

ANTONIO ENRIQUE GONZÁLEZ ROJAS

100 películas a plazo fijo



Edición: Daniel Céspedes Góngora
© Logotipo de la editorial: Umberto Peña
© Ilustración de cubierta: Irán Hernández Castillo (2023)

© Antonio Enrique González Rojas, 2023
Sobre la presente edición: © Casa Vacía, 2023

www.editorialcasavacia.com

casavacia16@gmail.com

Richmond, Virginia

Impreso en USA

ISBN: 9798874242152

© Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones que establece la ley, queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita del autor o de la editorial, la reproducción total o parcial de esta obra por ningún medio, ya sea electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias o distribución en Internet.

Para Albina, la reina...

BREVE INTRODUCCIÓN “TAXOMANIACA”

La taxonomía es una de las tantas manías del pensamiento occidental, que busca siempre clasificar y jerarquizar todo lo que encuentra, cuanto ve, cuanto hace o piensa. Favorece y desprecia, privilegia y degrada, autoriza y prohíbe, acorde a criterios emocionales, racionales, fugaces, tradicionales, oportunistas, eruditos.

Las producciones audiovisuales no escapan a este esquema de percepción, y ya es verdadera tradición (y provocación) largar a la palestra listas y listas de las mejores películas, series, directores, géneros, actores, escenas de todo cariz, besos, muertes, efectos visuales, sonrisas y todo lo que sea susceptible de catalogar en una cinta o en una cinematografía.

Yo no soy menos “taxomaniaco” que otros; a veces más crónico y encarnizado que muchos. En la sección “10 películas a plazo fijo”, publicada por *Hypermedia Magazine* desde mediados de 2020 —un puro producto de la pandemia—, he largado mis listas, gustos y preferencias. Cada grupo de 10 películas reunidas bajo diversos tópicos es un ejercicio muy personal de la pertinaz cinefilia que padezco. Con ánimo de provocar más que de proponer. Con riesgo de exponer lagunas ante ojos expertos. Quizás completar par de catálogos personales. Tal vez soñar. Pero sobre todo para divertirme trazando estas cartografías caprichosas, con entusiasmo de malabarista.

El presente volumen recoge diez de estas listas, cien películas de muy variados orígenes y estéticas, discursos y posturas creativas. Son cien caminos por los cuales adentrarse en el cine de todas las épocas, desafiando y erosionando maniqueas concepciones de “malo” o “bueno”, de “viejo” o “nuevo”. Proponiendo al cine como un universo fractal y no lineal, complejo y no simple, donde el tiempo es una de sus tantas ilusiones y alucinaciones.

Igualmente libre pretendo que sea la lectura de este libro, que puede iniciarse por cualquier lista o por cualquier película, sin que la primera página sea obligatoriamente el principio, ni la última sea obligatoriamente el final. Como son el cine y el arte en general.

ANTONIO ENRIQUE GONZÁLEZ ROJAS

10 PELÍCULAS PARA DISCERNIR EL CINE

Un realizador que hace una película sobre la filmación de una película es como un pintor que boceta un autorretrato en plena faena creativa, o un escritor escribe sobre un escritor que escribe. Más que meros actos de egolatría, se trata de señales de la plena autoconciencia que gana el arte, y de su inigualable autosuficiencia como sublimación de la condición humana. El arte es el primer y último propósito del arte. Es alfa y es omega. Es un uroboros, una cinta de Moebius, un *perpetuum mobile*. Es observante y observado. Tópico y sujeto.

El cinematógrafo inició como una maravilla técnica, como una curiosidad modernista, pero casi de inmediato permutó del primario rol accesorio de “registrator de la realidad” hacia el campo estético y dramático, convirtiéndose en hacedor de realidades. El cine sobre el cine, el cine que repiensa el cine, es óptimo ejemplo y metáfora de esta verdad perogrullesca pero continuamente olvidada.

La lista que aparece a continuación evade a conciencia $8\frac{1}{2}$ de Federico Fellini, *La noche americana* de François Truffaut y *El otro lado del viento* de Orson Welles, para trazar itinerarios otros.

