

PULPMOVIES

PRIMERA TEMPORADA 2005
DEL 18- FEBRERO AL 29- ABRIL

<http://www.pulpmovies.org>

PULPMOVIES

PRIMERA TEMPORADA 2005
DEL 18- FEBRERO AL 29- ABRIL

FEBRERO

18

TEN

D: ABBAS KIAROSTAMI
FRANCIA / IRÁN / ESTADOS UNIDOS. 2000. 94
MIN.

25

CLOSE-UP

D: ABBAS KIAROSTAMI
IRÁN. 1990. 100 MIN

MARZO

04

BLACKBOARDS

D: SAMIRA MAKHMALBAF
IRÁN / ITALIA / JAPÓN. 2000. 88 MIN.

11

MYSTERIOUS OBJECT AT NOON

D: APICHPONG WEERASETHAKUL
TAILANDIA. 2000. 83 MIN

18

ELOGE DE L'AMOUR

D: JEAN-LUC GODARD
FRANCIA / SUIZA. 2001. 97 MIN

ABRIL

15

PROGRAMA DE CORTOS

D: BAHMAN GOHBADI,
ABDERRAHMANE SISSAKO YOTROS

22

A TIME FOR THE DRUNKEN
HORSES

D: BAHMAN GHOBADI
IRÁN. 2000. 80 MIN

29

MAROONED IN IRAK

D: BAHMAN GHOBADI
IRÁN. 2002. 108 MIN.

Programación

VIERNES, 2PM
CENTRO COLOMBO AMERICANO
DE MEDELLIN
SALA 1, ENTRADA LIBRE
www.pulpmovies.org

NOTA:
TODAS LAS PELÍCULAS TIENEN
SUBTÍTULOS EN INGLÉS.

El cine de los mínimos.



Desde pulpmovies anunciamos el inicio de nuestra programación de cine. Se trata de la **primera temporada pulpmovies 2005** que va de febrero a abril. Este año nuestra programación en Medellín consistirá de tres temporadas de cine separadas entre sí por algunas semanas. En total presentaremos menos películas que en años anteriores. Menos películas pero una programación cada vez más depurada. Menos horas de proyección pero más materiales de ensayo y crítica para discutir y compartir.

En esta temporada nuestras coordenadas encuentran su centro en el medio y lejano oriente. Cine de carreteras que va desde el pavimento de las avenidas de Teherán a los caminos de herradura en los pueblos kurdos de la frontera entre Irán e Irak. Cine que parece frágil en los circuitos mainstream de la distribución y la exhibición, pero que para nosotros es el portador de algunas de las experiencias audiovisuales más intensas y comprometidas de nuestro tiempo.

Pero no se trata de una decisión geográfica, ni de un repaso a la cinematografía kurdo-iraní contemporánea. Se trata de una elección estética, pues somos testigos presenciales o de oídas de que el cine se está reinventando aquí y sobretodo allá, una y otra vez; y que gente como Kiarostami, Samira, Ghobadi o Weerasethakul tienen que ver con ello. Por eso les dedicamos el espacio de nuestras tardes de cine sin importar su procedencia o idioma.

En estas épocas donde niños, jóvenes, modelos, inadaptados, estudiantes, asesinos y religiosos andan embelesados con sus múltiples aparatos, nosotros, pulpmovies, preferimos ver y escuchar menos, sea una decisión ética o práctica, no viene al caso, tan sólo que atiborrarnos de imágenes y sonidos puede ser peligroso para nuestra salud mental.

¿Será el peso de los ocho años?

No lo creemos, tal vez ya estamos en nuestros años de pubertad, algo crecidos en verdad y vemos las cosas desde otro ángulo, por eso la decisión de trabajar por temporadas es una manera de manifestar nuestro respeto, nuestro amor, sobre todo eso, por las películas; Poderlas ver, digerir, odiar, amar, volverlas a ver, todo esto necesita un tiempo prudencial, volver a canalizar nuestras energías en el acto de ver cine, acto que ya muy pocos acostumbran.

Hace unos años publicamos la traducción de una reseña sobre Ten de Kiarostami aparecida en Cahiers du Cinéma [1]. En ella el autor se planteaba el asunto de ¿A dónde va el carro cinematográfico de Abbas Kiarostami? Esta pregunta plantea un problema que Pedro Adrián Zuluaga resume, en un artículo invitado, como el temor a que el cine [de Kiarostami] avance hacia el silencio, hacia el No Cine.

De allí tomamos prestado un concepto de sustracción para englobar las películas que ofreceremos durante estos tres meses. Sustracción de información, de movimiento de la cámara, de detalles narrativos, de motivaciones de los personajes, y de acción, espacio y comodidad. Cine que necesita de lo mínimo para poder mostrar.

Esta es entonces nuestra primera temporada 2005, y aunque suene algo comercial y pretencioso (nuestras películas no lo son), tenemos que reconocer que todas las películas tienen un halo de pasividad, de parquedad, de lo mínimo (minimalista dirían los artistas). Estas eran las películas que necesitábamos, Kiarostami, siempre respetado y venerado en esta casa, al igual que Godard, Samira, Ghobadi junto a un director de nombre onomatopéyico. En fin, les aseguramos que no se van a "divertir", de eso pueden estar seguros.

[1]. Ten, de Abbas Kiarostami. En el camino. Por Patrice Blouin. Traducción Claudia Jaramillo. www.pulpmovies.org



Abbas Kiarostami

ENCUADRAR EL MUNDO

POR PEDRO ADRIÁN ZULUAGA

“Menos es más”, es la sencilla pero contundente declaración de principios que, desde hace por lo menos tres décadas, rubrica el cine del iraní Abbas Kiarostami. A un mundo que ama la transparencia, el diálogo, la sinceridad, los desahogos emocionales, las preguntas, la información, las películas de Kiarostami lo reprenden y avergüenzan con su lógica de la contemplación. Su cine llega a la transparencia por un camino inverso: el de la sustracción. Personajes y situaciones opacas que nos deberán para siempre sus móviles últimos y sus ulteriores significados. “Vaciar el estanque para procurarse los pescados”, decía el viejo Bresson. Un arte menor el de Kiarostami. Menores fueron, y son, esos recorridos por el paisaje de Irán que nos revelan a un voyeur para quien la realidad sólo adquiere sentido si se encuadra: a través de una puerta, de una ventana, de un espejo retrovisor, de una cámara de cine o fotografía; operación que a su vez, por omisión, le da significado a lo que está por fuera de ese cuadro. He aquí una primera operación de sustracción: la propia de un arte de la mirada que nunca lo ve todo, que siempre pasa de largo, que reconoce y vive de sus limitaciones.

