

up-to-date: El cuestionamiento radical (Jericó);

Las raíces disecadas (Río Negro, La otra ilusión, Mestizo); El dulce ataque de la - indiscreta, pequeña, snob, etc. - burguesía (Sherlock Holmes en Caracas,

Joligud, Entre golpes y boleros, Señora

Bolero, Tierna es la noche).

Propuestas exóticas: Buenos muchachos, ¡Atame!,

Las montañas de la luna, M. Hire. Sueños.

mayo 1991 bs. 10

EL CINE VENEZOLANO SIGUE EMPUJANDO

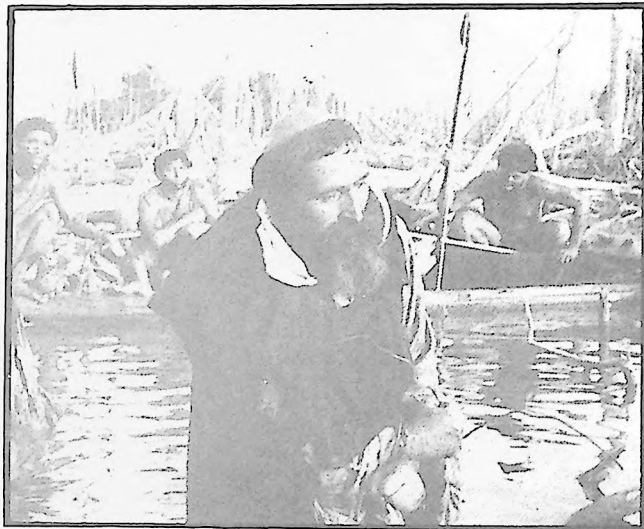
El panorama del cine nacional a comienzos del 91 se presenta particularmente confuso. Pareciera que finalmente el gobierno de Carlos Andrés Pérez ha tomado algunas decisiones en relación con su política cinematográfica, decisiones con suficiente grado de ambigüedad como para permitir maniobras posteriores en cualquier sentido, pero que marcan, por ahora, un cierto rumbo. La primera decisión es la de desentenderse de la producción cinematográfica y dejarla en manos del sector privado. Las manifestaciones evidentes de esta decisión son la liquidación por inanición de FONCINE, al dejarlo sin presupuesto, y el nombramiento de otra Comisión de alto nivel para asesorar al gobierno en estos menesteres, de la que forman parte importantes empresarios del sector como Antonio Blanco y Guillermo Villegas. En otro sentido se crea la Fundación Cinemateca Nacional, con unos discretos 2 millones de dólares como aporte inicial, y con un futuro nebuloso, creando la fantasmagoría de que para este gobierno el cine es ahora un problema cultural.

En este contexto se presenta la Semana del Cine Venezolano, que incluye 7 filmes, 8 según el programa original, relativamente recientes, no estrenados comercialmente, que junto con otros 2 exhibidos inmediatamente antes (Mestizo y Joligud) demuestran, antes que nada, que el cine nacional no ha muerto y que forman un conjunto lo bastante importante como para mostrar hacia donde va.

No nos detendremos en considerar la base económica de las producciones. En algunos casos, últimos estertores de FONCINE, en otros, aportes de dinero extranjero, también excepcionales esfuerzos individuales o aventuras culturales que deciden correr los ilustrados vástagos de familias adineradas. Ni tampoco las curiosas circunstancias de su distribución, que hacen que por las más

disparas razones algunos filmes sufran la tragedia de pasar años entre el momento de su terminación y el de su exhibición. Y mucho menos sobre las circunstancias de la exhibición que normalmente parecen diseñadas para reducir su tiempo al mínimo posible. Así que dedicaremos el resto de nuestro escaso espacio a los propios filmes.

El humor y la sátira voluntarios son modalidades prácticamente desconocidas en el cine venezolano. *Sherlock Holmes en Caracas*, la película de Juan Fresán que fue anunciada con el ciclo y luego no proyectada, posee, de entrada, esa rara originalidad. La historia con que se inicia —Holmes llega a Caracas para solucionar un caso de secuestro— desaparece a los 15 minutos para dar paso a una serie de escenas con autonomía narrativa, una montaña de pequeños cuentos cortos que se van sumando unos con otros. Algunos extraordinarios, otros que no lo son tanto, pero donde hay un común denominador, un sólido dominio del lenguaje visual y la intención de burlarse de todo el aparato publicitario, revelando constantemente las contradicciones de la ciudad llamada Caracas. Sería temerario decir que hay algún rastro de proyecto ideológico, pero la ironía parece colarse a través de la materia que trabaja el filme. El mundo publicitario, especialmente la televisión, inventa una imagen de Caracas, y de Venezuela, que de alguna manera se construye sobre la manipulación de la Caracas y la Venezuela reales. La película se dedica a demostrar esa manipulación, a invertir la proposición publicitaria, y lo hace con una frescura y una falta de pretensión excepcionales. La Caracas de Fresán por momentos recuerda, con inteligencia, la ciudad imaginaria de *Playtime*, la ciudad desnaturalizada, hecha con grandes bloques de concreto, pero con elementos del pasado: *Sherlock Holmes*, que deambula



Tumbando muros: Jericó.

en ella introduciendo el desorden, el juego del cine, que finalmente sale mal y saliendo mal deja el recuerdo del oficio inteligente.

Al contrario de *Sherlock Holmes*, varios de los filmes de la Semana desbordan sus aspiraciones hacia la trascendencia, aspiraciones que por supuesto no son, en absoluto, un defecto, salvo cuando se hacen evidentes por sí mismas. Tal vez *Río Negro* de Atahualpa Lichy lo haga en un sentido, como *Tierna es la noche* de Leonardo Henríquez y *Joligud* de Augusto Pradelli lo hagan también, pero con otra meta.

Río Negro maneja como referencia histórica un período, una sociedad y unos personajes que ofrecen una materia prima fabulosa al ficcionador. La explotación del caucho en las selvas amazónicas, antes de la I Guerra Mundial, por sí sola, llevan a creer en cuentos más que en historias. Añádase un personaje como Funes, oscuro y feroz, y la periferia del gomecismo y el antigomecismo, y pueden así justificarse las considerables expectativas que tiene que suscitar un filme referido a ese mundo. El arranque de *Río Negro* hace que las expectativas crezcan. La llegada en canoa del nuevo

gobernador enviado por Gómez, con una familia europea, un puñado de tropas, el enfrentamiento rápido con Carrera, el cacique local, y la utilización del poder para lograr un rápido enriquecimiento y el regreso triunfal al viejo continente, caracterizan la primera parte de sólida exposición. Ya allí comienzan a delinear-se los personajes de Gonzalito y de Funes, que pasará a ser el eje central del filme. Gonzalito encarna todo el salvajismo imaginable en aquella circunstancia, pero no sólo es un instrumento asesino que sirve primero al gobernador y luego a Funes, sino el portador de un inútil sadismo en las relaciones con la mujer del gobernador, su hermano homosexual y prácticamente en cada acción que realiza, en un mostrario de violencia tan gratuita que sólo la del propio Funes la superará en ese mismo terreno. Mientras el personaje del gobernador, otra excelente construcción de Daniel Alvarado, está muy bien resuelto dramáticamente, con acciones y reacciones bien justificadas en la historia, pasa todo lo contrario con Funes. El progresivo enfrentamiento de Funes con el gobernador, que parece motivado por una especie de rechazo ético a la corrupción en el manejo de poder

y a la vida licenciosa, materializada en el barco-burdel francés que trae el gobernador, desemboca en una demencia feroz, sin que se dé en ningún momento la necesaria profundización del personaje, que revele de alguna manera sus conflictos internos.

Así, en repetidas ocasiones, se reitera la entrega de Funes a los rituales de la brujería, que le asegurarían el poder y la inmortalidad, rituales que son explotados visualmente de manera prolongada, en una sobreexhibición de exotismo, como en las vistas aéreas circulares sobre el tepuy, o en el sacrificio y las flores arrojadas al torrente, que queda finalmente fuera de la narración misma, externa y simplemente adherida a la superficie, sin añadir ni quitar nada al personaje y sin determinar en ningún momento un progreso, un cambio en su desarrollo. Lo mismo puede decirse de su relación con su mujer-esclava, cuya espalda en algún momento vemos cruzada por latigazos, sin que se den alguna vez elementos que vayan más allá de la externalidad. Igual sucede con la violencia material y las aspiraciones culturales de Funes. De nuevo lo que se da son una serie de cuadros. Las cabezas cortadas de los comerciantes o los cadáveres colgando en el burdel, o los dictados de sus memorias, no consiguen estructurar una historia. Ni siquiera la gran capacidad actoral de Frank Ramírez logra comunicar la presencia del personaje y el cuento avanza en el tiempo sin dejar huella. Para llegar a un final arbitrario e inconsecuente como culminación de lo que antes se ha mostrado: Un grupo de guerrilleros atacan a Funes en una escena que recuerda excesivamente los movimientos finales de *Juan Quinquín*, mientras la balada (extemporánea-cubana) intenta explicar lo inexplicable. Arévalo Cedeño, el caudillo antigomecista, viene a transformarse en una especie de Sandino o Fidel y derrota al monstruo, en nombre del socialismo y la lucha de clases.

Río Negro parece haber sido víctima de un apremiante sentido del arreglo. Evidentemente el autor quería decir muchas cosas importantes y dijo algunas, pero sin lograr transmitir nunca una experiencia vicaria memorable ni una lucidez sobre los motivos y los modos de la historia humana. En cambio, la presencia excesiva del exotismo y la violencia, con señales a veces hasta de complacencia hacia un posible espectador masivo, parecen haber marcado una intención coloreada de comercialismo que resulta negativa en lo que pudo haber sido una bien importante realización.

Esta búsqueda del público masivo parece seguir siendo una de las constantes del cine nacional. Como en otras ocasiones, explicitaremos que consideramos válida esa búsqueda, siempre y cuando no se transforme en un factor determinante de la expresión y el contenido del filme, siempre y cuando no implique una degradación de los planteamientos y las configuraciones de la obra en beneficio de supuestos atractivos y complacencias con el también supuesto gusto masivo.

