntos que se convierten poco a poco en una cosa sólida, amarilla. Y empiezan a entrar en un basurero. El niño y su perro terminan jugando completamente rodeados de basura.

En la siguiente escena trabajé el sonido: un avión llega a un aeropuerto. Primero se le ve fuera de foco y al fondo crece el ruido aturdidor de la nave, hasta que esta cosa impresionante, este águila brillante llega a foco. Corto al pito de un policía, pero dejo el ruido anterior. Los pitos de los carros van en crescendo y en un momento dado, tengo un enorme trancón de automóviles que no hubo necesidad de poner en escena porque era muy fácil encontrarlo en Bogotá. Los ruidos aumentan y aumentan. De pronto vemos un niño en una

habitación encuchando radio. Se abre la puerta, entra el papá, y con él todos los ruidos que veníamos oyendo. El padre cierra la puerta y todos los ruidos se van excepto la radio y la voz del papá que insulta al niño y le da un bofetón. El sonido del bofetón queda resonando y el niño pregunta: ¿Pero por qué? ¡Victima, ese niño es víctima de los ruidos!.

Voy a la última secuencia que es libre estilísticamente. Aparece una niña con una muñeca, al fondo se oye un poema que escribió María Fornaguera, que es una lista de animales. La cámara se abre y vemos que la niña está en la confluencia de dos grandes avenidas y que le cae humo de todos los buses y carros y camiones. La niña tose. Y sigue esta enumeración de animales. Vemos ahora un café. Todo el mundo fuma y todos echan humo y humo y humo. Y la niña tose. Corto. Y a estas alturas, habiéndole enseñado al público lo que era el tiempo y el espacio, yo me puedo ir a la ficción. Vemos una máscara de oxígeno que cae sobre la cara de una monja. Estamos en una calle donde hay una familia con un niño en un coche, donde hay niños de la Cruz Roja, donde hay niños jugando golosa, pero todos tienen máscaras. La vida es normal, pasa el panadero, pasa el policía

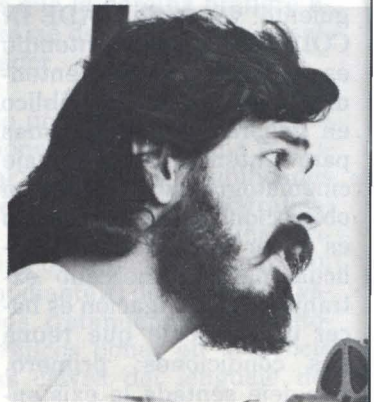
Margarida Castro, actriz de MADE IN COLOMBIA



El niño indio en TODOS SOMOS RESPONSABLE



Editando, 1974



y todos tienen máscara de oxígeno. Al final de esta calle está mi niña, sin máscara, sentada en la acera con una muñequita y dice: "sana que sana colita de rana, si no sana hoy sanará mañana".

¡Dejo una nota de esperanza a todo este caos! Y no he acusado a las empresas que me están patrocinando y me han dado la oportunidad de educar cinematográficamente a mi pueblo. Mi función y mi éxito personal se cumplieron: pude enseñarles a ver unas cosas -claro que les tocaba verlas a la fuerza en el sobreprecio-, pude enseñarles a utilizar el tiempo y el espacio.

C.— Esa intención didáctica, que supuestamente tienen MADE IN COLOMBIA y TODOS SOMOS RESPONSABLES, tal vez no resultó tan didáctica, o no fue comprendida, porque son películas cuyas intenciones no captaría sino un estudiante de cine ¿No será que estas películas son como ejercicios experimentales de universidad?

MB.— MADE IN COLOMBIA no es más que eso. No la entiende nadie, ni un brujo. Tiene toda esa exploración de estilos y todo eso que mencioné, pero para mí. Y eso es importante. MADE IN COLOMBIA es un ejercicio que me permitió ver algo



Rodaje de PADRE POR ACCIDENTE: Carlos Benjumes y Manuel Busquets, 1981. (Foto: Vicki Ospina)

fundamental: tu lenguaje es útil cuando se comunique. Tu puedes ser un genio. Pero si tu forma de expresarte no comunica el mensaje, no sirvió.