La película del rey (Carlos Sorín, 1986)

La ópera prima de Sorín (*Historias mínimas, El gato desaparece, Joel*) es un periplo vertiginoso y fulminante por la obsesión, la obcecación y la locura monomaniaca. A la vez, resulta una vehemente alegoría de la pasión por soñar y construir imágenes, y una deconstrucción muy crítica de la mirada colonizadora e iluminista legada por el Occidente eurocéntrico.

Todo este ramillete problémico se presenta en amena clave de tragicomedia, algo de *road movie*, y con mucho del paradigma quijotesco, que encarna aquí en el dueto protagónico del empecinado y romántico director de cine David Vass (Julio Chávez) y su pragmático y “sanchesco” productor de campo Arturo (Ulises Dumont). Por supuesto, relata un fracaso glorioso ya que las historias de derrotas y perdedores siempre son más interesantes.

Este filme trata sobre un filme que no se pudo concluir, que buscó recrear la vida de un rey que no pudo tener reino, ubicado en una región como la Patagonia argentina, que no pudo ser país. Es un sueño sobre sueños, justo como el poema épico que escribió mentalmente el condenado a muerte del cuento *El milagro secreto* de Borges, durante el año que se le concedió al congelarse mágicamente el tiempo, justo en el momento del fusilamiento.

Hacia ese sur obliterado, preterido, al que también apeló Borges, se dirige desde Buenos Aires el magro equipo de Vass —sin apenas producción ni técnicos, sin actores profesionales— para filmar una aproximación biográfica a la figura del francés Orélie Antoine I, proclamado en 1860 Rey de la Araucanía y la Patago-

nia. Una vez fuera de la capital cosmopolita, el brioso director se adentra en una descarnada tierra sin tiempo, en un desierto infinito y eterno. En un erial sin aspiraciones, poblado por seres misantrópicos, casi fantasmales, descendientes de los aborígenes y los gauchos, a quienes el rey francés trató de inculcar su modelo francés de “civilizada” monarquía constitucional e imbricarlos en una nación independiente.

Vass es un extranjero que quiere retratar a otro extranjero en una tierra extraña a la que nunca comprendieron, sino que buscaron siempre remodelar a sus propias imágenes y semejanzas. Orélie Antoine I buscó importar una utopía humanista al sur continental. Vass buscó importar al mismo lugar una película bonaerense, que es una obsesión sobre una obsesión. Los “indios” aparecen siempre en segundo o tercer plano, silenciosos, taciturnos, casi inmatrimales. Condenados a ser los extras de su propia historia, escrita por los colonizadores foráneos con ínfulas civilizatorias.

A medida que transcurre el cada vez más accidentado rodaje del ascenso y decadencia del rey, las diégesis se mixturán y se diluyen en el crisol polvoriento de los páramos de la Patagonia. El creador se mezcla con lo creado. Vass se ve poseído definitivamente por el espíritu ilusionado, alucinado y finalmente derrotado de Orélie Antoine I.

Trilogía de Koker (Abbas Kiarostami, 1987-1994)

La *Trilogía de Koker*, también conocida como *Trilogía del Terremoto*, agrupa las películas *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1987), *Y la vida continúa* (1991) y *A través de los olivos* (1994), que resultan círculos concéntricos, u ondas en cuyo epicentro yace la problematización profunda de la responsabilidad ética del realizador ante su realidad y ante sus semejantes.

Valga la metáfora de las ondas de choque del terremoto —cataclismo suscitado en 1990 en la región donde se ubica el poblado de Koker— para entender estas cintas como subsecuentes revelaciones de los procederes, mañas y artificios de los que se vale Kiarostami para construir historias de nítida influencia neorrealista como la inicial *¿Dónde está...?*

Los postulados de justicia social, de ruptura con el cine-espectáculo de sesgo comercial, del acercamiento dialógico a la “realidad” mediante el empleo de actores no profesionales (catalogados así operativamente), enarbolados por el neorrealismo italiano, que obedecen en gran medida a obras previas de Kiarostami (desde su primer cortometraje *El pan y la calle*, de 1970), terminan sometidos a una crisis total, cuando *Y la vida...* —filmada tras el terremoto, que motivó el regreso del realizador para interesarse por el lugar donde filmara unos años antes *¿Dónde está...?*— deviene suerte de *making of* dramatizado de los avatares del niño de Koker, luego revelada su correspondiente “falsedad” por la trama de *A través...*

Como cineasta, el iraní no repara en modificar, para su interés creativo, las relaciones humanas, las vidas, las dinámicas naturales de los habitantes de Koker.

