

¿Dónde está la casa de mi amigo?



ÍNDICE

TÍTULO PÁGINAS

- 1.-Ficha técnica.
- 2.-Resumen.
- 3.-Biografía y filmografía de Abbas Kiarostami.
- 4.-Historia y geografía de Irán.
- 5.-La lengua farsi (persa).
- 6.-El cine en Irán: historia y biografía de principales directores.
- 7.-El cine en Asia.
- 8.-Análisis de personajes:
- 9.-Los adultos y los niños que encuentra Ahmad en su
- 10.-Los valores del abuelo de Ahmad y la historia que

11.-La educación: análisis de la figura del maestro. La disciplina

12.-Análisis de aspectos cinematográficos.

13.- Conclusión persona sobre película y tema. **1.- Ficha Técnica:**

- Título: Khane-ye doust kodjast?
- Título Traducido: ¿Dónde está la casa de mi amigo?
- Año: 1987.
- Nacionalidad: Iraní.
- Director: Abbas Kiarostami.
- Productor: Ali Reza Zarrin.
- Guión: Abbas Kiarostami.
- Fotografía: Farhad Saba.
- Género: drama.
- Duración: 85 min.
- Música: Amine Allah Seine.
- Montaje: Abbas Kiarostami.
- Reparto:

· Babek Ahmed Poor (Ahmad).

· Ahmed Ahmed Poor (Mohamed Reda Nematzadeh).

· Kheda Barech Defai (profesor).

· Iran Outari (madre).

· Sadika Taohidi (vecino).

· Ait Ansari (padre).

· Biman Mouafi (Ali).

2.- Resumen Del Argumento:

Ahmed se lleva por equivocación el cuaderno de su compañero Mohamed. Ahmed vive en Koker y su amigo en Poshteh. Tiene que devolverle el cuaderno porque ese mismo día, Mohamed no había hecho los ejercicios así que el profesor lo amenazó con expulsarlo si se volvía a repetir. Es por ello que cuando Ahmed sale de la casa comienza una búsqueda imparable de la casa de su amigo. Como no le entrega el cuaderno esa misma noche decide hacerle los ejercicios para que no tenga problemas al día siguiente en el colegio.

Estructura de la película: está dividida en 10 escenas:

1) Aparece la escuela, y dentro está los niños. Aparece el planteamiento del problema porque los niños tienen que entregar sus deberes, pero Nematzadeh no los hace bien y el profesor le rompe el cuaderno.

2) Salen del colegio.

3) Aparece la casa de Ahmad, en realidad el patio, y está la madre lavando la ropa. Aparece la abuela y un bebé, hermano pequeño de Ahmad. Y éste tiene que ayudar en casa. Aquí se descubre el problema.

- 4) Se ve a Ahmad corriendo hacia el pueblo de Poshteh. Casi toda la película se desarrolla con este hecho.
- 5) Ya en Poshteh el niño se va encontrando con varias personas, por eso, se compara con la Odisea.
- 6) El niño, cuando vuelve a Koker, está el abuelo sentado y fumándose una pipa y le llama para que vaya a por tabaco. Y cuenta la historia del ingeniero iraní.
- 7) Regresa a Poshteh y va detrás de un carpintero (que va en burro).
- 8) Ahmad está en Posteh por la noche y se encuentra con otro carpintero (anciano).
- 9) Ahmad aparece a al hora de la cena en su casa, pero éste está preocupado y no quiere cenar. El niño está haciendo lo deberes y el viento abre la puerta.
- 10) La escuela de nuevo. Llega el maestro y comprueba que Nematzadeh tiene los deberes hechos gracias, en realidad, a Ahmad.

3.- Biografía Y Filmografía De Abbas Kiarostami:

Abbas Kiarostami (1940–), director de cine iraní nacido en Teherán. Considerado uno de los maestros del cine contemporáneo, ha creado un lenguaje visual que, a menudo, mezcla realidad y ficción en un juego de reciprocidades que conducen a la ambigüedad.