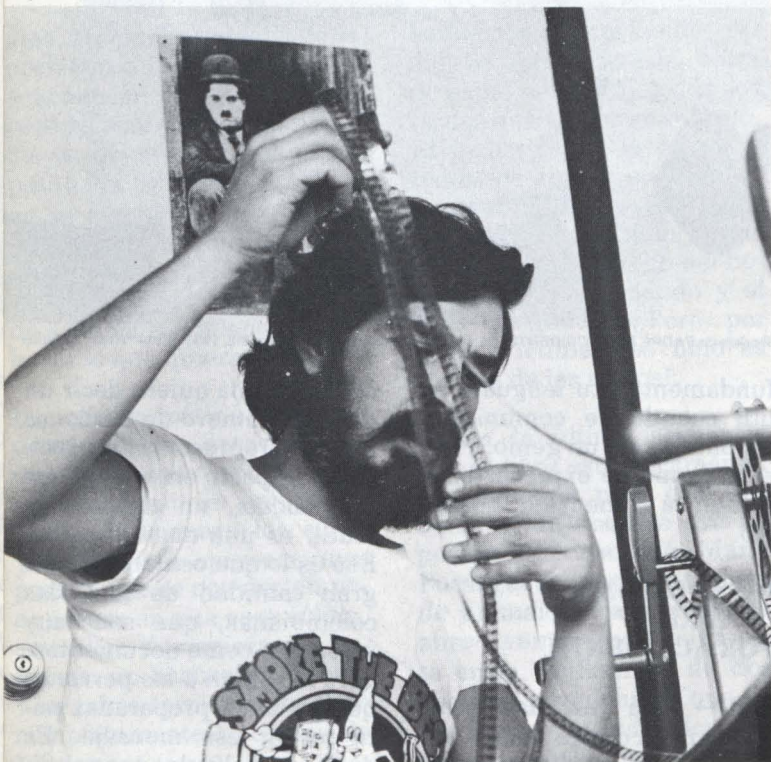
NO SE LLEGA A "PADRE..." POR ACCIDENTE.

MB.— Una vez, hace muchos años cuando estaba en furor el teatro de vanguardia, le dije a mi mamá que por qué no iba a teatro. "Yo pa'que voy a ir a esa vaina -me contestó en cartagenero- los actores salen, ponen unas sillas en el escenario, bla, bla, bla, se dicen un poco de vainas que yo no entiendo y vuelven y se llevan las sillas, y yo nunca sé quién mató a quién, ni nada". Esto fue muy importante en mi carrera, porque años después me di cuenta de que si mi obra llevaba esa inclinación, le iba a hablar solamente a personas que ya pensaban como yo. ¿Para qué voy a llover sobre mojado? Si mi mamá, y

con mi mamá quiero decir un enorme número de personas que ella representa, no recibe un impacto emocional con mi película, mi película es inútil, es una masturbación. Eso es lo que ocurre con una gran cantidad de películas colombianas, que son muy valederas como documentos, pero le hablan a las personas que ya están preparadas para recibir ese mensaje. Es decir son películas para el director, sus amigos y nadie más. Yo no quiero eso.

Me voy nueve años fuera del país, veo cine que es producto de la necesidad de expresión del director. Regreso a Colombia y hago una cosa igual a esa que te acabo de decir, MADE IN COLOMBIA ¡Y no funciona! ¡Es culpa mía! Quería ser Bergman, quería ser Fellini y Antonioni, y Roman Polanski... Absurdo, y me di cuenta de eso porque me tocó hacer el análisis así físico, ridículo, análisis sobre papel: estos señores surgen cuando hay una

Editando, 1974



industria. Los italianos, por ejemplo, hicieron "El Ladrón de Bicicletas", pero una película como ésta aparece después de que hicieron miles de películas malas: veinticinco Nerones, cincuenta y dos Agripinas con todas las actrices italianas haciendo monerías en la pantalla. ¡Y esas películas eran espectáculos, nada más que espectáculos!

Además una película no la puede hacer solamente una persona, no es el resultado de los caprichos de un autor.

Un cuadro, una canción, la puede hacer una persona. Y si no me gustó el cuadro rompo el lienzo. Y si yo me voy con mi perro al tope de una montaña a escribir una canción y no me gusta, la rompo, y perdí un papel, tal vez un estilógrafo. Pero yo para hacer un experimento de esa índole, en cine, requiero la inversión en dinero de unas personas que lo tienen.