Aunque sean o no profesionales, siempre serán actores —eso es lo más importante—, siempre serán medios de expresión de la subjetividad representacional reinante sobre cualquier otra circunstancia o elemento. Y tiene el valor de reconocerlo, de mostrarlo, de volverlo a hacer. Hace de la crisis su estado natural. Por eso trasciende verdaderamente Kiarostami: por remover todo el entramado autocomplaciente del cine y los cineastas, por desafiar las justificaciones morales y militantes de quienes se han proclamado adalides del reflejo sincero y certero de “la realidad”, desconociéndose como modificadores de esta, apenas eligieron para sus obras el primer plano, la primera secuencia, la primera historia, el primer actor.

El cine de Abbas Kiarostami puede verse como una alegoría del propio cine, desde el reconocimiento sincero de su carácter subjetivo, limitado, inacabado. Es la belleza de la imperfección, es la concientización intelectual de la incapacidad para reflejar el mundo en cada obra —a salvo de cualquier prepotencia representacional— y la conformidad con adorar la hermosura de las sombras reflejadas en la cueva platónica, donde permanecerá por siempre atado y amordazado.

La mirada de Ulises (Theo Angelopoulos, 1995)

Después del *Ulises* de Joyce, *La mirada de Ulises* puede ser la mejor apropiación que de la Odisea haya hecho un creador contemporáneo, en tanto criba y destila al paradigmático personaje y todos sus avatares hasta la más pura esencia: el movimiento. En sus disímiles encarnaciones —búsqueda, éxodo, regreso, escape,

cruce, peregrinaje— el viaje es fin de sí mismo, como plataforma inasible donde suceden procesos dialécticos y complejos del ser y su cosmos, revoluciones, transformaciones, mutaciones.

El cinematógrafo también es movimiento, y solo “es” en el movimiento. Es un viaje, un periplo del ser humano por, hacia y a través de sí mismo. Cada película, de la índole genérica que sea, es el registro de una travesía espiritual. Y más que registro de una época, es el registro de la mirada de quien filmó ese momento preciso e irrepetible. Cineasta y época cambiaron al segundo siguiente de detenerse el rodaje, convirtiéndolo en un documento único, raro.

A (Harvey Keitel) es un realizador de finales del siglo XX que regresa a sus natales tierras, en obsesiva búsqueda de unos legendarios rollos sin revelar que presuntamente dejaron los hermanos griegos Ianaki y Miltos Manakis, pioneros del cine en la región de los Balcanes. En algún momento de la cinta, A especula que estas bobinas perdidas pueden contener la “primera mirada” de sus autores, “una mirada perdida, una inocencia perdida”, que considera como su propia “primera mirada, perdida hace mucho tiempo”.

Este Ulises cineasta de Angelopoulos va en busca del gran tesoro que resulta la prístina imagen filmada, donde se eterniza el mínimo instante en que el ser humano dejó el primer testimonio palpable de su romance o colisión con el mundo, desencadenando conjunciones de la imaginación y la curiosidad tan potentes como las planetarias. Es una primera vez que será todas las veces que pueda proyectarse en las pantallas, que pueda compartirse con los espectadores en uno de los más sagrados actos de entrega posibles.

A quiere regresar a una Ítaca intangible donde lo aguardan su inocencia humana y creativa. Emprende este regreso para renacer. El revelado de la cinta virgen de los Manakis puede ser el ritual mágico necesario para conjurar este milagro. En tal mirada original, adánica, libre de pecado, puede estar oculto el mismo Dios.

Pero a diferencia del Odiseo homérico, que dejó tras de sí la sangrienta guerra de Troya, la pesquisa del Odiseo angelopouliano lo conduce en un sentido inverso, terrible, justo al corazón de la guerra de Bosnia: la Sarajevo ruिनosa y arruinada, epicentro de la desintegración yugoslava. El mundo asiste al suicidio de su cara socialista, que fuera su propio caballo de Troya. Parece pesar una maldición sobre esta suerte de Arca de la Alianza de tres bobinas, donde reposa el Dios inocente. La niebla que sobreviene justo al revelarse finalmente los rollos, ciega simbólicamente al realizador, lo convierte en Nadie.