Menores no sólo niños- son sus personajes, recuperados de las zonas más grises de la existencia, donde las emociones básicas reclaman su derecho a existir. Segunda

operación de sustracción: rehuir la construcción dramática con sus climas y desenlaces, y dejarnos conviviendo con situaciones desnudas frente a las cuales no estamos preparados, ni advertidos, para reaccionar.

De ahí la ligazón del cine de Kiarostami con el neorrealismo: uno y otro evitan las convenciones dramáticas y potencian en cambio las contradicciones de los personajes, de los objetos, de los paisajes, que se hacen visibles por la existencia material de la imagen. Como el neorrealismo, el cine de Kiarostami es un análisis de la realidad desde su superficie visible: un cine superficial.

Ese trabajo intensivo sobre la realidad habría de llevar el cine de Kiarostami a las aún más radicales operaciones de sustracción que emprende en sus tres últimas películas: **Ten, Five** (dedicada a Yasujiro Ozu), y **Ten on Ten**, un tríptico que es una legítima agresión al espectador, y que instala a Kiarostami en la simple categoría del más moderno de los cineastas.

Si el cine clásico, de acuerdo con sus teóricos, conviene en unas premisas que se pueden resumir en que es altamente comunicativo, crea estructuras cerradas, es omnisciente y se apoya en la relación causa-efecto, el cine moderno en su estación Kiarostami es francamente opaco, abierto a múltiples desarrollos y significados,



concentrado en fragmentos más que en la totalidad y definitivamente aleatorio. Frustra de esa manera, de palmo a palmo, las ilusiones del espectador. y su necesidad de consuelos y seguridades dramáticas.

Las tres últimas películas de Kiarostami profundizan esa tensión con el espectador medio que ya se insinuaba en la amplia obra anterior del director: en **Close-Up**, en la Trilogía de Koker (**¿Dónde está la casa de mi amigo?**, **La vida y nada más**/**Y la vida continúa**, y **A través de los olivos**), en **El sabor de la cereza**, en **El viento nos llevará**, por mencionar sólo las películas a las que hemos sido expuestos. Tensión expresa en la manera como Kiarostami desnuda los mecanismos de la representación y rompe el sagrado velo de la ficción: el cine que filma al cine y que al filmarlo lo impugna, el descrédito de la narración aristotélica y su calculada dosificación de emociones. Es el viejo tema del cine como registro/documento del mundo y no como su engaño/representación.

Si algunos temen que el cine de Kiarostami avance hacia el silencio, hacia el No cine, es porque secretamente intuyen que el silencio es la forma final de la estética y de la ética. "Este adiós -dice Jean-Michel Frodon en Cahiers du Cinéma 584, y a propósito de una gran exposición dedica a Kiarostami en Turín- prosigue con la invención de modos de hacer que restituyen a Kiarostami una libertad que se nutre de ligereza -económica, técnica, política y estética-. Otros siguieron caminos similares hace tiempo, pero nadie como Kiarostami ha logrado establecer un entramado de creación y difusión donde todos los lugares y todos los apoyos se sostienen y refuerzan mutuamente para ampliar sus posibilidades de creador infatigable". En una época redundante como la nuestra, obscenamente permisiva, sólo es posible entender a un artista que se limite a sí mismo y que encuentre en esa autocensura su muestra de libertad.

Espejo Teherán

POR MAURICIO ALVAREZ

“El cuadrilátero es siempre el mismo, lo que cambia son los personajes que entran y salen”. *A. Kiarostami.*

*

Te queda muy bien así
 déjame mirarte
 ¿por qué lloras?
 ya lo sé, porque él se fue
 en verdad te queda muy bonito

Y ella se quita la tela que le cubre la cabeza y en verdad es muy bonita, pero sobretodo es muy digna. Su no-cabello como una forma de desprendimiento, de liberación, pero no sólo una liberación de las presiones externas, sino una liberación de sí misma, de lo que no le es propio, una burla para todo el gran mundo, un mensaje, una declaración contundente de autonomía del espíritu y de belleza.

**

Otra ella recorre la ciudad en un carro (conocemos tanto a Teherán), en su carro enfrenta al mundo, a los otros que se atraviesan en sus carros, a su hijo que la confronta. Ella se encuentra con los otros, con lo desconocido de las calles nocturnas, con la señora que va al cementerio todos los días, con su hijo, que son todos. Ella está quieta dentro de su carro que se mueve, movimiento que también se da en las coordenadas de su identificación como individuo que hace parte o tiene que hacer parte de algo, de una sociedad, de una familia, de un cuerpo. La

cámara está quieta, la vemos mirarse en ese espejo que nos deja mirar la calle, luego están los otros que vemos desde la otra cámara, el mundo sucediendo en las sillas delanteras de un carro. Ella aprendiendo a no aceptar, a reencontrarse, a elegir, a no tomar parte, a decir su nombre, a aceptarlos a ellos que no son capaces de verla y, por esa misma vía, superándolos.