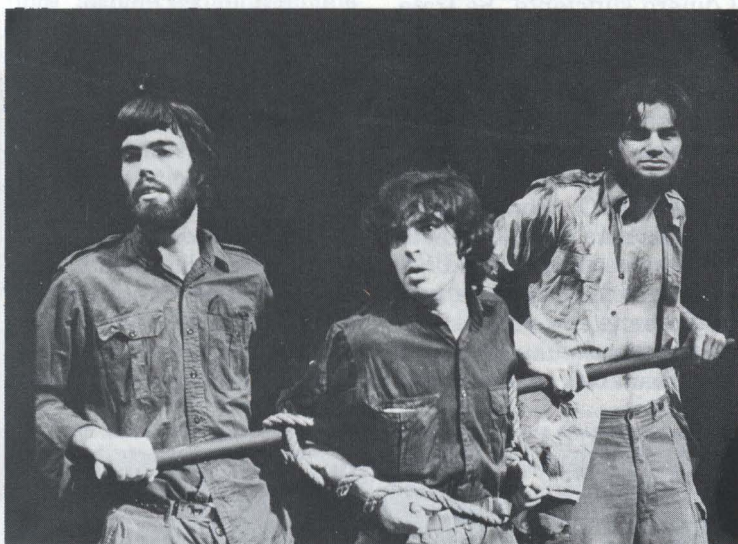
Y yo cuando hago PADRE POR ACCIDENTE hace siete años, soy dueño de una empresa productora, con más-

caras, luces, camioneta, empleados, una casa de dos pisos y todo ésto lo tengo que mantener. Tengo que aplicar mi técnica cinematográfica para comunicarme con un pueblo.

Mi problema en ese momento es: ¿cómo hago un Pedrito Fernández para Colombia? Sé que van a ver a Pedrito Fernández, sé que lo quieren. Conozco la telenovela que les gusta. ¿Cómo hago esa telenovela sin que sea una mala telenovela?... ¡El cine para mí,... es divertimento! Cualquier otra cosa es ganancia. Si puedo poner una idea, si puedo bla, bla, bla, perfecto. Pero no hay una película en la historia de la humanidad que haya cambiado la idem. Ni siquiera Costa Gavras, que pudo hacer cine político popular, de taquilla. Nada en el cine ha cambiado a la humanidad, no hay película que cambie una idea fija de la mayoría, ni tampoco he visto a nadie que lo haga a través de ningún medio. ¡Divirtámoslos! ¡Están muertos de la angustia! Quieren reír, quieren pagar para reírse. Quiero hacerlos reír, y no una risa fácil, éso solamente va en beneficio de la taquilla, del director. Quiero hacerlos reír, reír o llorar, que es exactamente igual. ¡Quiero trincar sus células emocionales! ¡Quiero hacerlos vivir ahí, en la sala de cine!



Busquets (der.) en la obra "Soldados" de Carlos José Reyes. Canadá, 1969



Manuel Busquets (centro) actuando en "Madre Coraje" de Bertolt Brecht, Canadá

C.— Pero Manuel Busquets se olvida de sus exploraciones estilísticas, se olvida de sus necesidades personales como autor. ¿Qué hay de Manuel Busquets en PADRE POR ACCIDENTE fuera de la destreza del artesano.

MB.— Todo! Absolutamente todo. Es que hay muchos conceptos sobre lo que puede ser dirigir y todos son válidos de acuerdo al director. El talento básico que yo tengo es que soy un coordinador de talentos. Hay una serie de talentos que, con mi coordi-

nación, brotan y funcionan muy bien. Mi obligación es utilizar todo eso para un fin definitivo: cine, kinético, movimiento, judíos, cine plata, cine industria, cine arte.

Por eso creo que uno de mis aportes al cine colombiano ha sido mi labor como productor y como persona que ha colaborado en la formación de una infraestructura. Antes de que fundáramos el CPA (Centro de Producción Audiovisual) era prácticamente imposible conseguir una moviola. Las que había,

o era complicado conseguir las prestadas, o no servían para nada. Y así mismo era difícil hacer un sonido, no teníamos dónde hacer un doblaje, en fin, no podíamos hacer cine. Entonces creamos el CPA. Lleva seis años y yo no he recibido un centavo ni mis socios tampoco, y es una inversión millonaria, ahí puse todo el dinero que tenía. Pero creamos una base, una infraestructura indispensable para poder hacer cine.