Entre golpes y boleros de John Dickinson y *Señora Bolero* de Marilda Vera, relatos con grandes puntos de coincidencia, denotan claramente esa búsqueda del público masivo, aunque apartándose de la vía marcada por el cine de la degradación, proponiendo un nuevo estereotipo comercial. Corren el riesgo de iniciar un nuevo género, por lo menos en el cine venezolano, ya que es un género muy desarrollado, tocando fino fino al alma que palpita en la pasión bolerística. El pensamiento, el cálculo que puede haber en esta experiencia, se apoya en la hipótesis de que el nuevo espectador cinematográfico no es propiamente popular. Ya las burdas tentativas de la *Generación*

Halley o de Con el corazón en la mano no tienen razón de ser, porque el público que todavía va al cine no es el marginal de los barrios populares sino el de mentalidad pequeño burguesa decente. Eso lo evidencia la absoluta falta de experimentación, de originalidad y también la presencia de ciertos calculados elementos como la referencia constante a la metafísica del bolero, del moralismo que justifica la muerte del homosexual por ejemplo, el antiperezjimenismo de pacotilla que cree que la dictadura cayó por los volantes, y la eliminación de todo contexto referencial histórico real. Por el contrario, el énfasis se coloca en la relación sentimental oscilante e indecisa que se transforma en el eje central y único objeto de la narración. Son filmes declaradamente propuestos a un público pequeño burgués, no a los intelectuales que constituyen una ínfima porción, sino a ese considerable número de burócratas, de pequeños propietarios, pequeños y medianos industriales, dueños de los medios de producción en pequeña escala, rentistas e inversionistas menores, que están varados en su escalada al nivel de los grandes de la economía y la corrupción que, en fin de cuentas, son ellos o sus descendientes, los que pueblan mayoritariamente las salas de cine. En todo caso esta parece ser la hipótesis de fondo de estas dos películas. Habrá que esperar para ver si tienen razón, si se trata de una especulación sin base sociológica real o de un agudo cálculo comunicacional. ¡Basta de presentar la miseria, la marginalidad, la revuelta, al diablo con el 27 de febrero! ¡Viva la Cátedra del Humor! Y no es posible dejar de señalar la increíble torpeza en el manejo del medio cinematográfico que exhibe Dickinson. Cualquier director mexicano de la década del 30 queda como un maestro al lado de los balbuceos de este imitador de Amábilis Cordero.

Una operación distinta es *Tierna la noche*. En 1971 Oscar Molinari realizó un corto metraje, *Ojo de agua*, del que nadie creyó que fuera el origen de una tendencia del cine venezolano. El credo estético de aquel filme puede resumirse en la frase «qué bello es el escaso excremento de los pobres», que ahora formaría un cuadrado semiótico greimasiano con «qué bello es el abundante excremento de los ricos». Ahora, como antes, estamos frente a filmes con planteamientos artísticos, un discurso bien situado, una propo-



Las aguas bajan turbias: *Río Negro*.

sición expresiva original. Leonardo Henríquez, último vástago del árbol Molinari-Rísquez-Castillo, ciertamente se aparta del clima bolerístico con *Tierna es la noche* ya que no se autopropones como un mensaje «para» sino como un mensaje «desde». Henríquez purifica la propuesta Rísquez al eliminar la trampa de la historia. Rísquez ocultaba, disimulaba su proposición bajo el pretexto de la historia. *Tropikal, Orinoko, Amerika* son subterfugios que pretenden dárles validez a las K a cuenta de las referenciales C. *Tierna es la noche* es más descarnada y sincera, por algo no se llama *Kálida es la noche*. Es la proposición de algo nuevo, que antes el grupo no se atrevía a formular, la proposición de un cine personal, enteramente subjetivo, donde el mundo externo, real, desaparece como tal. No hay cálculo comunicacional en este filme, no hay ninguna intención de captar una masa de espectadores. Sólo se dice que en Venezuela, hoy en día, después de tanta crisis, de tantos problemas para el cine, es posible y tolerado hablar de los gustos personales, de los gustos de ciertos grupos privilegiados, sin recato y sin vergüenza. No en superochos destinados a los minúsculos festivales que son su único medio de difusión, sino en gran formato, para gran pantalla. Sin pensar en qué público va a acudir al encuentro, pero reivindicando el encuentro. Con este filme se habla públicamente de la visión de la cultura del alto empresariado del país y se habla sin complejos. El protagonista pulirá su ideal de mujer, una bellísima modelo, llevándola a Grecia y culturizándola. Ella se encierra en un cuarto, medita sentada en un WC que tiene una gran botella de agua mineral como tanque y contempla en éxtasis las naturalezas muertas exquisitas y repugnantes que pinta la cámara paseándose con deleite sobre insectos coleccionados en marcos antiguos y sobre cucarachas parturientas sobre botellas y etiquetas centenarias. Todo mientras un barman negro lee a Bólfvar, haciendo ver como

si bajo la frivolidad y la consagración del «buen gusto» hubiese una preocupación por la vida, por la relación amorosa, por la «patria». Como si viniera de vuelta, dejando en el camino toda ingenuidad. Ya no se trata de la belleza de la basura en *Ojo de agua*, sino de la belleza y la trascendencia de la basura de los Countries. En todo caso algo nuevo en el cine nacional.

Un contraste total lo ofrece *La otra ilusión* de Roque Zambrano. *La otra ilusión* arrastra todavía ilusiones que no existen en *Tierna es la noche*. Es una película con ilusiones muy viejas, mostrando una problemática sobre el arte en un nivel de idealismo que la historia contemporánea ha dejado atrás, un nivel varado en valores que revelan una profunda fe en el hombre, pero también una desconexión completa con el devenir del país. Un Javier Vidal que no cuaja para nada, contribuye a acentuar un desarrollo dramático cargado de retórica, con un trabajo, en general, confuso, en el momento de la construcción expresiva. Algo parecido sucede con *Mestizo*, el filme de Mario Handler estrenado clandestinamente poco antes de la Semana. El problema de la discriminación racial y del desquite personal que por vía de su exuberante vitalidad toma el negro sobre el blanco ya tiene un desarrollo artificioso y mentalista en la novela de Guillermo Meneses y lo es más en la adaptación de Handler. Un bajísimo nivel de actuación, incoherencias narrativas como la intempestiva aparición y desaparición del predicador norteamericano, el prolongarse interminable de escenas que se vuelven no significativas, como la del paseo nocturno en barca, que a lo mejor, con otro tratamiento, hubiera podido dar el tono del desastre de la poderosa sensualidad del negro y la sumisión de las blancas, hacen de *Mestizo* una película sobre todo equivocada.

Dentro de la línea del destape subjetivista de *Tierna es la noche* podría colocarse a Joligud. En este caso, sin embar-



Joligud: El Saladillo merecía otra película.

go, el mezclote no se homogeneiza. Joligud se apoya directamente en una serie de vivencias personalísimas contadas por Rutillo Ortega en sus «Crónicas de El Saladillo», y las potencia con un tratamiento figurativo característico del superocho fino. Esto podría haber sido consistente, si no se pretendiera de manera panfletaria hacer la historia y la elegía del barrio maracucho que «cayera bajo la piqueta monumentalista del Presidente Caldera». En verdad la historia de El Saladillo no existe para nada en Joligud, que apenas cuenta la experiencia interior de un poeta, y la pretendida denuncia no pasa del nivel de la frase protestataria escrita en un reservado.

En el número 19 de «Cine-Oja», se publicó una nota sobre *Un domingo feliz* de Olegario Barrera, un filme de empeño menor, realizado en circunstancias muy adversas, como la de contar con un guión obligado de García Márquez, y que sin embargo no deslució totalmente en la filmografía de Barrera, que incluye la notable *Pequeña Revancha*.

La última del conjunto es *Jericoé* de Luis Alberto Lamata. De nuevo se ha dicho que «El corazón de las tinieblas» de Conrad constituyó la fuente de inspiración de *Jericoé*. Pero allá Kurtz es un personaje siniestro, ante el cual Conrad evade pronunciarse, utilizando un segundo grado de narración muy sutil. En «El corazón...» el problema principal es el de Kurtz, y se maneja la crueldad como clave negativa del salvajismo, con una óptica profundamente colonialista y etnocéntrica (eurocéntrica), para la cual la moderación del espíritu es un privilegio del blanco y ese espíritu se mantiene hasta en la derrota. Kurtz se precipita en el corazón de las tinieblas al absorber e integrarse al salvaje. En *Jericoé* hay una posición completamente diferente. No se trata de que la gran espiritualidad occidental fue devorada por la tiniebla del salvajismo. Aquí el salvajismo no es tal, el indio es una humanidad fresca y cálida contra la cual los valores occidentales

que trae Santiago, los valores católicos y políticos de la Conquista, quedan derrotados. No valen nada frente a la integridad y la sencillez, superiores a las de los dominicos porque resultan de la armonía con el universo y no del sacrificio místico. *Jericoé* es una obra mucho más moderna, que responde a un saber de nuestro tiempo más lúcido y vasto que el que podía tener Conrad. *Jericoé* se enriquece también con una línea secundaria bien importante que se desarrolla sobre el conflicto entre la carnalidad y el misticismo que impregnaba la Conquista. La hermana de Santiago marca desde el principio los intereses de la buena vida y la sobrevivencia, y las continuas atrocidades que constituyen la marcha de los conquistadores ajenos a la misión evangelizadora, al dictado místico que lleva a transmitir la palabra de Dios, llevan a un climax esa contradicción. Pero de pronto, admirablemente, esa contradicción pierde todo sentido y al desaparecer aniquila como falsos los principios en combate en lo que se revela como una falsa contradicción. Ni la rapiña material ni la espiritual tienen validez alguna. El proceso de integración de Santiago a la tribu es a la vez el proceso de desintegración de todos los posibles valores de la civilización occidental. A nivel del cine latinoamericano y del cine universal, la tesis y el enfoque de esta película son nuevos. Años luz de Herzog, pintor de telones, y sin contacto alguno con posiciones brasileñas, como la del canibalismo cultural, *Jericoé* está trayendo algo nuevo, importante y emocionante. Es reconfortante que esto suceda en nuestro cine. Después, como en los grandes filmes, se podrá discutir si determinada toma subjetiva era la más coherente o sobre la voz de la hermana, sin que esa discusión atente para nada contra su nivel de excelencia.