Apasionado desde niño por el dibujo y la pintura, se matriculó en la Facultad de Bellas Artes, mientras se ganaba la vida como guardia de tráfico. Terminados sus estudios, comenzó a trabajar como pintor, dibujante de carteles de películas y publicista, realizando, entre 1960 y 1969, más de 150 anuncios. Como miembro del Instituto para el Desarrollo Intelectual de Niños y Adolescentes, realizó *El pan y el callejón* (1970), que fue seguido de otros cortos y medimétrajes. La película con la que se dio a conocer internacionalmente fue *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1987), premiada en el Festival de Locarno en 1989, seguida de *Primer plano* (1990), también objeto de varios reconocimientos oficiales. Otras películas destacadas de su filmografía son: *A través de los olivos* (1994), que obtuvo la Espiga de Oro en la Semana Internacional de Cine de Valladolid, *El sabor de la cereza*, ganadora de la Palma de Oro en el Festival de Cannes, y *El viento nos llevará* (1999), galardonada con el gran premio del jurado del Festival de Cine de Venecia.

4.- Historia Y Geografía De Irán:

–Prehistoria

Irán presenta vestigios de ocupación humana y restos culturales pertenecientes a casi toda la Edad de piedra. Durante el Neolítico se desarrolló un proceso de sedentarización, producción estable de alimentos y establecimiento de rutas de intercambio de corta distancia.

–Protohistoria

La Edad del Cobre, caracterizada por la aparición de elementos de cobre y cerámica pintada en Susiana (Sudoeste de Irán) y en Sialk (centro-oeste), se extiende en Irán a lo largo del IV milenio adC, y se han hallado restos arqueológicos, entre los que se cuenta la cerámica con formas animales o abstractas de gran calidad, algunos de los cuales tenían aparente uso ritual. Las rutas comerciales ganan en extensión y comienzan a surgir asentamientos urbanos, en un proceso regional que se desarrolla entre Anatolia, Mesopotamia, el Complejo Arqueológico de Bactria–Margiana y la Cultura del valle del Indo.

–Historia Antigua

A comienzos del III milenio adC aparece en Susa una forma de escritura, posiblemente derivada del sistema sumerio para representar la lengua elamita, y el Imperio Elamita surge como nuevo poder en el sudoeste de Irán, en competencia con los imperios vecinos de Babilonia y Asiria. La economía elamita se basaba principalmente en el comercio, y su larga tradición administrativa está evidenciada por la cantidad de tabletas y registros conservados.

Durante el II milenio adC ingresan a la meseta del Irán diversas oleadas de pueblos iraníes, provenientes del Asia Central. Estos pueblos hablaban una variedad de dialectos del Persa Antiguo, una de las lenguas iraníes perteneciente a la familia de lenguas indoeuropeas, emparentadas con el Avéstico (Iranio Antiguo Oriental) y el Sánscrito Védico.

A mediados del siglo VII adC, grupos de tribus iraníes identificadas como medos, establecidos al norte y noroeste de Irán, se libran del yugo asirio, estableciendo su poder sobre la región. A fines del mismo siglo, medos y babilonios acaban con el poderío asirio, tomando Nínive en 612 adC. De ese mismo período son las fuentes que mencionan a Ciro I, rey de Anshan.

A mediados del siglo VI adC, Ciro II el Grande, rey de Anshan, conquista Media, Elam, Lidia, Babilonia y extiende su poder desde el Irán Oriental al Mar Mediterráneo. Su hijo, Cambises II, conquista Palestina y Egipto. Darío I, en un acto probablemente ilegítimo, se apoderó del trono de Persia y proclamó su pertenencia a la familia Aqueménida en la Inscripción de Behistún. Darío sistematizó (o completó la organización de) la administración imperial, reorganizando las Satrapías de Ciro y Cambises, y cambiando las políticas impositivas, militares y administrativas del imperio.

Durante el primer tercio del siglo V adC, persas y griegos compitieron por el dominio sobre las ciudades griegas de Asia Menor, las costas del Mediterráneo y el control de los puertos comerciales, así como el acceso al trigo de las costas del Mar Negro. Los años 490 adC–480 adC estuvieron marcados por los conflictos fronterizos conocidos como Guerras Médicas que comenzaron con las sublevaciones jónicas e incluyeron la quema de Atenas por parte de los persas, en represalia por la destrucción de Sardes durante los levantamientos de principios de ese mismo siglo.