En una esquina alguien sube, es de noche y las calles son oscuras, el carro adentro es oscuro, sólo las escuchamos, la imagen se ha ido, hablan de lo que hacen, ella cuestiona a la que sube, le pregunta el por qué de su cotidianidad, la otra sabe muchas cosas de la vida, de la libertad, de lo correcto, de ciertas formas de la rebeldía, del juego sucio de todos los días por hacerse un espacio en el mundo; hablan y poco a poco las seguridades ceden, los cimientos de muchas cosas no quedan tan claros, las buenas costumbres se hacen ver como un arma de exclusión, como un miedo; lo que está más allá es demasiado ajeno para ser aceptable; ellas hablan y por sus palabras, pues la imagen sigue ausente, conocemos un conflicto de posiciones, pero también una exposición de dudas, de desconocimiento de los otros, no es tan fácil decir que los otros van por mal camino, cualquier camino puede llegar a ser malo, todo tiene ciertos

límites; vuelve la luz, ella baja, la cámara sale por primera vez, ¿por qué? ¿quién es ella? ¿por qué la cámara la sigue hacia afuera? ¿por qué la vemos entrar en otro carro? Como en los libros de matemáticas, Kiarostami parece sugerir que “la solución final del ejercicio se deja al lector”.

Pero sus encuentros más contundentes son con Amin, con el hijo. Por él la conocemos a ella, él nos la introduce en el mundo, con sus quejas, sus reclamos y su insolencia. Ellos dos dando vueltas en la ciudad buscando un lugar para encontrarse. Él sube, se sienta, hablan, se baja. La secuencia se repite pero ella cambia, evoluciona, viaja hacia otras zonas de su humanidad, ella entiende cosas de él que él no es capaz de ver; la secuencia se repite pero ella ya es otra, maneja de forma diferente, se ríe de otra forma, ahora ella ha ganado algo, sabe cosas que la hacen libre dentro de ese carro. Entre subidas y bajadas de la gente, entre vueltas por cementerios y calles ella va encontrando. **Ten** es un viaje interno, un movimiento en fuga de sí mismo, un lugar sin parada final. Ella va encontrando gente y cosas en el camino, pelea, grita por la ventana, acelera, se ve a sí misma por el retrovisor, lo ve a él sentado, lo ve y aprende a reconocerlo.

Ellas dos. El carro detenido. Las ganas de hablar, de compartir entre dos seres humanos, las ganas de llorar, porque llorar a veces se vuelve muy complicado, porque no sale, pero ella llora y su rostro se abre y hablan. Ellas han visto la ceguera de otros, la lentitud de los otros, ahora ella llora por lo que duele, pero su dolor está cerca de una puerta, de un salto, de un camino hacia la libertad propia, de tomar la determinación de llevar el destino hacia el lugar que quiere, ella es muy

bonita y se ve muy bonita con su nuevo corte de cabello. Ella sigue llorando.

Kiarostami reivindica un cine lleno de huecos, partes, que el espectador debe, si así lo decide, rellenar. **Ten** está plagado de esos huecos, que parecen ser su esencia, lo principal es lo ausente, como en la escena a oscuras en donde lo que ocurre no lo podemos ver, sólo tenemos vestigios de eso, lo oímos y por tanto podemos reconstruirlo, si queremos. Con todos estos huecos **Ten** termina presentando un cine simplificado, reducido y por eso mismo amplificado, cine de la no-realidad que descubre la realidad.

Una forma de conocer los movimientos interiores de una mujer desde adentro de un carro, una forma de expresar los sentimientos de los personajes y lo que representan a través de las manos de una mujer que maneja un carro, una forma de exponer los límites morales de una sociedad con las frases sueltas de un niño, una forma de mostrar las formas engañosas de la libertad con esa única salida que la cámara hace del carro y una reivindicación de la libertad del ser humano con el corte de cabello.

FICHA TÉCNICA

Ten

Producción, guión, dirección, fotografía y montaje: Abbas Kiarostami.
Irán / Francia. 2002. 91 min.

Dokfa nai meuman

POR JUAN DAVID OSORIO

“Estoy interesado en las posibilidades de relacionar hechos y ficción en una película, y en que estos elementos se apoyen e intercepten el uno al otro. Aunque no estaba pensando en revolucionar el método narrativo”

“Una película sobre “nada de nada”
Apichatpong Weerasethakul



Tailandés de nombre no tan impronunciable como lo he comprobado: Apichatpong Weerasethakul (1970 -) / Dos filmes: Su ópera prima, **Mysterious object at noon** (2000) / bizarra / inclasificable / libre /// **Blissfully Yours** (2002) / Ya es deber y una necesidad casi fisiológica verla (es mi caso).

Tailandia de norte a sur / Calles de Bangkok / Sonido aéreo / Ruido urbano / Calles secundarias sin pavimento / Países que circulan por la izquierda / Y no en el primer mundo / Olor a pescado y hortalizas frescas / Pequeña sinfonía popular: Voces anónimas en off, voces desde afuera / Ruido callejero, vendedores ambulantes con megáfonos / Aquí (Medellín): “Promoción la piña, piñas, 3 por dos mil, la piña” en todo rincón / Allá: es el atún... /// Vehículos, motocicletas, bicicletas, animales de corral / Niños en la escuela jugando fútbol, luego improvisando el desenlace de un cuento / diversas situaciones y distintos personajes / Nimiedades de la vida diaria / Gente común / construyendo al unísono una historia / Aleatoria / Con su imaginario la ornan, le dan forma / Con sus grandes y pequeñas anécdotas / leyendas urbanas y mitos / Es todo documental, es todo ficción;

la línea es invisible, borrosa, ese es su encanto
/// Es Apichatpong Weerasethakul / Honestidad
/ Muchas maneras de filmar / Experimentar /
Arriesgarse / Por medio de un cadáver exquisito
como ningún otro / Un celuloide Blanco y Negro
expuesto casi en el límite superior / Cámaras
omnipresentes / Archivos documentales
privados / Imágenes reales o actuadas /
Fracturar el tiempo / Estructura no lineal /
Improvisar / Actores no profesionales / Caos no
forzado e intencional / Es cine fresco que aporta /
desde una latitud subdesarrollada / Por último:
Un crudo sutil retrato de una cultura, un régimen,
un pueblo / Su situación / Grabarla, registrarla,
encontrarla / con inteligencia / elegancia / Sin
recurrir al porno miseria de muchos / con la
mente subdesarrollada / Aquí ///

«... ¿Ahora, tienes alguna otra historia para
contarnos? / Puede ser real o ficción / alguna
historia, de un libro o algo...