«Cine-Oja» ha mantenido desde hace años que el cine venezolano ha alcanzado altos niveles de madurez y de creatividad, que no se puede hablar de la «crisis»

del cine venezolano para emplear ese argumento en contra de lo que es realmente el cine venezolano. Puede haber un período de dificultades económicas, un período en que la torpe política neoliberal de nuestro actual gobierno atente, entorpezca y afecte a una de las prácticas más vivas y propias de nuestra cultura. Pero esta última muestra revela que el cine de la degradación auspiciado por el neoliberalismo está, tal vez sólo por los momentos, minimizado y que por el contrario existen nuevas búsquedas indicativas de un mantenido empuje de quienes consideran al cine como una de las grandes formas de nuestra expresión cultural. Y no sólo búsquedas: *Jericoé* es ya un logro de singular alcance.

Ricardo Azuaga, Héctor Concarí,
María Gabriela Colmenares,
Ambretta Marroso, Marjorie Miranda,
Alfredo Roffé

JERICÓ. Venezuela, 1990. Dir. LUIS ALBERTO LAMATA. Prod.: Omar Mesones, para Thalia Producciones. Guion: Luis Alberto Lamata. Fot.: Andrés Agustí. Cam.: Carlos Tovar. Mont.: Mario Nazoa. Dir. Art.: Nanigita Pemoni. Escen.: Aureliano Alfonso. Son.: Mario Nazoa. Int.: Cosme Cortázar, Francis Weda, Alexander Willie, Doris Díaz.

JOLIGUD. Venezuela, 1990. Dir.: AUGUSTO PRADELLI. Prod.: Yajaira Jaume y Andrés Eloy Blanchard para Kromática Producciones Audiovisuales. Guion: Consuelo González, A. Pradelli, Vidal Figueroa, Fernando Acosta, Luis Lamana, de «Crónicas del Saladillo» de Rutillo Ortega. Fot.: Jesús Romero, José Luis Angarita. Mont.: Ricardo Rubio. Son.: Lili Bermúdez, Claudio Ocampo. Amb.: Laurencio Zambrano. Vest.: Gladys Acacio. Maq.: Víctor Rodríguez, Gladys Aqueveque. Mús.: Daniel Castro, Carlos Julio Vilchez. Int.: Marau Robelo, Vidal Figueroa, Fátima Colina, Yasmina Jiménez, Hilba D'Oro, Jesús Pulido, Fernando Acosta, Gioconda Maldonado, Sol Sosa.

MESTIZO. Venezuela, 1989. Dir.: MARIO HANDLER. Prod.: Mario Handler (PRO), Andrea Gouvenem (Jef. Prod.) para Mario Handler, Producciones ICAIC. Guion: Mario Handler, de la novela «El mestizo José Vargas» de Guillermo Meneses. Fot. y Cam.: Julio Valdes. Mont.: Mario Handler. Dir. Art.: Ramón Aguirre. Escen.: Ramón Aguirre, R. Porras. Son.: Gerardo Gouverneur, Orlando Andersen, Ricardo Istueta. Int.: Marcos Moreno, Zeze Motta.

LA OTRA ILUSION. Venezuela, 1990. Dir.: ROQUE ZAMBRANO. Prod.: RZ Cine y Video / Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes. Guion: R. Zambrano. Fot.: Cesary Jaworsky. Mont.: R. Zambrano. Son.: Francisco Ramos y Dep. de Cine ULA. Dis.: Anella Arnas, Ana Black. Amb.: María A. Mayobre, Ana T. Perdomo. Vest.: Dali Yazawa. Mús.: Juan Carlos Núñez, Beatriz Bilbao, Jorge Guzmán, Sentimiento Muerto y de repertorio: Domingo Sánchez Bor (asesor). Int.: Julie Restifo, Javier Vidal, Alberto Sánchez, Sebastián Falco, Karl Hoffman, Luz Urdaneta, Leonardo Quevedo, Joaquín González, Mariana Juárez, Rigoberto Herrera, Sandra de Angelis, César Pérez, Edgar Sánchez, Angel Bartoli, Wilmer Machado, Iván Zavala, Ana Benedetti, Neira Muñoz, Tatiana Iurkovic, Roberto Silvestrini, Marcos Scherer, Fernando García.

TIERNA ES LA NOCHE. Venezuela, 1990. Dir.: LEONARDO HENRIQUEZ. Prod.:

Donald Myerston para Producciones Post Meridiam. Guion: Leonardo Henríquez. Fot.: Cesary Jaworsky. Mont.: Leonardo Henríquez. Dir. Ar.: Carlos Castillo. Escen.: Nelson Varela, Eduardo Scannone. Son.: Paco Ramos. Mús.: José Vinicio Adames. Dis. Vest.: Titina Penzini. Int.: Constanza Giner, Diego Rísquez, Víctor Cuica.

ENTRE GOLPES Y BOLERO. Venezuela, 1990. Dir.: JOHN DICKINSON. Prod.: John Dickinson, para Sirena, y ULA/FONCINE/Channel 4, London. Guion: Rafael Alvarado. Fot.: Cesary Jaworsky. Cam.: Miguel Nazario. Mont.: Luisa de la Ville, Carlos Briceño. Dir. Art. y Vest.: Gilberto Pulido. Son.: Josue Saavedra. Mús.: Eduardo Valls. Int.: Marilejandra Martín.

SEÑORA BÓLERO. Venezuela, 1991. Dir.: MARILDA VERA. (Los demás datos se publicarán en el próximo número).

RIO NEGRO. Venezuela, 1990. Dir.: ATAHUALPA LICHY. Prod.: Atahualpa Lichy, Jean Francois Lepetit, para Yavita Filmes y Flach Film. Guion: Antonio Larrata, Manolo Matti, Atahualpa Lichy. Fot. y Cam.: Mario García Joyz. Mont.: Jacqueline Meddiel. Dir. Art.: Gerald Rohmer. Escen.: Aureliano Alfonso. Dis. Vest.: Eva Iván Yi. Son.: Jean Louis Ughetto, Jean Paul Loublier. Mús.: José María Vitier, Rafael Salazar. Int.: Angela Medina, Frank Ramírez, Daniel Alvarado, Javier Zapata, Armando Zabrano.

SHERLOCK HOLMES EN CARACAS. Venezuela, 1990. Dir.: JUAN FRESAN. Prod.: Juan Fresán para Big Ben Producciones. Fot.: Ricardo Younis. Cam.: Carlos Tovar. Mont.: José Garrido. Dir. Art.: Juan Fresán. Escen.: Carlos Ticas. Dis. Vest.: Miriam Camieri. Int.: Juan Manuel Montesinos.

BUENOS MUCHACHOS

La última película de Martin Scorsese podría ser analizada como aporte al género «gangster», cosa que en sí misma no tendría mucho valor; o como una visión de la realidad que apunta a la destrucción de mitos cinematográficos. Esta última opción es la más interesante, sin abandonar las referencias a la primera.

El género «gangster», nacido con *Underworld* (Josef Von Sternberg, 1928), evolucionó en sus primeros tiempos hacia la configuración de un personaje «rebelde», trágico y respaldado por una motivación social en su lucha contra un destino injusto. Todo esto en un ambiente que permitió, en los mejores casos, reflejar las condiciones de vida de las clases populares durante la época de la Prohibición alcohólica y la Gran Depresión en los Estados Unidos.

Mucha agua ha corrido bajo los puentes desde entonces. Saltándonos el intermedio, llegamos al punto donde Francis (Ford) Coppola lanza en *El Padrino* (1971) una visión de la mafia bastante distinta a los inicios del género, en tanto que elabora un pintorescamente reaccionario mito del mafioso. A continuación cito un texto que expresa cabalmente esta idea (haciendo referencia a la historia de Vito Andolini, tal como es contada en *El Padrino II*): «La función de esas hermosas secuencias (...), viene a ser la de re-

forzar el planteamiento básico, el secreto del éxito, el mensaje reaccionario que privó en *El Padrino* primera parte: las atrocidades de la mafia y su espíritu de rapiña sólo son los aspectos salvajes de una fundamental naturaleza humana basada en el amor familiar. De aquí que la refinada construcción, lejos de situar históricamente el fenómeno mafia, venga a acentuar su mitización». (Ambretta Marrosu, *El Padrino II* y *Lucky Luciano*, en *Cine* al día N° 20, febrero 1976, págs. 26-28).

Del gangster trágico y «rebelde» de los comienzos pasamos, tras un largo proceso, al mafioso establecido en el poder y justificando su modo de vida a través de los valores que imponen la tradición, la familia y la religión, hasta el punto de hacerlos creer esenciales. Lejos de esta visión, Scorsese ataca a la mafia con todos los hierros. Parte de un ángulo bien distinto al de Francesco Rosi en *Lucky Luciano* (1973), pero ciertamente destruye el mito de Coppola y nos ofrece un discurso que, afincándose en hechos reales, nos restituye al punto real donde se inserta la mafia en el *American way of life*, el *Sueño americano*, o como queramos llamarlo.