***Living in Oblivion*¹ (Tom DiCillo, 1995)**

Living in Oblivion es un fresco tragicómico de la ansiedad, la angustia y la ilusión. Así como un autorretrato satírico, a la vez que alegórico, de su realizador y sus colaboradores. Termina rebasando los predios del entonces hervoroso cine *indie* estadounidense —que en esos años noventa alcanzó cúspides autorales que consolidaron una identidad creativa inconfundible—

¹ Los títulos de algunas películas aparecerán referidos en su idioma original o sus traducciones al inglés, en los casos que resulten mucho más conocidas así entre especialistas y público. (Nota del autor).

para resumir todo el sadomasoquista y adictivo goce que resulta el acto de rodar películas.

Nick Reve (Steve Buscemi) es un susceptible (hasta casi frisar la histeria woodyalleniana) director independiente, que intenta llevar a cabo un largometraje de bajo presupuesto, con un irregular equipo de producción pletórico de otras tantas ilusiones y perplejidades y, protagonizado para colmo, por la muy insegura actriz Nicole Springer (Catherine Keener).

Reve y Springer hacen cine y sueñan el cine, hasta la total y promiscua disolución de las dimensiones del sueño y la vigilia en un tercer estado resultante, donde termina predominando el onirismo como definitivo tono general de toda la diégesis. Una evidente impronta rashomónica convierte el relato en coral, en tanto el “tercer acto” es derivación y desentrañamiento climático de dos primeros segmentos, donde el director y la actriz sueñan sus muy personales, paranoicas y neurasténicas “versiones” de cómo se desarrollarán los acontecimientos del único día (y único llamado) en que todas las acciones transcurren.

Una tercera perspectiva se desliza de manera más intermitente en esta coralidad: la mirada del inspirado director de fotografía Wolf (Dermot Mulroney) a través del lente de su cámara, a través de los cuidados planos secuencia que intenta tomar siempre infructuosamente, tanto en las circunstancias oníricas como en la dimensión de la vigilia. A este personaje le tocaría el rol del espíritu desencarnado de la cinta de Kurosawa, pues transversaliza todas las perspectivas, las enhebra. Es una pícara constante que termina de consolidar la implícita moraleja sobre la ineluctable naturaleza colectiva de la creación cinematográfica.

Para subrayar la naturaleza onirista de toda la película, la escena a filmar en la secuencia de la vigilia versa sobre un sueño, cuya concepción escénica y dramática parodia socarronamente las elucubraciones surrealistas y extrañadas de David Lynch, enano incluido, que interpreta un debutante Peter Dinklage. Mientras que las escenas rodadas en los sueños de Reve y Springer son de un desmañado y estereotipado realismo, que a la luz del presente parecen discretas predecesoras de la inaudita *cult movie* *The Room* (Tommy Wiseau, 2003).

Como en *La noche americana* o la ingeniosa *Bowfinger* (Frank Oz, 1999), poco importa para la fabulación fílmica de DiCillo las calidades artísticas de lo que filman los personajes, sino el esencial impulso de urdir y registrar imágenes en movimiento que los mueven y conmueven, que los oprimen y vivifican, que los inspiran y decepcionan.

***American Movie. The Making of Northwestern* (Chris Smith, 1999)**

El cineasta independiente Mark Borchardt y su atolondrado *sidekick* Mike Schank parecen salidos de las honduras de cintas como *Deliverance* (John Boorman, 1972), *Gummo* (Harmony Korine, 1997) o *Winter's Bone* (Debra Granik, 2010), que miran hacia esa "América profunda" erizada de parques de tráileres, poblada por *rednecks* cerveceros, por los marginados del Medio Oeste que se agrupan bajo la muy racista etiqueta de *white trash*. Pero son personajes arrancados del anonimato de la cotidianidad "real" por el lente del documentalista Chris Smith.

