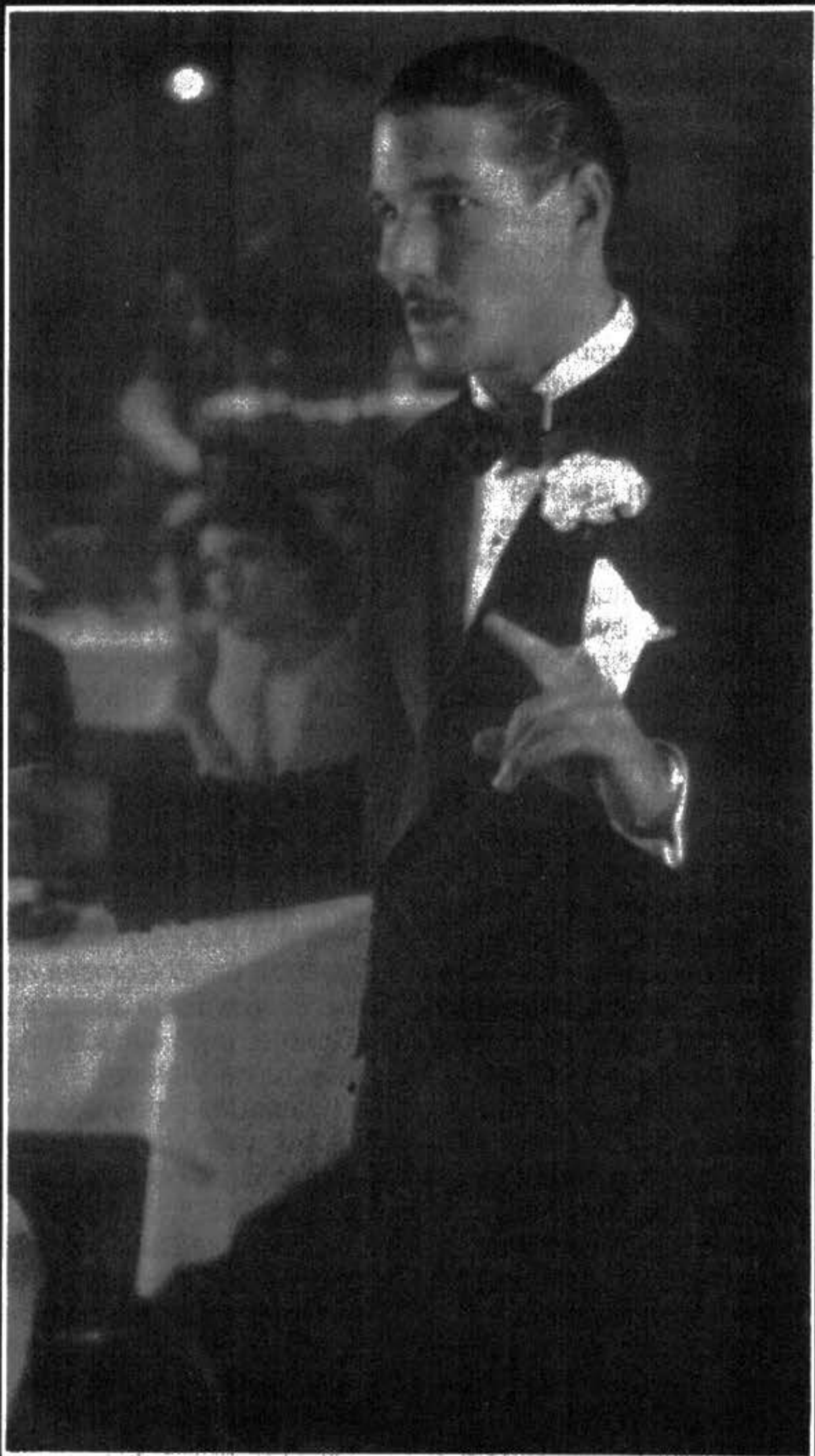


CINE ARTE NORMANDIE

Av. B. O'Higgins 139, fono: 392749 - Stgo.