Ahora bien, en PADRE POR ACCIDENTE se expresó, y no se expresó el autor. Las dos cosas. Sacrificando un poco esa necesidad interna de expresión, llegué a la audiencia.

Como si el cine fuera un cuadro, utilicé los pinceles, los colores, las brochas y le di al público lo que está acostumbrado a recibir, pero mejorándolo. Es decir, si un sordo, ilustrado en cine, fuera a ver PADRE POR ACCIDENTE y no oyera las idioteces que allí se dicen, no podría encontrarle un error a la película... Un error grave digo yo. Es una película placentera a la vista, y con eso ya hay un cometido cumplido frente a treinta películas anteriores llenas de errores absolutamente garrafales, errores cinematográficos de escuela elemental. De PADRE... para adelante

vienen películas mucho mejor elaboradas, pero hacia atrás, no hay nada que esté bien hecho, ni siquiera **TIEMPO PARA AMAR** que es mi producción.

C.— Usted afirma prácticamente que se vió obligado a hacer **PADRE POR ACCIDENTE** porque nuestro público no está preparado para recibir otro tipo de mensajes. Sin embargo ese mismo público asiste masivamente a excelentes películas extranjeras. Un cine que "llegue" al público no tiene que ser forzosamente malo, ni melodramático, un cine que "llegue" puede llegar a ser muy profundo, de pronto con una narrativa convencional y lineal, pero eso no le restaría excelencia.

MB.— Yo podría hacer grandes cosas, una persona podría hacer grandes cosas que, o fueran aceptadas veinte años después, o presentadas ante un público que tenga más capacidad de comprensión. Pero resulta que me parece ofensivo que nosotros pretendamos que nuestro público entienda algo más de lo que ha podido entender hasta este momento.

C.— Insisto: pero nuestro público ha entendido y asistido a excelentes películas como **EL PADRINO**, **EL PEZ QUE FUMA**

MB.— **EL PEZ QUE FUMA** es una película que tiene muy poca audiencia fuera de Venezuela y sólo se presenta en salas de arte y ensayo. **EL PADRINO** es una película fácil de hacer si cuentas con el dinero suficiente. Se trata solamente de solucionar problemas de producción sobre la base de un libro que se desarrolla muy bien. Si tienes el dinero, y eres norteamericano: copias el libro y haces **EL PADRINO**. Pero el problema es más complejo, está en nuestras raíces. En USA tienen una tradición de teatro, de baile, de escena que se remonta a cuando cuatro niñas bailaban para cuatro

mineros y tenían que levantar la pierna al mismo tiempo. Mientras que en Colombia las niñas de esa misma edad y en esa misma época, se dedicaban a tener una falda en el tobillo y eran ajenas a cualquier escenario, todo lo cual ocasiona un trauma emocional grandísimo. En USA se vivió para la vida. Los países latinos, siguiendo a España, vivimos para la muerte. Francia e Inglaterra, durante los reinados de mil setecientos y mil ochocientos construían palacios y hacían bailes. Nosotros llevábamos un rey muerto, hediondo, de pueblo en pueblo, vestidos de negro y el dinero

Rodaje de **TIEMPO PARA AMAR**: Manuel Busquets, Florina Lemaitre y Delfina Guido, 1980



que se sacó de Las Indias no se usó en palacios majestuosos, se usó en sepulcros, se gastó en la Inquisición. Mientras los demás lo usaban para vivir, nosotros los usábamos para morir. Porque somos españoles, porque tenemos la raza española pegada y ese fue un pueblo que vivió para morir. Vivieron en función de la inquisición, en función de morir, mientras el resto del mundo vivió en función de vivir. Y eso fue lo que recibió norteamérica y por eso ellos le dieron esa estructuración al espectáculo. Cualquier consideración que se haga sobre el cine debe tener en cuenta estos antecedentes.

C.— Sin embargo en Colombia tenemos magníficos escritores, magníficos pintores, puede incluso que magníficos cineastas, pero no se puede decir que abundan las magníficas películas. ¿Por qué será?