En medio de estos páramos de segundo orden, donde la nación se muestra sin maquillaje y con grandes ojeras, Borchardt vive para y por la obsesión de hacer cine. Inmerso en una constante lucha consigo mismo, contra el fatalismo a que constantemente lo empujan sus orígenes y su contexto. Contra una mala suerte crónica que se empeña en recordarle que es un don nadie y como nadie vivirá ninguneado. A pesar de todo, este “hombre de Aran” tiene un sueño que lo catapulta de la cama todos los días: escribir guiones empecinadamente, seducir a sus amigos y familiares como el singular tío Bill —simpático anciano senil, y algo avariento, que resulta el gran productor ejecutivo de sus filmes— y sus propios padres.

Borchardt está imbuido por el mismo espíritu y necesidades que llevaron a otros afanosos predecesores como George A. Romero (*La noche de los muertos vivientes*, 1968), Wes Craven (*La última casa a la izquierda*, 1972), Tobe Hooper (*La matanza de Texas*, 1974) y Sam Raimi (*The Evil Dead*, 1981) a llevar a término sus películas de ínfimo presupuesto, a la vez que consolidaron para siempre un campo genérico filmico de potente pregnancia artística y popular. Herederos estos, a su vez, de la gloriosa serie B hollywoodense de la primera mitad del xx.

En medio de deudas, problemas alcohólicos, tres hijos tenidos a prematura edad, empleos en cementerios, amigos adictos y convictos, el cineasta entiende y confiesa al cine como canalizador de traumas, frustraciones, desazones, esperanzas magulladas. A la vez, resulta crónica de una vida y un mundo que siempre existen al doblar de la esquina, debajo del tapete. Mucho de violento pero nada de *kitsch* tiene el

cortometraje *Coven* (1997), que realiza y estrena para buscar el presupuesto necesario para emprender el postergado largometraje *Northwestern*. Tiene mucho de autorretrato catártico, de exorcismo, tormento y pesadilla, que impregnan poderosamente los oscuros y desolados paisajes noroccidentales, filmados en el acre e inigualable blanco y negro provisto por el seminal formato de 16 mm —redil por excelencia del cine alternativo—.

American Movie... termina ofreciendo una versión faulkneriana del consabido *sueño americano*, pero con un fuerte aderezo de uvas de la ira que lo aleja de cualquier banalidad propagandística, arrimándolo a una versión contemporánea del mito de Sísifo.

***Millenium Actress* (Satoshi Kon, 2001)**

El segundo largometraje de Satoshi Kon es una película de reencarnaciones que se emparenta con clásicos como *Las tres luces* (Fritz Lang, 1921) o con cintas más contemporáneas como *Tiempos de amor, juventud y libertad* (Hou Hsiao-Hsien, 2005). Pero estas mudas vitales no se producen en diferentes vidas subsiguientes, sino en vidas simultáneas que solo la profesión actuarial permite vivir a lo largo de una sola encarnación.

Chiyoiko Fujiwara (doblada respectivamente en sus tres edades por Miyoko Shoji, Mami Koyama y Fumiko Orikasa) es una famosa actriz del cine japonés de posguerra, cuyas películas recorren un amplio espectro de géneros: cine de *kaiju* —protagoniza una nada disimulada versión de *Gojira* (Ishiro Honda, 1954)—, de samuráis —con referencias directas a clásicos

como *Trono de sangre* (Akira Kurosawa, 1957)—, y de ciencia ficción. Autosegregada de los predios fílmicos durante tres décadas, es entrevistada por un cineasta admirador, justo al filo del fin del segundo milenio.

Desde el mismo inicio de la entrevista, Kon desplaza el relato hacia el bizarro reino de la mente, marca creativa que lo distingue desde la predecesora *Perfect Blue* (1998), y retoma como principal escenario en su cuarta y última película *Paprika* (2006). En *Millennium...* apela de manera dinámica y vertiginosa a la analepsis como principal técnica narrativa, y la “contamina” completamente con la arbitrariedad de la emoción y las libertades que se toma la memoria para reconstruir recuerdos.

La narración resultante es una indivisible mezcla simbiótica de personajes y tramas cinematográficas, cuyos anhelos confluyen. Chiyoko es a la vez todos sus personajes, y esta multitud de encarnaciones la ayudan a buscar a su primer amor —un pintor perseguido por esbirros del Kenpeitai durante la Segunda Guerra Mundial— en las diversas dimensiones epocales, espaciales y emocionales en que se ubican las cintas que protagoniza: desde las distintas eras del Japón feudal hasta el distante futuro interestelar.