“...Había un niño inválido y una profesora quien
iba a enseñarle cada día, él no tenía oportunidad
de ver el mundo exterior. Así que ella trajo
bastantes fotografías para que él las viera. El
chico estaba contento de tener la misma
oportunidad de estudiar que los demás. Sus
padres contrataron a esta profesora, pero ellos
nunca estaban en casa; pero yo estoy feliz de
verlo con una buena maestra /// ¿Qué hiciste
hoy en el mundo exterior? / ¿Es todo lo mismo? /
“Me arreglé el pelo”, dice la maestra / “Esas
cosas simples que hacen las mujeres”.

- “¿Dónde está el niño misterioso que salió de tu
falda. Y que te encerró en el armario? No
entiendo, donde está, él me dijo que esperara
aquí mientras tú estabas dentro /// Así el niño
misterioso se transformó en la maestra. El niño
inválido perdió a su profesora. Esa mujer no era

la profesora real... El vecino subió las escaleras y
vio a Dogfahr, la profesora recostada en el
armario. Él le ayudó a salir y la levantó. Pero él no
sabía si ella era la profesora real. Mi historia no
está realmente conectada, sencillamente la
inventé.”

Este es un día de suerte para mí, usaré mi astucia
en el niño inválido. Apenas puedo esperar. Yo soy
la maestra falsa Dogfar, haré que el niño crea en
mí... (¿Recuerdas? - Ella es de hecho el niño
misterioso -) De repente, hay dos profesoras. No
sé que hacer... y ahora tendrás que decidir quién
es quién... - Deja que tu instinto te guíe...

-¿Y por qué el niño está lisiado? ¿Es de
nacimiento?

...”El niño misterioso salió a recoger flores para la
profesora. Pero había un tigre que esperaba para
comérselo. Y el mató al tigre. Este niño es un
extraterrestre. La maestra dijo que las flores que
trajo no eran suficientes. Y él le dijo que fuera ella
misma a recogerlas, entonces salió por ellas.
Pero había otro tigre que saltó sobre ella y se la
comió. ¿La maestra murió? Su novio, que era el
niño inválido, quería vengarse. Pero él nunca
hizo nada. Él también sabía ahora que el otro
niño era un extraterrestre”» ***Apartes de Mysteri-
ous object at noon***

FICHA TÉCNICA

Dokfa nai meuman

D: Apichatpong Weerasethakul

Tailandia, 2000. 85m.

Takhté siah

POR CLAUDIA JARAMILLO

Las balas no saben leer.

Los profesores van a los alumnos, o eso esperan encontrar. Tablero en la espalda, caminan por despeñaderos buscando en pequeños caseríos sus alumnos. Un profesor grita, ¿quién quiere aprender? Nadie contesta, nadie parece estar. La alfabetización va después del hambre.

En una zona de la frontera de Irán con Irak, donde la línea que delimita los países está marcada por unos pistoleros, van los protagonistas de esta película.

Es una frontera donde unos se van, otros vienen. Un grupo busca su ciudad perdida, de la que fueron desterrados, como nómadas van por los senderos rocosos, a la espera de la muerte en su propia tierra. Son hombres viejos, una mujer joven y su hijo; el heredero de la comunidad. Ella, la única mujer del grupo, que es emparentada con los viajeros fértiles. El viajero es un profesor, que se protege de las balas en la frontera con su tablero verde, tiza en el bolsillo.

En la mira.

No parece existir nada más que este paisaje árido. En la frontera todos son enemigos. No importa si vas o vienes, ¿a dónde vas tú? Todo el que intente cruzar la frontera está atento a una bala.

Las mulas.

Los niños de ese lado del mundo no van a la escuela, porque no hay escuelas. Y las niñas... ¿Dónde están las niñas?

Con el tablero en la espalda un profesor repite el abecedario a los niños contrabandistas de estas fronteras de las rocas infértiles. Los niños son las cargas, las mulas de los productos. ¿Qué cosas venden? Los niños son las mulas de transporte efectivas de la frontera; cargan en la espalda el sustento de sus familias. ¿Dónde gastarlo en ese desierto? Los niños que sobreviven a los pistoleros son la fortuna de su casa, el dinero que cubre el hambre; después pueden aprender o emigrar.

Historias paralelas

Dos situaciones de un mismo caso, la alfabetización. Los profesores se buscan la vida enseñando a quién quiera aprender. Pero los tableros también sirven para hacer muletas, y resguardarse de la lluvia de balas.

FICHA TÉCNICA

Takhté siah

D: Samira Makhmalbaf

Irán - Italia -Japón. 2000. 88 min



ELOGE DE L'AMOUR

Godard, Good-art God-art

POR WILSON MONTOYA

Fundido a negro. Del Amor- De algo

¿Y qué puedo decir de Godard, yo, un simple mortal? Y Godard, ¿qué puede decir del amor?

Él, combativo, experimental e inclasificable deja por sentado que del amor no sabemos nada, que cuando tratamos de razonarlo estamos demasiado lejos para comprenderlo o que cuando estamos cerca, nuestros sentidos se encuentran obnubilados y fracasamos en la tarea de hacerlo. Sería como ponernos a la tarea de darle lógica al astro más hermoso, el más brillante y lejano.

Edgar, nuestro protagonista de **Éloge de l'amour** trata de diseccionar el amor en sus cuatro fases: Encuentro, Desenfreno Sexual, Separación y Reencuentro; siguiendo la lógica de que todo lo que comienza tiene que acabar.

Godard nos somete desde la primera toma a una serie de entrevistas intensas, con preguntas

ineludibles, planos cerrados que confrontan el entrevistado, el cual está realmente incomodo, sientes que está siendo acorralado y te provoca responder por él para sacarlo del apuro; es tan sólo una sesión de casting hecha por Edgar, por supuesto así deben ser los casting de Godard, donde si no eres el personaje ¡que Dios se apiade de ti!

Lógicamente **Éloge de l'amour** es una película del sub-género Cine dentro del cine, tema recurrente al cual se apela por lo general como declaración de amor hacia el oficio, hacia la construcción de lo que muchas veces "ingratamente" vemos en la pantalla, es a la vez una manera de decirnos, que de la mayoría de las películas que vemos, un gran porcentaje del contenido interesante se queda en su construcción o que para muchos directores, lo único apasionante no es ver la película terminada sino hacerla.