CINE ARTE VIÑA DEL MAR

Plaza Vergara 142, fono: 882798 - Viña del Mar

FRANCIS COPPOLA

Nació en Detroit, Michigan, en 1939. Estudió primeramente teatro en la Universidad de Hofstra y luego cine en la UCLA (University of California at Los Angeles).

Simultáneamente, comenzó a dedicarse en forma activa a las diversas funciones del oficio cinematográfico. Entre 1960 y 1962 realizó algunos cortometrajes, mientras simultáneamente trabajaba para el prolífico productor y director Roger Corman en las más diversas actividades: adaptador, director de escenas adicionales, jefe de sonido, ayudante de dirección, director de segunda unidad, productor y guionista. Como productor trabajó con directores como George Lucas, Wim Wenders y Akira Kurosawa. Fue guionista de *Una Mujer sin Horizontes*, de Sydney Pollack, *¿Arde París?*, de René Clément, *Patton*, de Franklin Schaffner (por el que obtuvo un "Oscar") y *El Gran Gastby*, de Jack Clayton.

Su primer largometraje pertenecía al género fantástico o "de terror": *Dementia 13*, película que pasó desapercibida en 1963, fecha de su estreno y fue "descubierta" más tarde por la crítica francesa. En 1966 realiza *Ya Eres un Hombre*, una comedia sobre la iniciación sexual, en la que aparece



ya el tema de la familia.

Después de dirigir *El Camino del Arco Iris* (1968), una comedia musical, realiza *Dos Almas en Pugna* (1969), drama intimista que lo revela ya como un realizador de gran nivel.

Pero será recién con *El Padrino* (1972) que Coppola adquirirá el reconocimiento del público y crítica y su éxito lo inducirá a realizar una segunda parte. Entre ambos, dirige *La Conversación* (1974), sobre el tema del espionaje electrónico. En 1979 estrena *Apocalipsis Now*, basada en *El Corazón de las Tinieblas*, de Joseph Conrad, pero situada en la guerra de Vietnam.

Después dirige dos filmes sobre la juventud, basados en obras de la escritora S.E. (Susie) Hinton: *The Outsiders* y *La Ley de la Calle*, ambos referidos a la marginalidad y a la violencia. Antes de *Cotton Club*, dirigió *One From The Heart*, un musical ambientado en Las Vegas, el que, al igual que *The Outsiders*, no ha sido estrenado en Chile.

FILMOARTE

Presenta:

COTTON CLUB

Título original: "The Cotton Club"

Director: Francis Coppola

Guión: William Kennedy y Francis Coppola, según argumento de W. Kennedy, F. Coppola y Mario Puzo.

Fotografía: Stephen Goldblatt.

Música: John Barry

Escenografía: Richard Sylbert

Montaje: Barry Malkin

Intérpretes: Richard Gere, Gregory Hines, Diane Lane, Leonette McKee, Bob Hoskins, James Remar, Nicolas Cage, Allen Garfield, Fred Gwynne, Joe D'Alessandro, Woody Strode, Gregory Rozakis.

Producción: Robert Evans. EE. UU. 1984.

Distribución: E.W.S.





COTTON CLUB

La intensa trayectoria de Francis Coppola pareciera llegar a una culminación en *Cotton Club*. Allí están presentes algunos de sus temas y ambientes favoritos: los gansters, el mundo del espectáculo, la marginalidad con sus códigos y valores, los desplazamientos del poder, la familia y, dentro de ella, las relaciones fraternales.

Pero sobre todo culmina en este filme la progresiva estilización que los temas de la realidad habían ido adquiriendo en sus películas. Alguna vez se intentó encasillar a Coppola en esa tendencia realista cercana al naturalismo que caracteriza al actual cine norteamericano, probablemente por la aproximación a cierto realismo intimista de *Dos*

Almas en Pugna y luego, por la seca austeridad narrativa de *El Padrino*. Pero ya allí, cuando se alternaba la ceremonia de un bautismo con una sucesión de masacres y los signos se transformaban en metáforas de la realidad norteamericana, era posible apreciar que Coppola apuntaba hacia otras dimensiones creativas.