Henry Hill, el protagonista y principal narrador de la historia, comienza su vida en la mafia por las mismas razones que otros adolescentes norteamericanos quieren ser beisbolistas, cantantes, estrellas de cine o ejecutivos: «Quería ser alguien en un vecindario lleno de Don Nadies... La gente me miraba diferente, sabían que estaba con alguien. No necesitaba hacer cola en la panadería para comprar el pan fresco, siempre me atendían primero. Tenía más dinero que muchos adultos del vecindario, mucho más del que podía gastar. Lo tenía todo». La narración en *off* insiste en esta actitud y la historia ilustra sus manifestaciones concretas. La vida doméstica de Henry y Karen es lo que sería la de Samantha y Darrin en

Hechizada si ella pudiera usar sus poderes mágicos para hacer dinero: consumista y ostentosa.

Por su parte, los pequeños gangsters de la pandilla nos revelan la lógica despiadada del mundo de la mafia. La idea de ésta como «gran familia», expresada en diversas ocasiones (el juicio de Henry adolescente, las fiestas, la actitud paternal de Paulie y Jimmy ante la crisis conyugal de Henry y Karen, la vida en la cárcel), tiene su contrapartida en el sadismo de Tommy, capaz de matar a cualquiera en un acceso de ira. También la tiene en el frío cálculo de Jimmy al eliminar uno a uno a sus compañeros en el robo de Lufthansa para borrar toda huella y, al mismo tiempo, quedarse con todo el botín. Mucho más en la actitud de Paulie y Jimmy luego de la «debacle» de Henry: ambos deben eliminarlo por distintas razones.

Es curioso, pero al centrar su historia en estos pequeños mafiosos de barrio, Scorsese ilumina sutilmente la dinámica de las jerarquías y las relaciones de poder en la mafia. Para ascender en la complicada estructura jerárquica, hay que ser 100% italiano y con parientes en la madre patria. Por este motivo, Jimmy y Henry, siendo mitad irlandeses, jamás podrán llegar a ser jefes. Su única oportunidad, a través de Tommy, es descartada con la eliminación de éste. De allí la rabia y la frustración de Jimmy cuando por vía telefónica Vinnie, muy eufemísticamente, le comunica que «se ha ido y no se pudo hacer nada para evitarlo». Tommy es eliminado por muchos motivos, pero el más importante de ellos es el asesinato de Billy Batts, un tipo «iniciado», intocable para sus inferiores en jerarquía.

Todos estos méritos de *Buenos Muchachos* resultarían mucho menores si no tomáramos en cuenta su elaboración fílmica. La forma como Scorsese construye el relato es muy particular. Su-

ponemos que Henry es el narrador pero, a partir de su encuentro con Karen, las cosas comienzan a cambiar. También ella hace el papel de narradora, generalmente, durante el romance y, posteriormente, en la vida doméstica y la crisis de su matrimonio con Henry. Pero, la cuestión se complica realmente cuando comienzan los letreos: «11 de junio de 1970», la noche del asesinato de Billy Batts; «Cuatro años después», cuando Henry sale de la cárcel, etc.

También desconcierta al espectador el uso del congelado, aparentemente sin justificación. Por ejemplo, toda la primera parte de la película, donde se narran los inicios de Henry en la mafia y su adolescencia, abunda en congelados resueltos de manera distinta. El primero de ellos ocurre en la presentación, que es un fragmento del episodio con Billy Batts. Aquí el congelado marca el fin de la unidad narrativa y da paso a los títulos. El segundo, durante la escena en que el padre de Henry lo golpea porque no asiste a la escuela, detiene la acción sobre el padre en un momento de la golpiza. Henry comenta en *off* y luego continúa la misma acción. Los cuatro restantes marcan el fin de sus respectivas escenas y la transición a las siguientes. Este uso recurrente termina al iniciarse la narración de la vida adulta de Henry.

A partir de aquí, el congelado desaparece y la narración en *off* se hace más espaciada. Predomina con una insistencia sorprendente la elaboración descrita en el siguiente ejemplo:

—Henry y Karen en el «Copacabana». El «entertainer» comienza su sesión de chistes.

—Cambio a escena del robo «Air France». La banda sonora continúa siendo la de la escena anterior. Terminan los chistes y comienza la música.

—Cambio a repartición del botín, continúa la misma música.

—Cambio al club de playa en Long Island, comienza a oírse la canción «Roses are red».

—Cambio al «Copacabana»: descubrimos que Bobby Vinton está cantando la canción.

—Cambio a Henry y Karen en el automóvil. En la banda sonora continúa «Roses are red».

Este tipo de construcción se da no menos de diez veces hasta el día de la caída.

Este último es presentado con un estilo febril, donde el sentido del tiempo para Henry cobra tanta importancia como la descripción de la vida doméstica en contrapunto con su «oficio» y la definición de este momento como punto clave de la narración.

Es indudable que ciertas decisiones figurativas, como los congelados de la primera parte, establecen dos visiones bien diferenciadas: la del protagonista, quien no conoce otra forma de vida que la mafia y cuyo nivel de conciencia no va mucho más allá de disfrutarla; y la del autor, quien intenta distanciar al espectador con respecto a la historia y la ideología del protagonista, descubriendo el horror que encierra el mundo de estos

mafiosos de barrio y condenándolos firmemente. Esto se logra, de manera más efectiva aún, tomando en cuenta el uso de los letreos, que nos indican que se trata de hechos reales.

Otras decisiones, como las transiciones entre escenas y secuencias de la segunda parte, actúan menos como mecanismos de distanciamiento que como muestras de los ricos hallazgos expresivos que Scorsese es capaz de ofrecernos y que dan extraordinaria fuerza a sus proposiciones. Lamentablemente, esta nota ya ha sobrepasado sus límites de espacio y habrá que dejar fuera algunos puntos dignos de mención. Sin embargo, lo esencial sobre la importancia de esta última película de Martin Scorsese ya está dicho. Los vacíos, que no son pocos (falta explicar la situación de Karen como narradora, la cual enriquece notablemente su dimensión subjetiva como personaje, amén de otros detalles), podrán ser llenados con trabajos posteriores.

Maria Gabriela Colmenares

GOODFELLAS. Estados Unidos, 1990. Dir.: MARTIN SCORSESE. Prod.: Bárbara De Fina para Irwin Winkler. Guión: Nicholas Pileggi y M. Scorsese de «Wiseguy» de N. Pileggi. Fot.: Michael Ballhaus. Mont.: Thelma Schoonmaker. Dis. prod.: Kristi Zea. Dir. art.: Maher Ahmad. Amb.: Les Bloom. Vest.: Richard Bruno. Son.: James Sabat (mezcla). Mús.: de repertorio con superv. de Skip Lievsay. Int.: Robert De Niro, Ray Liotta, Joe Pesci, Paul Sorvino, Lorraine Bracco, Frank Silvero, Tony Darrow, Mike Starr, Frank Vincent, Chuck Low, Frank Di Leo, Gina Mastrogiacomio.

ATAME!

1991: todo el mundo vive y conoce lo que acontece en el Golfo de Persia; la tecnología forma parte de nuestros haceres más cotidianos; están a nuestro alcance los ordenadores, los discos láser y las parabólicas compactas; la comunicación es cada día más inmediata, masiva, y por ende, mucho más simplificada; en Moscú se ha construido la sede de McDonald's más grande del mundo; la gente ha vivido la libertad sexual en pleno y ahora, hablar de ello resulta un tanto out.

Todo esto para aclarar (en especial al señor Almodóvar y a su séquito de jóvenes posmodernos —algunos no tan jóvenes—), que ya no cabe ser excesivamente moralista, y por eso, pocas veces podemos llegar a escandalizarnos verdaderamente —ya ni siquiera nos escandalizan las sátiras más procaces—. Sin embargo, no por ello dejamos de ser, en algunos momentos, algo ingenuos. Así, a estas alturas de la vida, aún nos permitimos hacer afirmaciones como ésta: los individuos, no importa su rango social o cultural, deberían tener todo el derecho y la libertad de elegir su propio estilo de vida, sin posibilidad de crítica u objeción alguna hacia ellos.

Según esto, cuando el derecho en cuestión se puede ejercer, el cinismo, por ejemplo, sería una alternativa para vivir

Buenos muchachos: Desde el fondo del corazón.



—o sobrevivir—, y está bien; otros, pueden elegir la ironía, y son aceptados; algunos, la intensidad, y así viven «plenamente»; muchos adoptan la frivolidad como su estilo, entonces, se dedican a la decoración de interiores, al diseño de modas, o a la creatividad industrial, conscientes de que su actividad no cambiará el pensamiento de la humanidad, ni el devenir de los acontecimientos universales.

Sin embargo, tal vez a causa del posmodernismo, ha aparecido una nueva modalidad realmente preocupante: aquella signada por la intención de trascender mediante lo frívolo.

En primer lugar, tal posición resulta un contrasentido: lo que puede haber de gracioso en la frivolidad es precisamente el desinterés por lo que pasará, por lo que vendrá. «Vivir el momento, y ya», como acotan muchos frívolos. Disfrutar lo fútil, lo insubstantial, lo baladí. En todo caso, se puede aceptar cierta ansia de notoriedad —notoriedad, que no trascendencia— y por eso se entiende que el frívolo se convierta en estrella de televisión, publicista, o participe en el próximo Miss Venezuela.

En segundo lugar, la decisión de trascender mediante este estilo de vida no resulta grave mientras no se institucionalice. Eso es lo preocupante: que el país premie a aquellos fotógrafos que tratan de hacer del glamour una modalidad artística; que estén presentes en la Galería de Arte Nacional, como personalidades que han definido las artes en Venezuela durante la década de los ochenta, personajes como éstos, algunos demasiado jóvenes para considerarlos maestros de esa década.

Es en verdad preocupante que Foncine otorgue incentivos a cortometrajes donde no se dice nada, donde no existe innovación alguna, salvo el hecho de hacer, por ejemplo, un recorrido por una antigua casa del Country Club (se entienden los problemas de memoria y todo lo relacionado con el patrimonio nacional, pero nuevamente aparece el gusto por la fatuidad y por la decoración y el diseño de interiores).