MB.— Es muy sencillo, tenemos grandes pintores, grandes cineastas, grandes escritores, lo que no tenemos es un público. Para conocer a Botero, o tienes millones de pesos o eres un intelectual sin un centavo. Por su parte las clases altas leen a García Márquez, han visto a Roda, pero nunca han visto una película colombiana. Las



Con Claudia de Colombia, 1980

películas las ve el pueblo y si el pueblo no va al cine colombiano, yo no puedo hacer otra película. La gente llenó los teatros en los que se estaba presentando **PADRE POR ACCIDENTE** pero no llenó los teatros de las películas de las personas que se suponía que estaban haciendo planteamientos ideológicos. Mi obligación histórica no es ser Fellini ni Antonioni. Mi obligación histórica es abrir la brecha de comunicación entre los cinematografistas y el pueblo. Yo demostré que puedo hacerlo, a mi película asistieron un

millón doscientos mil personas. Y si yo rompo esa brecha vendrá una nueva generación que tendrá donde cimentarse, que podrá hacer grandes películas, que tendrá el terreno abonado para poder comunicarse.

C.— Pero esa capacidad de comunicarse con el público no le va a ser reconocida del todo a Manuel Busquets hasta que no haga dos o tres películas tan taquilleras como **PADRE POR ACCIDENTE.**

MB.— Sí, eso es cierto.

Paola Jiménez en **PADRE POR ACCIDENTE**, 1981



FICHAS

THE STRUGGLE (LA LUCHA) - 1970

Producción : Simon Fraser
University Film
Workshop.

**Gulón y
Dirección :** Manuel Busquets
Asistencia : Doug White
Cámara : Bryan B. Small
Actuación : David Kennedy,
David Mallinson,
Morris Dean,
Michel Irwing,
Manuel Busquets,

Música Original: The High Flying
Bird.

ONCE UPON A TIME (HABIA UNA VEZ) - 1970

Producción : Simon Fraser
University Film
Workshop.

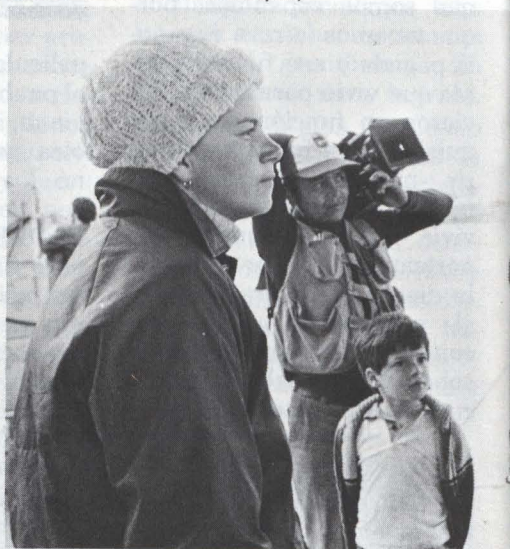
**Gulón y
Dirección :** Manuel Busquets
Cámara : Dave Rousseau
Actuación : Michel Irwing,
Owen Foran,
Ken Buhay

Música : Nyell Ross

MADE IN COLOMBIA - 1973

Producción : José Raventós
**Gulón y
Dirección :** Manuel Busquets
Cámara : Enrique Forero
Luces : Jaime Ceballos
Montaje : Manuel José Alvarez
Actuación : Margalida Castro

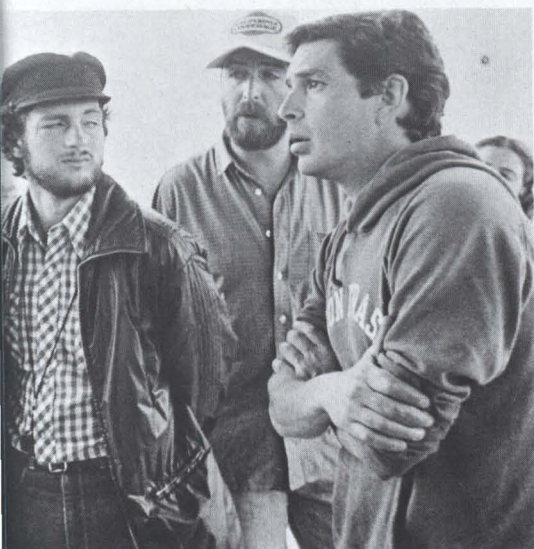
Rodaje de PADRE POR ACCIDENTE:
Adriana Carrera, Jorge Cifuentes,
Sergio Cabrera, Rodrigo Castaño y
Manuel Busquets. (Foto Vicki Ospina)