Aquí Godard hace una vez más su declaración de amor, de amor al cine, a Langlois, a Bresson, siempre Bresson, el afiche de **Pickpocket** en las calles parisinas, declaración de amor a la revolución, a la Francia de la resistencia, declaración de amor al amor, a la historia, a la memoria, todo junto en una misma película que da como resultado una amalgama sólida de percepciones frescas y muy oportunas, siempre es (y será) oportuno tener en cuenta las notas de Bresson sobre el cine, siempre es oportuno tener en cuenta que los Americanos somos los que vivimos en América y no solo los gringos, siempre es oportuno saber que hay cosas que no se pueden vender porque realmente nadie las puede comprar.

Minuto 60.

El color estalla de forma abrupta, el paisaje destila rojo y verde, amarillo y azul, técnicamente Godard aprovecha para saturar su registro en DV, pero no por esto podemos decir que la película cambia su tono, inclusive se torna mas pesimista. El tiempo sí cambia, Godard nos transporta al pasado, dos años antes, cualquiera diría que Godard utiliza este recurso como metáfora de cajón para decirnos que el presente es oscuro y el pasado luminoso y colorido, la razón para esa decisión cromática no la sabremos, podríamos especular que es un mero experimento estilístico, o es una parte fundamental de la historia. La música mientras tanto penetra tímidamente en las escenas, no para realzar ningún elemento dramático, no, más bien para recordarnos que sí, que estamos presenciando unos diálogos hermosos en una bella película, ella pasa acariciando las frases y las situaciones de los personajes.

Los Americanos... los de Norteamérica... los estadounidenses por supuesto.

Así como Godard hace declaraciones de amor, también las hace de desamor, los "Americanos" tratando de comprar la memoria, el recuerdo de los años de la resistencia para un blockbuster más, dolor que seguramente interpretaría Nicolas Cage y Angelina Jolie, aunque... la rabia no debería ser con ellos, la molestia debería ser con nosotros mismos que no nos damos nuestra verdadera posición, que le ponemos un precio hasta al mas íntimo de nuestros recuerdos, que nos dejamos bombardear con sus imágenes, imágenes efímeras para el consumo diario, Godard mientras tanto sigue oponiendo resistencia desde su cabina de montaje.

FICHA TÉCNICA
Eloge de l'amour
D: Jean-Luc Godard
Francia / Suiza. 2001. 97min.

Bahman Ghobadi en las fronteras*.

POR MAURICIO ALVAREZ

A time for the drunken horses en una película de viajes y de fronteras. Rodada en esa zona predilecta de las películas de Ghobadi que es el Kurdistán Iraní-Irakí y con actores naturales elegidos entre los habitantes de las comunidades kurdas que viven en las aldeas campesinas. Película hecha en los caminos pedregosos y nevados de las montañas donde viven familias que viven del tráfico ilegal de la frontera. Frontera en manos de nadie, donde las minas antipersonales y el sonido de los disparos anuncian la llegada al “otro lado”. Allí ser niño no exime de ninguna tarea. Ghobadi se ubica junto a los niños que cruzan la frontera en una lucha por la supervivencia y la dignidad. El conflicto de los grandes que los afecta tan definitivamente les suena como un eco lejano incomprensible pero que condiciona su forma de vida. Puestos de control, disparos que vienen de la oscuridad de la montaña, estafas en duros trabajos, el sálvese quien pueda, cierta fatalidad inexpugnable y un sentimiento muy prematuro de la muerte. Todo esto además de representar un cuadro muy bien construido sobre la situación de los kurdos en la frontera Irán-Irak, es una lupa que permite analizar las decisiones y opciones que se han de tomar desde el conflicto interno personal que produce la desestabilización externa. Ghobadi resulta significativamente hábil para representar visualmente este tipo de conflictos interiores.

La cámara de Ghobadi se abre potente para mostrarnos el intenso e inmenso azul del cielo y de la nieve que rodea la montaña y para registrar los sonidos del hacha contra el árbol que son



amplificados por el eco de la montaña. Es una zona de frontera y de extremos. Los niños de Ghobadi viven en una tensión extrema, pero no es sólo el ambiente de la frontera entre Irán e Irak. Sobre todo no es solo eso. Hay también una frontera existencial. Ese par de pequeños hermanos que atraviesan la montaña nevada con su mula borracha están salidos del mundo, son seres de búsquedas intensas, como las de esos personajes de las películas de Leos Carax. En ese punto París y el Kurdistán iraní se vuelven el mismo lugar mental y cumplen la misma función: son detonantes de seres muy afectados. Ghobadi tiene la paciencia suficiente para dejar ser a sus personajes y dejar que los lugares ocupen su sitio. Todo lo contrario, por ejemplo, de una entrevista televisiva en directo.

El cine de Ghobadi, cine de carreteras perdidas, no es turístico sino desesperado y silencioso como la marcha de una mula durante horas por un paisaje monótono. Allí se trata de percibir el desencaje de los humanos, de los niños en este caso, contra el tiempo y el paisaje. La dislocación se puede constatar en una toma lenta que acompaña a los niños de Gohabdi por su camino a través de la montaña y ver como aparece en ellos la lucha contra la impotencia, contra la aparente superioridad de la realidad y la fatalidad.

Pero el cine de viajes silenciosos no enfatiza la tragedia, la vuelve poética. Por eso el final. Ese último riesgo voluntariamente elegido. El todo por el todo, el gigantesco y minúsculo triunfo momentáneo. Tragedia que se vuelve poética también con el personaje de Angelopoulos que en **Eternity and a day** camina lentamente por el puerto de Atenas, o con el personaje de Tsai Ming Liang en **The River** que suda mientras su padre

lo penetra por el culo, con las bicicletas BMX que corren avenida abajo en **Gummo**.