Esto es lo que preocupa, y esto es precisamente lo que se refleja en la obra de Pedro Almodóvar a nivel internacional. El impacto causado por sus *Mujeres al borde de un ataque de nervios* es medianamente comprensible: era una comedia grata, con buenas actuaciones, y en cierto modo honesta, pues no reflejaba ningún exceso de pretensiones —sólo un leve intento por ironizar ciertas situaciones cotidianas—. El éxito, sin duda, fue una sorpresa hasta para el mismo Almodóvar.

Sin embargo, tras la imagen de hombre irreverente que ha creado Almodóvar de sí mismo, hay muy poco para desconfiar. Lo más llamativo, en todo caso, es su afán de trascender como intelectual, utilizando, precisamente, la frivolidad. Pues bien, una prueba de lo irreconciliables que son estas dos posiciones es ¡*¡Atame!*!

¡*¡Atame!*! se deja ver como la respuesta al éxito internacional, a la necesidad de

afianzar su propia imagen, convirtiéndose tal vez en la más débil de sus obras. En ella todo es pueril, banal, intrascendente. La película en cuestión parte, para su propio mal, de un guión con poca fuerza dramática, escasamente desarrollado, con situaciones inconexas, y personajes mal caracterizados a pesar de estar completamente estereotipados, pues si bien la historia —maníaco obsesionado secuestra a estrella de cine porno para convencerla de su amor—, prométiase un interesante desenlace, la forma como ésta se lleva a cabo resulta demasiado simplista y poco atractiva.

Por otra parte, estos defectos del guión redundan en el ritmo del film. Debido a la forma como está tratada, la verdadera narración de la película resulta muy poca cosa para un largometraje, de ahí que el autor deba regodearse, durante más de quince minutos, en la recreación de unos personajes que no tienen nada que recrear. Por ello, esta parte va acumulando una serie de escenas gratuitas, donde se da muy poca información, y sólo sirven como excusa para hacer unos cuantos chistes poco efectivos y de mal gusto. Enumeremos algunos de esos momentos: la segunda escena, en el manicomio, cuando otro loco le regala a Ricky una serie de tarjetas, se hace un chiste sobre ellas, y éstas no vuelven a jugar en la película a pesar de que se hizo toda una escena para mostrárnoslas; la llegada de Ricky al rodaje, con todo y el robo de la peluca (¿?); Ricky exhibiéndose por todo el set, y durante un buen rato, con la peluca —tampoco vuelve a hacerse referencia a ella en todo el filme—; toda la secuencia del rodaje, claro está, excesivamente larga, sin gracia en absoluto, y bastante burda en su realización; el personaje de Paco Rabal, con silla de ruedas y retrovisor, que sólo cumple una función: hacer chistes sobre el culo de Victoria Abril; más adelante, la madre anciana interpretando una canción en una escena que sólo llega a ser patética; y por supuesto, no podíamos pasar por alto el tan publicitado buzo de juguete de la protagonista con todo y el «estilo» que predomina a lo largo de la escena.

Después de esta larga —aunque sintetizada— enumeración, se inicia lo que sería el nudo del relato: el secuestro; la declaración de amor por parte de Ricky; una serie de situaciones que pretenden ser cómicas, donde se ve el «lado humano» del maníaco; acontecimientos que en lugar de justificar las próximas acciones, las hacen previsibles —anunciar que la hermana posee las llaves del apartamento frente al cual está secuestrada Marina, o Rocky robándole la droga a una pasota—, llevándonos a un desenlace vendido de antemano, con Marina enamorándose del seductor que ha sido golpeado y vejado por ayudarla a mantenerse en forma con los fármacos.

Tras todo esto, un final igualmente previsible: «¡*¡Atame!*» dice ella; para luego huir y encontrarlo más tarde, casi por telepatía —cosa que recuerda a *Matador* y muestra lo útil que es este recurso cuando no hallamos cómo finalizar la historia—, y así finalizar, con cancioncitas

y todo, una película que nunca debió comenzar.

Sobre el aspecto formal, que podría servir de base para desentrañar las ideas expuestas en la obra, hay muy poco que decir. No hay elementos demasiado llamativos. En todo caso, reiterativos: cierta composición dentro del cuadro, ya utilizada por Almodóvar en otras obras; algunos movimientos de cámara, complejos mas no significativos; una dirección de arte recargada y posmoderna, muy en la onda de su discurso, si es que lo hay —¿por qué se inicia la película, pongamos por caso, con los cuadros de los santos?; ¿hacia dónde apunta esta imagen?—; y una iluminación poco sugerente que sólo logra darle un tono de estética porno a toda la película.

Ya es lugar común decir que la función del arte es conmovir, llamar a la reflexión. Pero esto es, precisamente, arte: enfrentarnos con nuestra irrelevancia y nuestra frivolidad, y obligarnos a replantearnos el orden de las cosas. En el caso de Almodóvar podemos pensar que su finalidad es el escándalo. Escándalo que puede producirse por el tono satírico-social presente en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, *Entre tinieblas*, o *La ley del deseo*; que sólo se deja entrever en *Mujeres...* y que ha desaparecido totalmente en *¡Atame!* Por ello, la última película de Almodóvar no pasar de ser una serie de fatuos artificios sin efecto trascendente alguno. Escandaloso fue Pasolini con sus películas que siguen siendo grandes obras. También lo fue Buñuel, y el mismo Breton, a pesar de haber afirmado muy sabiamente que el escándalo no existe.

Robin Wood —y esto nos sirve como excusa por haber equiparado a Buñuel y Pasolini con Almodóvar—, demostrando la validez artística de la obra de Hitchcock, cita dos versos de Spenser:

pues del alma toma su forma el cuerpo;
[po];
y el alma es forma y hace al cuerpo.

Tras esto, concluye que es imposible encontrar el «alma» de una obra de arte, si ésta no se halla expresada en su cuerpo, conformando y dando vida a cada una de sus partes. Este es el mayor defecto de *¡Atame!*, y como bien afirma Wood, si esto ocurre, ya no vale la pena buscar esa alma.

Ricardo Azuaga

¡*¡ATAME!* España, 1989. Dir.: PEDRO ALMODÓVAR. Prod.: Esther García (ger.), Agustín Almodóvar (ejec.); para El Deseo, con asistencia financiera del Ministerio de la Cultura. Guión: P. Almodóvar. Fot.: José Luis Alcaine. Mont.: José Salcedo. Dis.: Studio Gatti. Amb.: Ferrán Sánchez, Carlos M. Cambero. Dib.: Arturo González. Ef. esp.: Reyes Abades. Mús.: Ennio Morricone y canciones de repertorio. Vest.: José M. Cossio. Maq.: J. P. Hernández; Viuda de Ruiz (prótesis). Son.: Goldstein & Steinberg, Deasound. Coord. dobles: Alejandro Cobo, Andrés Parral. Int.: Victoria Abril, Antonio Banderas, Loles León, Francisco Rabal, Julieta Serrano, María Barranco, Rossy de Palma, Lola Cardona, Montse G. Romeu, Emiliano Redondo, Oswaldo Delgado, Concha Rabal, Alberto Fernández, José M. Tasso, Angelina Llongueras, Manuel Bandera y Virginia Díez.

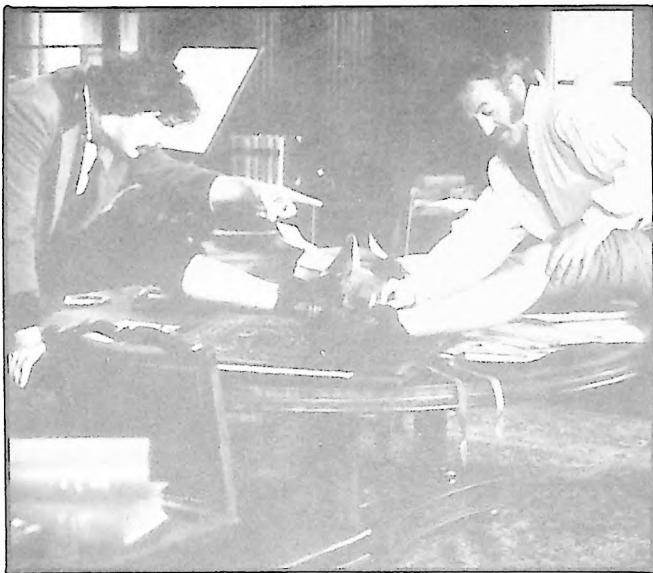
LAS MONTAÑAS DE LA LUNA

Las montañas de la luna es un film con dos caras. La primera (sin duda la más exterior), es la de la aventura, la de la peripecia de dos testarudos británicos decididos a encontrar, cueste lo que cueste, la fuente del Nilo, lugar al que los nativos refieren con el título de la película. La segunda, es la contracara de la primera, la trama psicológica que impulsa a Richard Burton (sic) y Speke siempre hacia adelante en la no muy hospitalaria África de comienzos de siglo.

Tal vez sea este segundo aspecto que sedujo a Bob Rafelson, un director de

¡*¡Atame!* Locas de atar.





Tiempo colonial: Las montañas de la luna.

una desigual carrera que diera a principios de los setenta un par de títulos interesantes: *Five easy pieces* (1970) y *The king of Marvin Gardens* (1972). Ambas tenían algo en común: un Jack Nicholson en el inicio de una carrera brillante que sabía concentrar en todas y cada una de sus expresiones los retorcimientos de unos Estados Unidos que se buscaban sin encontrarse, escindidos como estaban entre la guerra y los hijos del «flower power». Ambas eran un canto a los «outsiders», a los eternos perdedores condenados a luchar fuera del sistema a la vez que un ataque implacable a una sociedad hostil y traicionera.