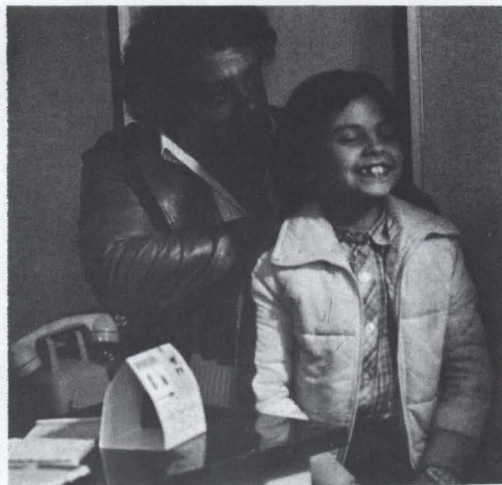
Actuando en el programa PEQUEÑOS GIGANTES



TECNICAS



Paola Jiménez y Carlos Benjumea en PADRE POR ACCIDENTE



Sala de montaje en la Simon Fraser University

TODOS SOMOS RESPONSABLES - 1976

Producción : Suramericana de Seguros

Guión y Dirección : Manuel Busquets

Cámara : Enrique Forero

Montaje : Manuel Busquets

Música : Gustavo Sorzano, Jaime Valencia, Augusto Martelo

Poema : María Fornaguera

Actuación : Raquel Sofía Amaya, Pedro Roda

PADRE POR ACCIDENTE - 1981

Producción : Producciones Casablanca y Dinavisión

Dirección : Manuel Busquets

Producción Ejecutiva : María Emma Mejía

Guión : Rodrigo Castaño, Carlos Benjumea, Manuel Busquets

Asistentes : Rodrigo Castaño, Adriana Carrera

Fotografía : Sergio Cabrera

Script : Elsa Vasquez

Actuación : Carlos Benjumea, Paola Jiménez, Julio Alemán, Saby Kamalich, Lucero Galindo, Edgardo Román, Patricia Bonilla

Escenario de Canadá

El teatro en Colombia está encontrando un camino seguro para consolidarse. El año pasado, con la realización de varios festivales y con las presentaciones de los grupos independientes, logró un buen resurgimiento, que no pasó inadvertido para público y escritores.

Por su parte, la producción colombiana —un poco limitada, pero de reconocida calidad— también ha logrado llegar a un lugar preferencial en nuestros escenarios. Y no solamente fue presentada en Colombia, sino que también en el exterior ha sido tenida en cuenta.

Una prueba de ello es la noticia que llega desde Canadá, en donde "Los dos soldados", de Carlos José Reyes, subió a escena en el teatro "Simon Fraser University", de Vancouver, y en "Poorhouse Theatre Company", de Toronto, bajo la dirección de Michael Bawtres y en interpretación del artista colombiano Manuel Busquets y de Perry Long.

La crítica destacó la pieza, que tiene como base la zona bananera de Santa Marta, y elogió al actor colombiano por su buen trabajo.

Esta obra de Carlos José Reyes forma parte de una serie de piezas que se vienen presentando en S.F.U. La traducción es del propio director escénico.

El actor Busquets actualmente está trabajando en la traducción y producción de "El tiempo de la trompeta", del escritor colombiano Antonio Montaña.

Junto a la obra nacional se presenta otra peruana, "Los rostros del verano", de Julio Ortega, que también consiguió triunfar ampliamente.

Busquets es un abogado que dedica parte de su tiempo al teatro. Aquí en Colombia perteneció a un grupo universitario y desde que reside en Canadá se ha dado a la tarea de la difusión de nuestras obras,



Los actores Perry Long y Manuel Busquets, en una escena de la obra "Los dos soldados", de Carlos José Reyes, que se ha presentado con buen éxito en el Canadá.

por buena fortuna.

La obra de Carlos José Reyes, al igual que otras de Enrique Buenaventura, están dando a conocer nuestra produc-

ción en el exterior, lo mismo que el grupo de Jaime John Gil lo hace en San Francisco con piezas de escritores colombianos.