Kafka nos pide el favor de no decir que lo comprendemos y yo elijo no comprender el cine. Con Susan Sontag, sentado en la banca de atrás de un cine excéntrico, creo que el cine es el refugio natural para aquellos que desconfían del lenguaje. Se trata de dejar que el cine se comunique directamente con esas partes de nosotros que pueden pensar y sentir directamente con las imágenes. Decirle no a las metáforas reductibles y encontrar eso que está tras los indicios sin intermediarios del lenguaje.

Asumir las imágenes no como explicaciones sino como sueños, viajes que son parte de una vida menos limitada por la rigurosidad de la causalidad. De esa forma los niños de Ghobadi son héroes callejeros y las películas que los retratan son como una conversación con alguien que acaba de llegar de un largo viaje.

* Adaptación del artículo "Apuntes sobre el cine excéntrico" www.pulpmovies.org

FICHA TÉCNICA
Zamani barayé masti asbha.
D: Bahman Ghobadi .
Irán. Francia. 2000. 80 min.

Entrevista a Bahman Ghobadi

En homenaje del pueblo kurdo*

POR STHÉPHANE GOUDET

TRADUCCIÓN SANDRA MACÍAS Y ALEXANDRA CHAVERRA

¿Cómo llegó a realizar películas?

Yo era el cuarto hijo y primer hombre de la familia. Mi padre, que era agente de policía, enrolado en la armada, veía delincuentes en todas partes. Él tenía una mirada negativa de las cosas, estaba en contra del cine y me hacía vigilar por un soldado. Yo creo que aprendí sobre la puesta en escena jugando al escondite para escapar a su vigilancia. A causa de la guerra, a la edad de 11 años, dejé Bané, el lugar donde nací, cerca de la frontera iraquí, y me fui a Sanandaj que está más cerca de Teherán. Durante algunos años de guerra, vivimos como nómadas, huyendo de los bombardeos, perdiendo varios miembros de la familia. Cuando ingresé al liceo, hace 15 años, mi padre quería que me convirtiera en luchador profesional. Durante 4 años me entrené para hacer realidad su sueño. Cerca de mi sala de entrenamiento, había un taller de fotografía y yo me hice amigo de un joven que trabajaba allí. Cuando tenía 16 años en 1985, él me propuso acompañarlo a la montaña para tomar unas fotos. Poco a poco abandoné la lucha y continué con la fotografía. Leí todos los libros que pude sobre el tema, incluidos dos libros sobre cine, uno sobre la animación y el otro sobre la Super-8. En ese momento (tenía 16 años) mi padre abandonó a mi madre y yo me convertí en el jefe de la familia. Tuve que trabajar para asumir mis nuevas responsabilidades: vendía jugos de frutas. Un día, traje conmigo unos cartones que utilizaba, para hacer una película de animación y construir un estadio. Los espectadores eran representados por colillas de cigarrillos, y la competencia oponía a los cigarrillos extranjeros a los cigarrillos iraníes. Envié esta película a Teherán donde fue elegida como mejor película de animación del año. Cuando se abrió una oficina del centro cine joven en Sanandaj, yo fui el primer inscrito. Y, como yo era el único alumno, traje a todos mis compañeros para inscribirlos en el curso de cine.

¿Existe todavía esta estructura?

Sí, hasta hoy, han realizado allí 36 o 37 cortometrajes en todos los soportes, cine y video, y el Kurdistan cuenta hoy con varias centenas de cineastas. Fue en este escenario que yo realicé mis primeras películas basadas en los recuerdos de mi infancia, tratando de adoptar la concisión y la eficacia de las novelas cortas en la literatura. Indagué con mis allegados acerca de todas mis primeras veces para constituir mi alfabeto personal: primera riña, primer beso, etc. E iba y narraba estos recuerdos a mis amigos para ver que llamaba o no su atención. Entonces trataba de contar con imágenes aquello que les había interesado. Me dije que si no era capaz de encontrar en el cine

la fuerza de la palabra, renunciaría. La mayoría de las veces, mis actores eran mis hermanas, mi madre, mis amigos o el hijo del dueño. En tanto su padre viera que los periódicos locales consagraban pequeños artículos al rodaje de su hijo, él no nos echaría afuera... Hace diez u once años, entré a la universidad de cine en Teherán, pero la abandoné rápidamente pues sentía que no aprendía nada. Varios de mis cortometrajes fueron premiados después: **Un soldat nommé Amin (Un soldado llamado Amin)**, **La Part du Cahier (La parte del cuaderno)**, **La Poubelle (La papelería)**, y **sobre todo La Vie dans le brouillard (La vida en la niebla)**, en 1998, que recibió 17 premios internacionales, entre ellos el Premio Especial del Jurado en Clermont-Ferrand.

¿No fue después de La Vie dans le brouillard que usted se convirtió en el asistente de Abbas Kiarostami en Le Vent nous emportera (El viento nos llevará)?

Sí, yo lo llamé un día, pues había oído decir que él acababa de ir a una locación infructuosamente en Kurdistán, a dónde quería rodar. Yo le propuse servirle de guía. Viajamos por toda mi región y Kiarostami escogió Siah Daré. Yo me ocupé de una parte del casting, y él me hizo su primer asistente, su productor ejecutivo y uno de sus actores: yo hago el papel del hombre que cava el hueco en el cementerio, del cual se ve simplemente el pie después del hundimiento... Por tanto, hasta el último día, no sabía de qué se trataba la película. Kiarostami me enseñó a enamorarme del cine, pero nuestros ritmos en las locaciones difieren fundamentalmente. Él es muy calmado y yo corro por todas partes. Me gustan sus películas, pero para mí está descartado hacer cine a su manera.

Usted también trabajó con la familia Makhmalbaf, pues interpreta uno de los roles principales de Tableau noir (Blackboards), realizada por Samira.

Cuando Kiarostami terminó su película, yo comencé la mía. Pero me quedaba un retido.

secuencia por rodar que debía ser filmada en la nieve y la nieve se había derretido. Entonces decidí esperar un año para terminarla. Al estar tan apasionado por mi tierra natal, me dije que sería interesante convencer a los mejores cineastas del país de rodar allí. Por casualidad, conocí a Mohsen y lo invité a realizar una película en Kurdistán. Él vino de visita con Samira, que había hecho el voto de rodar allí su segunda película. Yo le proporcioné toda la información necesaria sobre la región y ella me vinculó como actor, lo cual no me gustaba mucho. Pero, como ella les hacía un favor a los kurdos al hablar de ellos, me dije que podía hacer este esfuerzo.