La constante intromisión del personaje del director-admirador Genya Tashibana (con voz de Shozo Iizuka) y su camarógrafo Otaki (voz de Hirotaka Suzuoki) en las historias, dota al ya complejo relato de una extraña coralidad, emanada por la empática interacción entre el entrevistador y la entrevistada. Así como por el melodramático rol que, de joven, Tashibana jugó en la vida de Chiyoko, hasta ser depositario de un decisivo secreto sobre la suerte del amante

buscado por la actriz durante toda su vida y todas sus películas.

Como *Las tres luces*, *Millennium Actress* va de la trascendencia del amor, de su pertenencia a un dominio que no obedece las lógicas de la física, ni de la razón, ni de la vigilia. El cine y el arte en general tampoco se adscriben a estos predios, sino al mismo infinito ámbito de la emoción, la imaginación y la ilusión, donde Chiyoko podrá buscar al ser amado, siempre y al unísono en todos los rincones del tiempo y el espacio.

***Shirin* (Abbas Kiarostami, 2008)**

La retadora maestría de Kiarostami en el empleo del fuera de campo, se sublima en esta singular adaptación de la clásica tragedia amorosa persa de Khosrow y Shirin, escrita por Nezamí Ganjaví (1141-1209) a inicios del segundo milenio de nuestra era (y cuya reimpresión o redición fue prohibida en 2011 por el conservador gobierno islámico de Irán, que consideró indecentes las referencias eróticas).

Un cine proyecta una película basada en esta obra, y el protagonismo está centrado en la princesa armenia. Durante todo el metraje, de la cinta solo se escuchan los diálogos y la banda sonora. La cámara se concentra siempre en las mujeres del público que atienden a la pantalla, que se identifican con la historia, que lloran con los pasajes melodramáticos y trágicos. Resultan finalmente múltiples pantallas emotivas donde el filme logra una proyección tan única como la apropiación muy personal que cada espectadora hace del relato.

Shirin es tributaria directa del breve clásico que es el documental soviético *Diez minutos más viejo* (Herz Frank, 1978), donde el camarógrafo Juris Podnieks registra y traza la constelación de emociones que una obra de marionetas provoca en su audiencia infantil. Kiarostami asume la experiencia y la expande, convirtiéndola en una crónica del proceso de la recepción cinematográfica, así como de la relación de una nación con su patrimonio mitopoético. Descubre, cartografía y revela la sala oscura. Muestra dinámicas siempre obliteradas, anuladas, las más de las veces consideradas como generadoras de risas y aplausos, pero siempre segregadas al fuera de campo.

El director aclaró que *Shirin* no es un documental como su referente. No es una proyección única. No transcurre en tiempo real. La sala está nutrida por importantes actrices iraníes —entre las que se halla la más conocida internacionalmente Golshifteh Farahani (*A propósito de Elly*, Paterson)—, alrededor de las cuales se aprecian actores como Homayon Ershadi (*El sabor de las cerezas*, 1997), y se incluye a la francesa Juliette Binoche, relacionada con Kiarostami en su siguiente proyecto *Copia certificada* (2010).

Según confesó Kiarostami en varias entrevistas, las actrices ni siquiera sabían que sus diversas reacciones anímicas se relacionarían con el romance de Khosrow y Shirin, algo logrado por pura obra y gracia del montaje posterior. Fueron filmadas de manera independiente, y luego engarzadas acorde al transcurrir dramático de la trama. Por todo esto puede verse esta película como una adaptación coral y sensorial, pero siempre en todo rigor, del clásico relato. También, a diferencia de *Diez minutos...* —que sobre la obra de

títeres vista por los niños apenas revela que es una lucha entre el bien y el mal— explicita todas las peripecias del relato.

Esto no es una película
(Jafar Panahi y Mojtaba Mirtahmasb, 2011)

Esta no es solamente una película, sino un ensayo sobre la resistencia y la desobediencia. Es un manifiesto sobre el derecho a la libertad creativa, enarbolado por un cineasta a la espera de una sentencia terrible de la teocracia iraní sobre su persona y su obra. En plena reclusión domiciliaria, pendiente de una sentencia de casi una década de cárcel y veinte años sin hacer cine, sin escribir guiones, sin salir del país y sin poder conceder entrevistas, Jafar Panahi decide documentar estos momentos.