Rafelson retoma sus temas. Si los marginales de ayer se movían en los Estados Unidos de hace veinte años, los de hoy reclaman para sí la página de nobleza que les corresponde enfrentándose a un continente que no es el de ellos. Rafelson construye cuidadosamente el film a partir no del continente a ser descubierto, sino en base a las personalidades disímiles de sus dos personajes. Los dos son de linaje pero en tanto que uno (Burton) ha elegido desde hace años la vida de aventurero, el otro (Speke) apenas hace su primera incursión en el continente negro. De alguna forma las dos personalidades conjugan muy bien sus obsesiones y la astucia del director está en saber ensambalar la peripecia exterior en la evolución íntima de sus dos protagonistas. Se podría resumir esta historia como una historia de amistad (de ribetes homosexuales claramente marcados por otra parte) pero lo interesante es que Rafelson es capaz de narrar esta relación con referencias externas que necesariamente pasan por el sufrimiento físico. Ya sea porque son emboscados por una horda de salvajes, torturados por los mismos u obligados a autooperarse para salvar la vida, lo cierto es que aventura, amistad y padecimiento carnal van de la mano. La reflexión posible de Rafelson es que la búsqueda de metas más allá de lo conocido entraña necesariamente un sufrimiento (que era

el del protagonista de *Five Easy Pieces* o el de Frank y Cora en su versión de *El cartero llama dos veces* en 1981).

Hay diferencias radicales con aquellas posturas, sin embargo. En los 70 los personajes distribufan su soledad a lo largo y ancho de carreteras que parecían no llevar a ninguna parte y ese camino sin metas era el único postulado ético aceptable. En los 90 los valores existen, y Rafelson se apresura a elaborar un discurso sobre, es cierto, sobre la amistad, postulándola como una lealtad que vence a la traición y a la muerte. Porque, es cierto, el paisaje que mejor sabe recorrer Rafelson es el paisaje interior, solo que ahora, los valores se descubren y hacen visibles en medio de una acción que tiene principio y final.

Lo preocupante es que este despliegue afectivo se da frente a un contexto hostil constituido, fundamentalmente, por nativos que muy al estilo Rice Burroughs son o salvajemente despiadados o irremisiblemente idiotas. Hay algo perverso en la forma en que Rafelson se regodea en mostrar, desde el punto de vista del catire colonialista, la forma en que esos pobres africanos se escupen para demostrar su acuerdo, son fascinados por el poder de un simple y mortífero revólver o aceptan un largo corte de tela como disuasión de un inminente ataque. Es cierto que esta debe haber sido la visión de Burton y Speke pero el problema (el eterno problema) es que en ese momento Rafelson es Burton.

Sin duda África es un continente grande, sin duda la expedición que llevó a descubrir las fuentes del Nilo fue algo muy heroico. Lamentablemente África sigue siendo para el cine occidental un remoto pretexto para las reinas africanas, los hataris y los Lawrences de Arabia, que, siendo aventuras extraordinarias, no dejan de ignorar el lejano suelo real que pisan sus protagonistas en la pantalla.

Héctor Concarí

MOUNTAINS OF THE MOON. Estados Unidos, 1989. Dir.: BOB RAFELSON. Prod.: Daniel Melnick; Chris Curling (as.); para Caroleo Pictures; una prod. AnIndie. Guión: William Harrison, B. Rafelson, de la nov. «Burton and Speke» de W. Harrison y los diarios originales de Richard Burton y John Hanning Speke. Fot.: Roger Deakins; Dick Pope (adic.). Mont.: Thom Noble. Dis. prod.: Norman Reynolds. Dir. art.: Maurice Fowler, Fred Hole. Amb.: Harry Cordwell. Ef. esp.: David Harris (superv.). Mús.: Michael Small y repertorio. Coreogr.: Eleanor Fazan. Vest.: Jenny Beavan, John Bright. Maq.: Christine Beveridge. Son.: Alan R. Splet (superv. mezcla). Coord. dobles: Alf Joint. Int.: Patrick Bergin, Iain Glen, Richard E. Grant, Fiona Shaw, John Savident, James Villiers, Adrian Rawlins, Peter Vaughan, Delroy Lindo, Bernard Hill, Matthew Marsh, Richard Cadiot, Christopher Fulford, Garry Cooper, Roshan Seth, Jimmy Gardner, Doreen Mantle, Anna Massey, Peter Eyre.

LOS SUEÑOS

(I, Lluve y brilla el sol. II, El huerto de duraznos. III, La tormenta de nieve. IV, El túnel. V, Cuervos. VI, El Fujiyama en rojo. VII, El demonio lastimero. VIII, La aldea de los molinos de agua).

Si bien Kurosawa declaró muchas veces que sus películas lo reflejaban personalmente, era más bien en el sentido de que reflejaban sus preocupaciones, y con una conciencia muy aguda de dirigirse a otros, que para él eran, en particular, los jóvenes japoneses. Declaraba que, en cualquier caso, una película era idéntica a su autor. Pero se trataba de un discurso transpuesto, referido a intereses morales, sociales y artísticos (aunque Noël Burch note agudamente que la insistencia en personajes obstinados, cuando tenaces y cuando francamente tercos, lo reflejan personalmente). Como ya han evidenciado todos los comentaristas, ahora, al alcanzar los ochenta años, parece haberse acordado la licencia de presentarse a sí mismo, Kurosawa Akira.

Tal como se anuncia, la película no trata de su vida sino de sus «sueños», que técnicamente no parecen siempre tales sino, mayormente, «fantasías», siendo que estas últimas están a un paso, en el individuo creador, de la imaginación consciente. De los Sueños, el que más lo parece es *El túnel*, sueño angustioso del cual no se logra salir. Pero también *Lluve y brilla el sol*, con su infinito interorgante final frente al arcoiris, *El Fujiyama en rojo*, de típica condensación realista y truncado en medio de un peligro a la vez fatal y rehusado, y *El demonio lastimero*, con la aterrada y oscura huida final, parecen interrumpidos, como los sueños verdaderos, por un sabio despertar. Narrativamente concluidos, en cambio, son *El huerto de duraznos*, *La tormenta de nieve*, *Cuervos* y *La aldea de los molinos de agua*, sin que ello disminuya el carácter fantástico de los relatos, sino solamente su analogía estructural con el sueño. Por otra parte, el rigor de Kurosawa no va seguramente por el lado de la psicología científica.

En cambio, el cineasta tuvo gran cui-

dado en seguir una dirección cronológica, pero a lo largo de un viaje espiritual (de manera que esta película no se distancia tanto del trabajo anterior como a primera vista parece). Podría simplificarse: dos mitos de la infancia—*Lluve y brilla el sol* y *El huerto de duraznos*—inmersos a la vez en el Japón tradicional; tres encuentros radicales de la juventud—*La tormenta de nieve*, *El túnel* y *Cuervos*—donde la visión mítica se entretiene con la experiencia (en el segundo caso indirecta, pues Kurosawa fue exonerado del servicio militar); dos graves preocupaciones de la madurez—*El demonio lastimero* y *El Fujiyama en rojo*—proyectadas hacia lo social; y la sabia alegoría de la senectud—*La aldea de los molinos de agua*—que compendia la experiencia y decide el sentido último. Pero el personaje-guía que aparece a partir del quinto «sueño» se mantiene joven: abierto autorretrato, alto, flaco y armado del famoso sombrero de tela.

Los sueños deberían analizarse uno por uno y detenidamente en sus extraordinarias formas, para lo cual no sólo haría falta mucho espacio, sino sobre todo un grado de conocimiento casi igualmente extraordinario, tanto del cine como, particularmente, de la cultura japonesa: en los otros Kurosawa que pudimos ver a lo largo de los años, la concepción espectacular y narrativa nos ofrecía una posibilidad de «entendimiento» que, aunque algunos intuyéramos sus límites, podía considerarse cabal a nivel, justamente, de esa concepción. Frente a la estructura episódica de *Los sueños*, en cambio, el misterio de la japonesidad tiende una cordina, aunque vaporosa y, de vez en cuando, lacerada hasta el deslumbramiento.

Tal sucede con el primer cuento, *Lluve y brilla el sol*, cuya belleza se sostiene de manera prodigiosa desde la composición inicial en la puerta de la casa, el juego de luces, colores y proporciones entre los altísimos troncos del bosque, la solemne y sorprendente marcha nupcial de los zorros en su emocionante relación con el niño escondido, la severidad de la segunda escena frente a la casa, hasta el avanzar del pequeño casi sumergido en los campos floridos, hacia el arcoiris. Ocurre con el segundo, *El huerto de duraznos*, que presenta un contraste parcialmente similar entre arquitectura y naturaleza. Pero aquí la naturaleza está labrada, y el triunfo de la geometría, apabullante, se da en ella más que en la arquitectura: la huerta cortada en terrazas es la réplica del altar en la estancia de las niñas, y el montaje combina la rectangularidad del escenario con alternancias coreográficas de complejidad matemática. En ambos «sueños», por otra parte, triunfa una simetría fundada en la centralidad de la figura del niño. El otro cuento que causa en el espectador occidental un impacto incondicional es el cuarto, *El túnel*. Su dramatismo es tan elevado que invita a la comparación con la grandeza shakespeariana. La fuerza sintética de la concepción figurativa—el túnel y sus partes, el perro armado, el plano de las medias piernas marchando, los rostros de los soldados muertos, la gestualidad y la

formación militares— se combina con el extraordinario empleo de sonidos y silencios, con tal densidad que anecdota y pesadilla se hacen trascendencia en simultaneidad total con el proceso formal que las produce.