Esto se confirma con *La Conversación*, una película recorrida por una angustiosa atmósfera onírica, metáfora, a su vez, de la omnipresencia del poder. Cuando adapta a Joseph Conrad, en *Apocalipsis Now*, trasladando su historia a Vietnam, no es para hacer una denuncia más del horror bélico, sino para transformar a éste en un espectáculo, configurando



un símbolo expresionista del espanto y la locura.

Un paso más en su estilización lo encontramos en *La Ley de la Calle*, donde realidad, sueño, coreografía de gestos y movimientos configuran una superrealidad en la que los símbolos se hacen todo lo evidentes que se pueden.

Después de ese filme no podía sorprender el tratamiento conferido a *Cotton Club*. Si *La Ley de la Calle* era a la vez que un ejercicio de nostalgia, una evocación del cine sobre la juventud, esta última es una recreación de los años de la depresión, del mundo de los gansters y del espectáculo no tan sólo como realmente fueron, sino también como los viera el cine y el "show business", citando los códigos y convenciones de una cultura específica mediante una extremada estilización.

Cine negro, melodrama, "tap show", se alternan en sucesivos desplazamientos y permutaciones en una dialéctica tan original como fascinante. Sin embargo, en este mundo extremadamente estilizado y convencional, Coppola no renuncia a sus preocupaciones sociales y morales. Está allí el poder de las "familias" delictuales, vinculadas a los negocios legales como los del cine y el espectáculo, con toda su capacidad de manipular autoridades, como un eco

de esa metáfora de EE.UU. que fue *El Padrino*.

Aparece también como tema central el de las relaciones entre hermanos (eje de *La Ley de la Calle*), esta vez en una construcción dual, casi simétrica, como centro de las dos historias paralelas que nos cuenta el filme: por una parte, los Dwyer, jóvenes bohemios de Harlem, de raza blanca; por otra, los Williams, bailarines negros de "tap dance". Todos ellos marginales, todos buscando su lugar en la sociedad y en la vida.

En ambas relaciones surge la traición o la decepción. Dixie Dwyer es decepcionado por su hermano, el que toma "la mala senda" del crimen. Sandman Williams traiciona al suyo, al abandonarlo por buscar el éxito individual. Dos variantes del tema de Caín, determinadas por un fatalismo de carácter social. En ambas historias está también el amor, marcado por un fatalismo de origen melodramático: Dixie ama a Vera, la amante del gangster; Sandman a Lila, la cantante mulata. Ambas mujeres sacrifican su amor por el arribismo social: Vera se vende por dinero, Lila pretende pasar por blanca para triunfar en el negocio del espectáculo.

En las dos historias se ciernen sobre sus protagonistas las formas amenazadoras, negativas, opresoras, que asume el



poder: Dixie es sometido e instrumentalizado por los gangsters; Sandman, sujeto a su condición de segregado racialmente.

Al elaborar estos elementos, Coppola utiliza una compleja dialéctica en la que historia real, ficción, espectáculo, citas, producen una síntesis que es casi un manifiesto sobre el arte actual. El "Cotton Club" aparece minuciosamente recreado tal como era a comienzos de los treinta, poblado por seres que fueron reales (Duke Ellington, Cab Calloway, Charles Chaplin, Fanny Brice, Gloria Swanson, Dutch Schultz, Lucky Luciano) y por personajes de ficción (Dixie, Vera). La "realidad" de los gansters, del mundo del poder, está enmarcada por el "show business", el medio en que el artista vende su fuerza de trabajo

para complacer a minorías (los negros no tienen acceso como espectadores al "Cotton Club").

La realidad se parece al melodrama en cuanto está marcada por la fatalidad. Es por ello que la historia que nos cuenta el filme sólo podía desembocar en tragedia. Pero Coppola, desde un comienzo, ha puesto en juego los mecanismos distanciadores, haciendo evidente el espectáculo, en oposición a los dramitas burgueses cuyos códigos utiliza y tal como hacía Brecht en *La Opera de Tres Centavos*, nos propone un epílogo que constituye la ironía máxima, con un festivo happy end que nos revela la ficción con todos sus mecanismos manipuladores de emociones.

JOSE ROMAN