Recorte de prensa sobre la actuación de Busquets en el Canadá

OBRAS DE TEATRO EN LAS QUE ACTUO MANUEL BUSQUETS ENTRE 1967 Y 1971

"Castrating Remarks"
 "Doctor in Spite of Himself"
 "Coriolanus"
 "Hurrah for the Bridge"
 "Faces of Summer"
 "Two Soldiers"
 "The Royal Hunt of the Sun"
 "Che Guevara"
 "Chronicles of Hell"
 "Desire Caught By the Tail"
 "Mother Courage"
 "The Bell"
 "The Most Honest Man"
 "Cecili or School for Fathers"
 "God Emperor and Peasanta"

Jules Fieffer
 Moliere
 Shakespeare
 P. Foster
 J. Ortega
 C.J. Reyes
 P. Shaffer
 M. Fratti
 M. Ghelderode
 P. Picasso
 B. Brecht
 B. Way
 M. Sabourin

 J. Anouil
 P. Hay

Simon Fraser University
 S.F.U.
 S.F.U.
 S.F.U.
 S.F.U.
 S.F.U.
 Play House Theatre Company
 Play House Theatre Company
 S.F.U.
 S.F.U.
 S.F.U.
 Play Holiday Theatre
 Play Holiday Theatre

 Play Holiday Theatre
 S.F.U.

RETROSPECTIVA

Programación

Domingo 13 de julio/86

3 - 5 - 7 P.M. "PADRE POR ACCIDENTE" (1981)

Lunes 14

3 - 5 P.M. "MADE IN COLOMBIA" (1973)

7 P.M. Coloquio con el realizador,

Entrada libre.

Exhibición de los vídeos:

"HABIA UNA VEZ" 1971

"LA LUCHA" 1970

"TODOS SOMOS RESPONSABLES" 1975

- Festival de Río 1985:
TUCAN DE ORO - MEJOR PELICULA
- TUCAN DE PLATA - MEJOR ACTOR
- PREMIO FIPRESCI
- Festival La Habana 1985:
MEJOR FOTOGRAFIA • MEJOR MONTAJE
- Festival de Berlín 1986:
SELECCION OFICIAL

De GABRIEL GARCIA MARQUEZ

Peor que
el miedo de morir
es el miedo de matar

Tiempo de MORIR

Un filme de Jorge Alí Triana

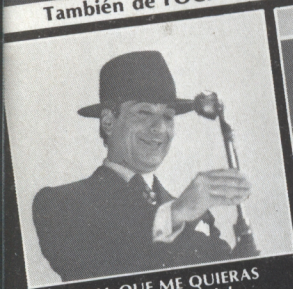
Una producción de
FOCINE (Colombia)
con la producción asociada
del ICAIC (Cuba)
Productor Ejecutivo: Gloria Zea
Guión: Gabriel García Márquez
Fotografía: Mario García Joya

Con
GUSTAVO ANGARITA
MARIA EUGENIA DAVILA
JORGE EMILIO SALAZAR
SEBASTIAN OSPINA
FEYNALDO MIRAVALLS

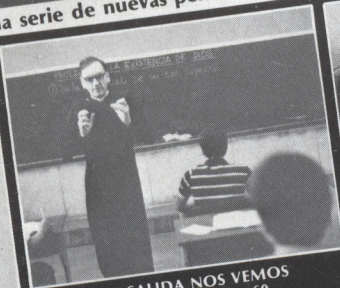
Trabajando un guión de Gabriel García Márquez, el director Jorge Alí Triana hace un excelente debut con su primera película, que bien puede ser la mejor realizada hasta la fecha sobre las obras del Premio Nobel de Literatura. Por una parte, "Tiempo de morir" tiene algunos de los elementos tradicionales del Western, incluyendo el duelo final; por otra parte, con un destino inexorable que se mueve hacia una conclusión inevitable, este es el material de las grandes tragedias.

VARIETY NUEVA YORK

También de FOCINE, una serie de nuevas películas por una nueva generación de directores latinoamericanos.



EL DIA QUE ME QUIERAS
El tango de Gardel
Dirigida por Sergio Dow



A LA SALIDA NOS VEMOS
La nostalgia de los 60
Dirigida por Carlos Palau



LA MANSION DE ARAUCAIMA
Un tratado de lujuria en el tropico
Dirigida por Carlos Mayolo



VIAJAR A NINGUN PEREIRA
(Titulo provisional)
Una comedia llena de esperanzas
Dirigida por Lisandro Duque

FOCINE
Colombia

Calle 35 No. 4 - 89, Bogotá, Colombia
Telex 41345 FCINE CO Teléfonos: 2453899 - 2870392 - 2884883