Surgen, en cambio, dificultades de diversa índole en el tercero, quinto y octavo cuentos. En los tres casos, la sensibilidad occidental recibe una gratificación compensatoria en las partes finales: con la mágica encarnación de la muerte, en *La tormenta de nieve*, donde lo alegórico corresponde con precisión admirable a la realidad de una particular experiencia física y al mismo tiempo deslumbra por la riqueza y sugestión de la fantasía; en *Cuervos*, con la sorpresa espectacular de la irrupción de estos pájaros, graznando, en la escena, y su instantánea detención en el paisaje de Van Gogh regresado a su realidad en la pared de la galería; y en *La aldea de los molinos de agua*, con la gracia y la eulancia del entierro campesino, cuyo ritmo musical tiene un efecto irresistible. Esas compensaciones espectaculares no borran del todo, sin embargo, el desconcierto estético producido —respectivamente— por la enorme lentitud de la acción y el papel preponderante de la respiración en la banda sonora; por el empeño de una imitación literal y al mismo tiempo heterogénea de la pintura de Van Gogh (además de la literalidad del símil de la locomotora), que escandaliza nuestra expectativa de «lo japonés», heterogeneidad cómicamente subrayada por la mezcla de francés y angloamericano en los diálogos: aquí los fantasmas antiestéticos de lo híbrido y del kitsch nos aterran; y, en el último caso, de nuevo por el kitsch —aquí como exceso de «lo bonito» al estilo de los cromos populares— pero también por lo enunciativo, insistente y edificante del discurso del Viejo. Y estas dos amenazas al «buen gusto» occidental —el kitsch y lo «panfletario»— se nos hacen casi insufribles en el sexto y séptimo cuentos: *El Fujiyama en rojo* y *El demonio lastimero*.

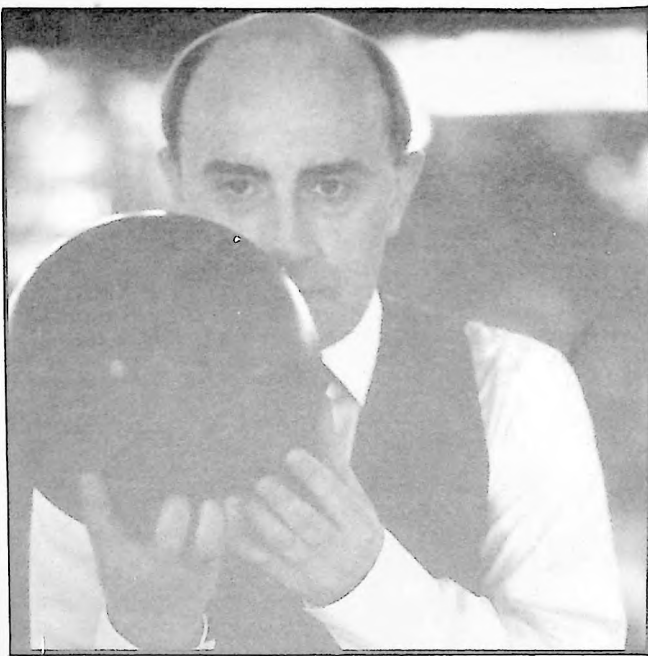
Y sin embargo... Aun pasando por varias perplejidades y escozores, el espectador llega finalmente a disfrutar y a comulgar con *Los sueños* en su totalidad. En primer lugar porque realmente constituyen una totalidad, un discurso de coherencia indiscutible sobre la vida, a través de la vida como naturaleza (naturaleza) y a través de la muerte, negada, rechazada y también aceptada como la prueba misma del valor de la vida. En segundo lugar, porque el vago aparecer de una que otra noción de «lo japonés» ayuda a vislumbrar otras virtudes, y sobre todo a convencer de la presencia de una enorme cantidad de signos y significados que están fuera del alcance de una mente occidental, no preparada ni dispuesta a captarlos.

No conocemos, por ejemplo, las correspondencias mitológicas de tantas apariciones fantásticas, como la de los zorros y sus nupcias, de los espíritus del durazno y su jerarquía, de la muerte que sucede en el extravío de la tempestad de nieve, del interregno de los muertos o del

status de los demonios. No podemos saber, por tanto, qué y cuánto de este fantástico se relaciona con toda una cultura o con la imaginación (sea o no onírica) de Kurosawa. Lo mismo sucede con los símbolos, vislumbrados unos —como el signo que adorna la vestimenta y los instrumentos de los zorros, o como la flor de durazno (pues la de ciruelo, por ejemplo, es promesa de la belleza perfecta, y la de cerezo su logro pleno, en el apogeo de la primavera), o los cuervos (acaso, al igual que entre nosotros, malos indicios de muerte), o como el Fujiyama en tanto que máxima potencia destructiva de la naturaleza, o el canto del cuco, que se oye al atardecer y une entre sí las ideas de belleza y de declino— y seguramente ignorados otros. A esta misma inmensa zona de la tradición pertenecen los ritos —iniciación, nupcias, funeral, suicidio, comunicación jerárquica, etc.— cuya representación, modificación o transgresión no podemos distinguir.

Digamos que se nos escapan las dimensiones del intervalo que en *Sueños* marca la relación entre el cineasta y su cultura (nacional), lo que refleja esta última, lo que la renueva y lo que la subvierte. La aparente incongruencia de *Cuervos*, por ejemplo, no encuentra sólo una lógica autobiográfica (la conocida experiencia pictórica de Kurosawa antes de dedicarse al cine), sino que ésta se inserta en una lógica cultural mayor, donde la «Bretonne» (1920) de Yamamoto Kanae, inspirada justamente en Van Gogh, revolucionó la pintura japonesa. Pero, naturalmente, hay más. En *Cuervos*, la pasión de Van Gogh se inserta en la pasión por Van Gogh, ya no en los términos formales de la superación de la estilización tradicional con la introducción de los volúmenes y el experimentalismo plástico de las escuelas occidentales, sino muy en particular como representación extrema del deseo de la naturaleza, de sus colores, de su luz (¿del sol?). Lo cual, a la vez que coincide con la importancia filosófica de la naturaleza en la cultura japonesa, transgrede su concepción al sustituir la contemplación por la intrusión, la sínecdoque por la hipérbole, la devoción por la posesión. De ahí, acaso, la condensación que se da en el episodio de la obra y el artista y de la admiración ilimitada y el espanto en los delirios del maestro y del alumno, con el surgimiento de la tensión entre transgresión y muerte, que es uno de los motivos dominantes de toda la película.

Este recorrido, insuficiente sin dudas, por *Cuervos*, es igualmente factible para cada uno de los «sueños», sólo superficialmente heterogéneos. En todos, podríamos rastrear lo autobiográfico imbricado con lo cultural nacional, y el choque ético producido por la simultaneidad de la experiencia más intensa y los valores espirituales que de ella se desprenden. Cada vez, estamos frente a una anecdota distinta (a excepción, hasta cierto punto, de las parejas analógicas constituidas por los dos primeros cuentos y por el sexto y el séptimo) cuya composición, libérrima a la vez que inflexible en su rigor interno, se erige invariable-



Quasimodo policial: Monsieur Hire.

mente sobre un tablero cuyas piezas principales son Vida, Muerte, Hombre y Naturaleza. Cada vez, sin embargo, las piezas están colocadas en distintas posiciones, y las jugadas deben cambiar.

A un contenido fundamentalmente idéntico, por ejemplo, como lo es el de la indisolubilidad del dualismo Vida-Muerte, el primero y el último cuento responden de manera del todo diferente.

El ritmo estructural de la narración podría calificarse de opuesto. *Llueve y brilla el sol* está constituido por dos secuencias divididas en dos escenas cada una y separadas por una elipsis que expresa con rara eficacia el trauma sufrido por el niño. La simetría entre las dos partes acentúa la oposición entre el hogar, riguroso y seguro, y el ancho, desconocido y prodigioso mundo exterior. El montaje acentúa la acción y concurre al suspenso. En cambio, *La aldea de los molinos de agua* se desarrolla a través de una secuencia continua, que puede considerarse dividida en cuatro escenas debido al movimiento y a la entrada y salidas de personajes (encuentro del joven con los niños; encuentro y diálogo con el viejo; paso del cortejo y partida del viejo; ofrenda floral y partida). Sólo que la partida del joven da lugar, sin solución de continuidad, a un epílogo que concluye tanto el episodio como la película entera mientras hasta ahora cada episodio se cerraba con un fundido a negro sobre el cual luego aparecía el título del episodio siguiente: aquí, la cámara abandona al joven alejándose en plano general y baja de la orilla del río a su cauce, deteniéndose en un largo plano fijo de las aguas límpidas y oscuras corriendo y agitando las algas del fondo. Sobre este plano, acompañado por una música que se remonta estilísticamente a la del final de *Llueve...*, van apareciendo los créditos finales. El montaje de *La aldea...* es fluido, poco perceptible, a excepción del corte que introduce al cortejo

fúnebre y que subraya su alegría. La elipsis, mínima, se basa en la irrupción del aumento del volumen del sonido, así como, de manera inversa, la salida del cortejo de la escena se da sobre un plano del joven durante el cual el volumen del sonido baja muy rápidamente, y en el contraplano, el cortejo ya ha desaparecido. Hay, pues, sorpresa, pero dentro de una extraordinaria fluidez. En ambos casos, el montaje expresa patentemente la emoción básica que subyace al relato: asombro y suspenso por un lado, paz y alegría por el otro.

En sentido análogo funcionan los encuadres, que en *Llueve...* mantienen al niño centrado, abrumado por el entorno y opuesto diametralmente a los otros personajes, mientras que en *La aldea...* el joven guarda una relación igualitaria, por así decirlo, con el entorno y con los demás personajes, mediante el predominio de planos de conjunto cercanos, de planos medios de dos personajes frente a cámara, etc. Incluso, las dimensiones del cortejo son obviadas por el uso del teleobjetivo que lo mantiene en plano medio. Por otra parte, la confluencia entre decorado y cualidad de la fotografía agregan significaciones dispares: en el primer cuento, los efectos acentúan la materialidad, lo sensorial, por lo cual arquitectura y naturaleza evidencian al máximo sus atributos opuestos y reales, hasta que el carácter simbólico de la conclusión (enfrentarse a la vida cargando con la inevitabilidad de la muerte como compañera inseparable) transfigura el entorno en una síntesis mágica que condensa los colores e idealiza el prodigio de la naturaleza. En *La aldea...* hay afinidad con este segundo tipo de visualización, pero carece de profundidad y de los efectos de prodigio que en el primer sueño se trasladan de una secuencia a otra. Ahora hay una idealización fija y estable, y una luz: parece, que disminuye un tanto, paulatina e imperceptiblemente como ocurre en el



Sueños: El maestro sigue despierto.

transcurrir de la tarde, y que constituye el nexo realista con el plano del «epílogo», donde la naturaleza reaparece con su fuerza «verdadera», invirtiendo la clave simbólica del primer cuento (la naturaleza, en tanto que vida, transcurre más allá de todas las muertes).