La memoria no solo es alivio catártico, sino también acto de volición y participación política para este multipremiado “neo neorrealista” iraní —ganador de la Cámara de Oro, el León de Oro, el Oso de Oro y el Oso de Plata, premios de la FIPRESCI—, cuya obra previa a la censura definitiva indagó, con sensible escarpelo y nada panfletario naturalismo, en las abrumadoras desventajas sociales y humanas que afectan a las mujeres iraníes. Cintas como *El círculo* (2000) y *Offside* (2006) despejan esta madeja fenoménica.

Solo con el cine puede compartir en algo el peso de la censura y el acoso oficial de un poder reaccionario, inherentemente enemigo y temeroso de las voces divergentes y disidentes de sus estrecheces ideológicas. La imágenes en movimiento son, para el iraní,

guillotina y alivio, fatalidad y voz. Su abogada le refrenda por teléfono que las decisiones sobre su suerte inmediata son ciento por ciento políticas, ni legales ni judiciales.

Con la colaboración de un amigo documentalista (Mirtahmasb) que lo visita en su casa con una cámara, Panahi busca canalizar su necesidad imperiosa de hacer cine, con la misma desesperación de un adicto en insoportable estado de abstinencia. Solo que no desea superar un vicio que sabe bueno y fructuoso, siendo la temperancia el verdadero problema.

En su hogar-prisión trata de escenificar un guion no filmado, no aprobado tiempo atrás por las autoridades filmicas de la oficialidad nacional, que versa sobre una joven encerrada por sus tradicionalistas padres para que no pueda matricular en una carrera universitaria —algo que contraviene el rol de subordinación hogareña y marital que una sociedad ortodoxa como la iraní (cuyo gobierno ahorca homosexuales públicamente, y encierra y tortura a las activistas del feminismo) le confiere a la mujer—.

Es una película sobre un cineasta que no puede hacer cine y encuentra las maneras de seguir rodando, lo cual equivale a seguir (sobre)viviendo, o sencillamente seguir siendo. Pues las penas impuestas buscan el ninguneo, la obliteración, la negación, la expulsión de la historia. Pero la cinta de marras no registra un final, sino una nueva etapa creativa, un giro inesperado en su manera de filmar, que ha signado su producción posterior: *Cortinas cerradas* (2013), *Taxi Teherán* (2016) y *Tres caras* (2018), donde las obstrucciones oficiales devienen retadoras obstrucciones cinematográficas.

***Why Don't You Play in Hell* (Sion Sono, 2012)**

Sion Sono satiriza gozosa y anárquicamente en *Why Don't You Play in Hell* todo lo planteado en las otras nueve cintas aludidas en esta lista. El japonés mezcla con pericia en su retorta los códigos de la vertiginosa y disparatada *screwball comedy* con el agresivo frenesí del cine de yakuzas y de samuráis, y con las películas *snuff*, delatando puntos de contacto entre tan diversos —y divergentes en apariencia— campos genéricos. Primero que todo, y por encima de todo: la hipérbole furibunda que seduce y captura la atención con la misma fuerza gravitacional de un agujero negro. Incluso en el terrible *snuff*, la espectacularidad es condición cardinal.

Nada hay de contención aquí, ni en los referentes manejados. El paroxismo y el arrebato son los tonos generales escogidos para estructurar y desarrollar este relato que va de cineastas independientes y yakuzas. El equipo de realizadores autodenominados Fuck Bombers quizás solo sea comparable con los protagonistas de la mordaz *Cecil B. Demente* (2000), de John Waters: una pandilla de terroristas que quieren imponer la dictadura del cine de autor.