¿Cuál es, según usted, el lugar de Un temps pour l'ivresse des chevaux (A Time for the drunken Horses) en la pequeña historia del cine kurdo, que comienza en los años 30?

Antes de rodarla, yo nunca había visto películas kurdas, aparte de **Yol** de Yılmaz Gülney. Pero, ni en Irán ni en Irak conocía yo a ningún cineasta kurdo. El Kurdistán iraní era el lugar de rodaje de películas de acción, de serie B, que no eran películas específicamente kurdas.



¿Cuál ha sido su método de casting y de trabajo en *Un temps pour l'ivresse des chevaux* (*A Time for the Drunken Horses*)?

Después de haber abandonado Bané, regresé a mi región 3 ó 4 veces por año para fotografiarla. Cierta lugar me producía mucha angustia a causa de la guerra. Y yo pensé que debía rodar precisamente allí para dar cuenta de la vida en Kurdistán. Me instalé allí por un tiempo. Escuché a la gente contarme su vida cotidiana y las historias más increíbles que habían vivido, fue así como se construyó la narración. Mi sinopsis no hacía más que media página, y el resto se elaboró con los habitantes del lugar. Todas las noches, yo avanzaba en mi guión hablando con ellos, para asegurarme de convertir lo vivido por ellos a términos cinematográficos. Mi película fue, pues, coescrita por ellos y por mí. En cuanto al casting, dos de los actores actuaban ya en **La vie dans le brouillard**, pero yo no podía volver a tomar a los hermanos y hermanas que había dirigido, porque uno de ellos había sido herido, acuchillado. Él me propuso ser remplazado por su vecino... que estaba mucho más marcado por su silla. Yo lo rechacé porque la película no cae en el melodrama fácil. Yo debía reconstituir una familia para la película. Como todos los niños de esta región tienen notablemente la misma experiencia de vida, pude remplazar sin problemas a aquellos que no querían (o no podían) hacer otra película.

¿Cuáles eran sus ideas preconcebidas cuando decidió filmar estos niños, en particular al niño minusválido?

Este niño tenía una energía, una pasión por la vida más grande que la mía. Por esa razón tuve ganas de filmarlo. También en agradecimiento por aquello que me había enseñado. Él no conocía ni el cine ni la electricidad, pero su mirada sobre la vida era tan asombrosa. Del mismo modo, el 99% de los niños kurdos jamás han visto antes un avión. A lo largo de todo el territorio que ocupan no debe haber más de 1 ó 2 aeropuertos. La escena de la lección sobre el avión surgió durante el rodaje. Mi asistente

comenzó a hablar del avión con uno de los niños, e inmediatamente todos querían saber a qué se parecía. Nos pedían que les trajéramos uno. Querían ver a la vez el medio de partida y de dónde provenían esas bombas que escuchaban explotar a toda hora. Y escribí esta escena para que ellos estuvieran, sobre la colina, lo más cerca posible de este nuevo objeto que los hacía soñar. Todo esto lo hice pensando que aquellos que sobrevolvaban Kurdistán, no sabían nada, ni mucho menos lo que pasaba más abajo. Después tuve la idea de utilizar el ruido de los aviones como una suerte de melodía que le diera ritmo a la película.

Volviendo al niño minusválido, él aún vive, pero está enfermo todo el tiempo, sin embargo su familia se rehúsa a dejarlo partir porque él se deja cuidar. Entonces, uno comprende cuando se les propone la ayuda económica.

En sus dos películas el lugar decisivo es la frontera. ¿Qué sentido tiene para usted?

Para mí las fronteras no tienen valor. Son barreras impuestas a la población por los poderosos. Existen muchas fronteras, hay muchos *business*(1), especialmente dentro del armamento. El hecho de poner un pie al otro lado de la frontera iraquí ha desencadenado una guerra de ocho años que ha enriquecido más aún a los países ricos. La política extranjera norteamericana dominada por los intereses económicos del país, por los vendedores de armas y petróleo, refleja la imagen de su cine que multiplica las series: **Rambo, Terminator, T2, T3...**, Hemos tenido Saddam 1, con la guerra Irán-Irak; Saddam 2, con la guerra del Golfo después de la invasión Kuwait; y la guerra del Golfo 2, cuando se trataba de poner fin al poder del malo -que es en efecto un tipo muy peligroso, ya que ha exterminado una décima parte del pueblo kurdo- pero que no puede ser eliminado evidentemente sin hacer la guerra. Asimismo, no es necesario matar a Bin Laden, pero la serie no hace más que comenzar. Es preferible asesinar a los figurantes...



¿Cuál ha sido su primera idea para *Marooned in Irak*?

Al comienzo hice un cortometraje sobre la música kurda, la cual juega un papel muy importante en la vida del pueblo de Kurdistan. Cuando tomo un poco de distancia me doy cuenta que este es uno de los pueblos más oprimidos e infelices del mundo. Todas las familias kurdas han sido golpeadas por las guerras sucesivas. Ni uno se ha escapado, ni uno. La vida de una mujer kurda consiste en reaccionar deprisa a los bombardeos. Tomar un cobertor, envolver a su o sus niños y huir en dirección a la frontera: he ahí su cotidianidad. ¿Qué es lo que caracteriza a los kurdos? La paz en Kurdistan no ha durado nunca más de 5 o 6 años. Los kurdos sin cesar viéndose en desplazamiento, y cada vez sobre sus espaldas, que un niño, que un tapete... Es un pueblo nómada. Para soportar estos sufrimientos se refugian en el humor y la música, que para ellos se ha convertido en una suerte de vestimenta. Para aquellos que no tienen nada queda la fuerza de sonreír y de cantar, de jugar y de bailar. Mi primer título era Las historias del país de mi madre. Lo importante dentro no es tanto la mujer que se busca sino los caminos de travesía que se emprenden, este territorio que se atraviesa en moto y que nos hace descubrir una cultura. Usted sabe, los kurdos son una etnia un poco extraña. Tengo confianza en que mi película esté hecha a su imagen y sea lo suficientemente singular dentro del contexto iraní, pues aquello que inspira mis planos, mis colores, mis sonidos, mi ritmo, son la geografía y la cultura kurdas. Amo mucho menos mis películas que a las personas que las sostienen.