Naturalmente, hay otras numerosas características y oposiciones entre los dos cuentos, como en cada uno de los intermedios, de las que se desprenden multitud de significaciones y desencadenan, junto con la emoción estética, una serie de asociaciones cada vez más profundas. En efecto, la coincidencia entre *Sueños* y la estética del *haiku* es asombrosa. Según Harold G. Henderson (*An Introduction to Haiku*, New York, 1958), este tipo de poesía tradicional «logra su efecto, no sólo sugiriendo una disposición de ánimo, sino también presentando una imagen nítida y definida que sirva como punto de partida para una sucesión de pensamientos y emociones». En este sentido, las nuestras no son sino unas notas indicativas y preliminares.

La capacidad de resonancia reflexiva de *Los sueños*, la manera como cada identificación estética y significativa nos abre el camino para nuevos descubrimientos, evidencia la fecundidad de todo esfuerzo para ampliar con nuestra disposición el «pacto comunicacional» hacia otros terrenos culturales. Aproximarnos a ese camino que va de la simplicidad a la complejidad, diametralmente inverso al camino occidental que recorre la complejidad en pos de la simplicidad, es la función que cumple para nosotros —ahora más que nunca— este huésped extraordinario de nuestras pantallas que es Kurosawa.

Ambretta Marroso

esp. visuales: Light & Magic; Peter Takeuchi (superv.). Tecnología combinada: Den-Film. Mont.: Tome Minami. Dir. art.: Yoshiro Muraki, Akira Sakuragi. Amb.: Joichi Hamamura. Mús.: Shinichiro Ikebe, con extractos de «Esbozos caucásicos» de Ippolitov-Ivanov (Orquesta de Moscú bajo la dir. de V. Fedoseev); piano: Ikuko Endo. Coreogr.: Michiyo Hata. Vest.: Emi Wada. Maq.: S. Ueda, T. Aimi, N. Sano. Son.: Konichi Benitani; I. Minawa, M. Saito (ef.). Cons. creativo: Ishiro Honda. As. montañista: Tadao Kanzaki. Int.: (I) Mitsuko Baisho, Toshihiko Nakano; (II) Mitsunori Isaki, Mijé Suzuki; (III) Akira Terao, Miesko Harada; (IV) A. Terao, Yoshitaka Zushi; (V) A. Terao, Martin Scorsese; (VI) A. Terao, Toshie Negishi, Hisashi Igawa; (VII) A. Terao, Chisuke Ikariya; (VIII) A. Terao, Chishu Ryu.

MONSIEUR HIRE

La soledad suele emparentarse a la sombra. Todo, dicen los resabidos, puede aprenderse en el aislamiento excepto las maneras de enfrentarse a los otros y de llevar la vida de la mano. Huir de la experiencia social podría enaltecer al hombre solo pero también podría exacerbar su sensibilidad a extremos e incomodar así su contacto con el mundo. Por eso, muchos solos se valen de las sombras, prefieren la última butaca del autobús y creen disipar su rostro entre los demás. Este es el caso de un tal Monsieur Hire: solo, sastre y sombrío. ¿Qué cose un hombre así? Cada traje es un armario donde se reservan y prolongan las sensaciones del mundo, donde la vida se guarda... y se lleva. Nadie más idóneo que un tal Monsieur Hire para crear sospechas y retorcer las almas de los curiosos. Es de esperar, entonces, que si hay un crimen en el vecindario, él, como victimario, será el más fácil de inculpar. Ya carga con el peso de no ser un individuo social. Pero nosotros, asomados espectadores, si hemos tenido el privilegio de adentrarnos —tan sólo un poco— en los extraños senderos de su interioridad.

La película de Patrice Leconte posee dos virtudes esenciales: la progresiva y mutante caracterización de los personajes y la inusitada dosificación de la información. En el principio, M. Hire es el perfecto sospechoso. Es un hombre extraño y reservado quien desde su ventana, como típico «voyeur», contempla fijamente la transparente vida de una joven frondosa y sensual, del edificio de enfrente. Ella, sin saberlo, es protagonista de su teatro. El, toma a la oscuridad como cómplice, y junto a las armonías de una música clásica, hace de su visión un acto sublime... o tenebroso... también podría ser el obsecado trastorno de un hombre solo.

Todos los cabos apuntan hacia él. Después de todo, ha sido una chica similar, la asesinada. Su rara indiferencia ante los demás (continúa impávido su camino después de que le han lanzado harina en su traje) se contraponen a su también extraña deferencia hacia unos ratones blancos a quienes cuida y observa por horas en su sistrería. Monsieur Hire sólo observa... a los ratones... a la chica. La policía lo vigila.

Un azaroso relámpago, luz divina, rompe su sacralidad; Alice advierte que es contemplada. Allí se inicia una trastabillante relación que nos devela a otro Monsieur Hire, un hombre más bien frágil y perdidamente enamorado a la manera romántica, junto a una chica arrojada que no titubea ante el posible agresor. La razón es clara. Alice ama a Emile, el verdadero asesino, y es ella ahora quien persigue a Hire para descubrir hasta dónde conoce la verdad. Los roles cambian. Se pierden las fronteras entre el mirar y el ser mirado.

De allí en adelante continúan una serie de situaciones entre ellos que pasan por la compasión, el placer, el repudio, el amor. A Hire lo hieren sus deseos y vive por corto tiempo el encantamiento de la seducción. Es particularmente atrayente la escena en torno al ring de boxeo, cuando los minúsculos movimientos de la mano de Hire rozan a su amada, escapando a la vista de Emile, y ambos permanecen así, casi suspendidos, en contenido placer. Se inicia entonces, una contienda paralela que transcurre esta vez bajo los dominios de Eros. Para nosotros Hire es ahora menos extraño y más vital. Sin embargo, rápidamente los roles siguen cambiando. Sus actos pasan por sutiles complicidades y traiciones que culminan en el distanciamiento final. Hire es perseguido por la policía sobre los techos de la vecindad.

Con una historia relativamente sencilla, Leconte ha armado una trama que va sorprendiéndonos progresivamente. Se ha valido, para ello, de la posibilidad de soltar en puntos claves una carta no esperada, reveladora de rasgos o intenciones desconocidas en algunos de los personajes, información también que hace variar el sentido de la trama. La pausada fluidez de las escenas otorga un ritmo a la película que podemos hacerlo coincidir con las menudencias de la vida interior de los personajes, especialmente de Monsieur Hire. Por otro lado, nos atrevemos a se-

ñalar que hay varias recurrencias (válidas, por demás) a la obra de Alfred Hitchcock. Primero, el manejo de la información del cual hemos hablado; luego, la sola idea de otear a través de la ventana y descosar allí los hilos de un asesinato, es una innegable alusión a la fábula de *La ventana indiscreta*. Por último, M. Hire es perseguido por los techos, desde los cuales se desliza, tal como ocurre con uno de los personajes en la escena inicial de *Vértigo*. Indudablemente, Leconte rinde tributo al viejo maestro.

En ese final dramático, el hacedor de trajes, solo, más solo que nunca, pende apenas de sus manos, mientras que la gente del vecindario, más curiosos por la idea de la caída que preocupados por su salvación, observan el desenlace de la función. Sólo nosotros podríamos entender su suerte. La soledad sola no hiere, hiere cuando en ella se anhela a alguien. ¿Acaso Hire no vivía en un continuo abismo desde mucho antes?

Acontece la tragedia.

Luisela Alvaray

MONSIEUR HIRE. Francia, 1989. Dir.: PATRICE LECONTE. Prod.: Philippe Carassonne, René Cleitman para Ciné / Hachette Première et Cie. / FR3 Films, con asistencia financiera de Sofinergie, Sofimage, Créations y participación del Centre National de Cinématographie y de SNCF. Guion: P. Leconte, Patrick Dewolf de la nov. «Les Fiancées de M. Hire» de Georges Simenon. Fot.: Denis Lenoir. Mont.: Joëlle Hache. Dir. art.: Ivan Maussion. Mús.: Michael Nyman; David Cunningham (dir. art.); con extractos de repertorio. Vest.: Elisabeth Tavernier. Maq.: Judith Gayo, Tina Kopecka. Son.: Jean Goudier, Maguelone Pouget (mezcla). Int.: Michel Blanc, Sandrine Bonnaire, Luc Thuillier, André Wilms, Eric Berenger, Marielle Berthon, Philippe Dormoy, Marie Gaydu, Michel Morano, Nora Noel, Christina Reali, Bernard Soufflet, André Baudouin, Rozzen Landrevie.

Redacción: Ricardo Azuaga, María Gabriela Colmenares, Héctor Concari, Ambretta Marroso, Pedro José Martínez, Marjorie Miranda, Alfredo Roffé.

Editada por la Sociedad Civil «Cine al Día». Depósito Legal PP-84-0232.

El valor del ejemplar de *Cine Oja* es de Bs. 10.00. La suscripción por 10 números es de US\$ 15,00 para otros países. La correspondencia debe dirigirse a «Cine al Día», Apartado 50.446, Sabana Grande, Caracas 1050-A, Venezuela.

La redacción no mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas. La revista no se hace responsable de las opiniones o declaraciones contenidas en los textos firmados y tampoco está necesariamente de acuerdo con ellas.

Cine-Oja puede adquirirse en las principales librerías del país.

DREAMS. Estados Unidos, 1990. Dir.: AKIRA KUROSAWA. Prod.: Hisao Kurosawa, Mike Y. Inoue; Allan H. Liebert, Sikiichi Iizumi (asoc.); para Kurosawa USA Inc. / Warner Bros (Steven Spielberg). Guion: A. Kurosawa. Fot.: Takao Saito, Masaharu Ueda. Ef.