Hirata (Hiroki Hazegawa), su equipo de camarógrafos y el potencial actor Sasaki (Tak Sakaguchi), pretendido “Bruce Lee japonés” —el cual resulta uno de los mejores guiños paródicos a la *Kill Bill* de Tarantino, inferior a Sono en todo sentido—, envejecen en una adolescencia congelada durante una década, a la espera de realizar una obra maestra fílmica. Aunque los métodos y estéticas de los Fuck Bombers concomitan más con la crudeza grotesca del *reality show* “Jackass”

que con el cine independiente propiamente dicho. Pero les sobra entusiasmo, agresividad, y los escrúpulos son algo en lo que no han reparado nunca.

Diversas y trepidantes peripecias los llevan a filmar una brutal matanza entre dos bandas yakuza rivales, desatando hacia el clímax de la cinta una de las mayores gozadas sangrientas de todo el cine. Las muchas atropelladas peleas “sin honor ni humanidad” de las ocho películas de Kinji Fukazaku identificadas como *Batallas sin honor ni humanidad* (1973-1979) —cuya distintiva banda sonora acompaña, en franca referencia, el título de *Why Don't You...*—, parecen resumidas y concentradas a varias atmósferas en la alegre carnicería que se elige emprender solo con *katanas*, en un arrebatado tradicionalista que rebosa testosterona. El apego japonés por las milenarias costumbres y códigos es otra de las víctimas que se cobra inmisericordemente. Sion Sono en este filme.

El cine se revela aquí como una suerte de *shinigami* (dios de la muerte de la mitología popular japonesa) que acopia almas para lograr una inmediata y boyante cosecha. Las imágenes en movimiento, el sentido de trascendencia y gloria que estas proveen a los que filman y son filmados. ¿Todo por el cine, no? Se trata de dar hasta la misma vida, si en verdad se cree en la religión del celuloide.

***Animal World* (Lam Can-zhao, 2018)**

Realizado por uno de los directores chinos más jóvenes, inmediatos e inminentes, *Animal World* coloca sobre el tapete polémico el eterno conflicto entre la

libertad creativa y el poder, a tenor de la implementación de una restrictiva ley de cine china que busca administrar, con feudal rigor, los discursos, sistemas de representación, temáticas y posturas de los realizadores nacionales. Una ley de la negación y el tabú, de la obediencia y la omisión, sustentada en la inherente incapacidad de los funcionarios para concebir las artes más allá de la instrumentación propagandística.

Director, guionista, productor, fotógrafo y montador de su película, Lam Can-zhao da tirones a los cabos colgantes que se escurren por entre esta madeja gordiana e irresoluta, para entretejer un manifiesto tan desafiantemente político como renuenteemente personal. Pues la participación en los destinos de un mundo germina en el autorreconocimiento de cada persona como ente particular, que pertenece por opción consciente, nunca por disolución de la individualidad, en un colectivo asertivo.

Lam Can-zhao expulsa ante los públicos una cartografía cerebral y virulenta a la vez, donde el extrañamiento visual y narrativo deviene metáfora de la alienación social, del tedio público, de la pacatería paranoica de una sociedad regida por el *kitsch* profundo con pátinas tradicionalistas. La misantropía intelectual del protagonista cineasta independiente OuYang Dong (Gou Haokun) resulta sorda y ensordecedora rebeldía.

OuYang Dong vaga con su cámara por un mundo de fanticos, caricaturas y personalidades apenas bocetadas con par de trazos. La indiferencia es más imprescindible para respirar que el oxígeno. Estar ya no implica ser. Y para poder ser, parece que es mejor no estar.

El formato de 4:3 escogido para la cinta, vadea cualquier pedantería epatante y esnobista para convertirse en perenne símbolo del constreñimiento contextual en que se localizan los personajes y transcurren las situaciones. Un amplio país puede caber —o ser forzado a caber— por una hendidia, o hasta por el ojo de una aguja.

ÍNDICE GENERAL

- Breve introducción “taxomaniaca” / 9
- 10 películas para discernir el cine / 11
- 10 películas con escenas de sexo real / 31
- 10 películas para conjurar a los fantasmas / 52
- 10 películas sobre parafilias y fetiches sexuales / 73
- 10 películas para temer al miedo / 97
- 10 películas sobre monjas perturbadas / 117
- 10 películas inspiradas en historietas / 141
- 10 películas para radiografiar los totalitarismos / 162
- 10 películas monstruosas / 184
- 10 películas sobre la pornografía / 204
- Índice onomástico / 227
- Índice filmográfico / 235