Los músicos de mis películas son mis amigos cercanos, y es su música la que escuchamos, cuya canción titulada Hanareh, quiere decir, "la granada". Hanareh es en la película el símbolo de Kurdistan, la tierra-mujer a la cual deseo rendir homenaje. También es el niño quien representa para mí al Kurdistan del mañana.

La película está estructurada en dos partes, la primera se acerca a la farsa y mientras la película más avanza, más se depura para ir hacia una verdadera tragedia. ¿Por qué esta elección?

Para descubrir esta cultura pensaba que era interesante partir de la apariencia y también del la tragedia que es por lo demás su existencia.

folclore. Partir del humor, de las sonrisas, para descubrir la tragedia que es por lo demás su existencia. Muestro las dos caras complementarias de sus vidas. Desde el comienzo de la película, sin embargo, se ve que se trata de personas desplazadas, víctimas del bombardeo. Saddam Hussein ha hecho asesinar 182.000 kurdos durante la guerra Irán-Irak, y se han encontrado los osarios de ¡5000 cadáveres! ¿Conocen ustedes muchos ejemplos de tales masacres de una parte de la población por el poder central del mismo país?

Durante la primera parte uno piensa en los gitanos filmados por Kusturica. ¿Ha visto usted sus películas, y qué piensa usted de este acercamiento?

Adoro sus películas. Cuando las vi, sobre todo **Tiempo de gitanos** tuve el sentimiento de que sus personajes estaban muy cerca de los kurdos. Ahora bien, existen palabras en común, como la palabra “madre”. He hecho escuchar la música de Goran Bregovic a los kurdos, y ellos la reconocieron como suya. La energía, el ritmo de vida de dos comunidades cercanas. Pero el surrealismo de Kusturica, su relación con lo imaginario no existe en mi trabajo. Lo que puede parecer surreal en mis películas y en la cultura kurda es lo que más a menudo sucede. Un ejemplo: para ayudar a los refugiados kurdos iraquíes que vienen a Irán, nosotros les damos la leche en polvo. Cada día vemos llegar a las madres con un hijo auestas. He terminado por preguntarme por qué sus hijos estaban siempre sobre sus espaldas y cómo hacían para que nunca lloraran. Ellas me respondían que los niños dormían. Pero al cabo de una semana me di cuenta que los niños estaban muertos y que ellas venían a buscar la leche, ¡para ellas mismas! Este detalle macabro parecía surrealista, pero es la triste verdad. He visto con mis propios ojos a una mujer arrojar sus dos niños dentro de un río, para que puedan escapar al hambre y a la guerra. Existen 35 o 36 millones de kurdos: entre los 18 y 20 millones en Turquía, 8 millones en Irán, 5 o 6 millones en Irak, y 1 a 3

millones en Siria, sin contar los exiliados. Pero el régimen iraquí y turco no consideran a los kurdos como seres humanos. En Irán los kurdos tienen un lugar aparte y son respetados, aunque su situación no es envidiable. Históricamente, ellos eran los guardianes de Persia. Por lo tanto estaban al frente desde que Irán fue atacado por sus vecinos, por los Rumanos... Irán fue reducido y Kurdistán se recobró partido en tres, dividido entre Irán, Irak y Turquía.

Desde que un país entra en conflicto con su vecino, son los kurdos quienes se encuentran en primera línea, los que son forzados al éxodo y son víctimas de la guerra. El gobierno iraní debe ayudar más a los kurdos y a los otros pueblos que viven cerca de las fronteras, donde, por razones de seguridad, no hay fábricas, sino que hay mucho desempleo y pobreza.

Actualmente existen los tiros a larga distancia que restituyen esta lógica económica obsoleta mas ella perdura entre nuestros dirigentes. No estoy de acuerdo personalmente con la creación de un Estado kurdo, pero milito para que se asegure la tranquilidad de este pueblo perseguido y que sea libre de hablar su lengua, de defender su cultura... Por esta razón mis películas son en lengua kurda, a excepción de uno o dos personajes, el profesor en **A Time for the drunken Horses** o los policía de **Marooned in Irak**. Dicho esto, se que debo al cine iraní haber podido presentar **Marooned in Irak** en el Festival de Cannes...

(1) En inglés en el original

* POSITIF. Octubre 2004 No.512

PULPMOVIES:

<http://www.pulpmovies.org>
pulp@pulpmovies.org

CON EL APOYO DE:



Fondo para el desarrollo
cinematográfico Colombia

cmyk
Impresión digital - Diseño gráfico

GRUPO COORDINADOR

YENNY ALEXANDRA CHAVERRA
JORGE SERNA
LILIANA MELGAR
WILSON MONTOYA
JUAN DAVID OSORIO
CLAUDIA JARAMILLO
MAURICIO ÁLVAREZ
PAULA MONTOYA

FOTOGRAFÍAS

JUAN DAVID OSORIO
IZAK AMANCIO
CLAUDIA JARAMILLO
MAURICO ÁLVAREZ.

DISEÑO GRÁFICO

CLAUDIA JARAMILLO

COLABORACIÓN ESPECIAL

PEDRO ADRIÁN ZULUAGA
SANDRA MACÍAS

AGRADECIMIENTOS

OSCAR MOLINA



Edición no lineal

Animación 2d y 3d

Producción y posproducción de videos musicales, institucionales y comerciales
copias en CD y DVD

[Precios especiales para estudiantes]

Tel. 422 422 7

310 437 34 78

puntolink@yahoo.com

CON EL APOYO DE



Fondo para el desarrollo
cinematográfico Colombia

cmk
Cine para Medellín