Luego de los fracasos militares de la Segunda Guerra Médica, los Aqueménidas detuvieron su expansión y perdieron algunos territorios, mientras los levantamientos y rebeliones se sucedían por todo el imperio.

Alejandro Magno invadió y conquistó el Imperio Aqueménida entre 334 adC y su muerte en el 323 adC, y adoptó costumbres orientales estableciéndose en Babilonia luego de consolidar su conquista en el territorio que se extiende entre Egipto y el Río Indo. A su muerte, los sucesores o Diádocos se repartieron sus territorios, e Irán pasó a formar parte del Imperio Seléucida.

Otra dinastía iraní, de origen septentrional, la de los Parni, dio origen en Irán al Imperio Parto, que durante el siglo I adC funcionó como intermediario entre Roma y China, y liberó una gran cantidad de batallas contra el Imperio Romano.

En 226 surge en Persia el Imperio Sasánida, que intenta devolver a Irán la gloria de los Aqueménidas. El último Shah, Yazdgard III, fue derrotado por los árabes en el siglo VII, seguidos por los turcos selúcidas, los mongoles y Tamerlán.

–Historia Moderna y Contemporánea

El siglo XVI fue el de la independencia con la dinastía Safaví y siguientes que se otorgaron el título de Shah. En el siglo XIX Persia bajo la presión de Rusia y el Reino Unido inició un proceso de modernización. Durante la Segunda Guerra Mundial fue ocupada por ambas potencias y en Teherán se celebró la conferencia de igual nombre. En 1953, el primer ministro Mohammad Mosaddeq, fue expulsado del poder al intentar nacionalizar

los recursos petrolíferos, en una operación orquestada por británicos y norteamericanos. El Shah Mohammad Reza Pahlavi incrementó sus poderes dictatoriales con el apoyo de Estados Unidos, que le consideraba su mayor aliado en la zona. En 1979 el descontento de la población provocó una rebelión que duró cerca de un año y que desembocó en el exilio del shah y la instauración de República Islámica con Ruhollah Khomeini como máximo dirigente.

En 1980 se inició la guerra Irán–Iraq que finalizaría en 1988.

Tras la muerte de Khomeini en 1989 fue sucedido por Alí Khamenei como jefe de estado, quedando la jefatura del gobierno abierta a unas elecciones cada cuatro años en las que se ha asistido a una pugna entre un sector reformista liderado por Mohammad Khatami y otro conservador.

Irán es una república islámica constitucional, su sistema político está establecido en la constitución de 1979, llamada Qanun e Asasi. Irán tiene varias entidades gubernamentales complejamente interconectadas. Algunas de esas entidades son elegidas en forma democrática y otras son elegidos conforme a sus inclinaciones religiosas.

–Geografía

Irán está dividida en 28 provincias (ostan–haa, singular – ostan):

Teherán	Khuzestán	
Qom	Chahar y Bakhtiari	
Markazi	Kohkiluyeh y Buyer Ahmad	
Qazvin	Bushehr	
Gilan	Fars	
Ardabil	Hormozgan	
Zanjan	Sistán y Baluchistán	
Azerbaiyán Oriental	Kerman	
Azerbaiyán Occidental	Yazd	
Kurdistán	Esfahan	
Hamadan	Semnan	
Kermanshah	Mazandaran	
Ilam	Golestán	
Lorestan	Khorasan	

Puede que la provincia de Khorasan acabe dividiéndose en dos: Khorasan Norte y Khorasan Sur.

El paisaje iraní está dominado por cordilleras que separan varias cuencas y mesetas unas de otras. La poblada parte occidental es la más montañosa, con cordilleras como los Montes Zagros y las Montañas Elburz, formando ésta el punto más alto del país en el Damavand a 5.607 m. La mitad oriental del país consiste básicamente en un desierto deshabitado formado por cuencas con ocasionales lagos de sal.

Las únicas llanuras se encuentran a lo largo de la costa del mar Caspio y en el Golfo pérsico junto a la frontera con Iraq en Arvandrud (Shatt al-Arab). También otras llanuras menos extensas se encuentran a lo largo de la costa del Golfo, en el Estrecho de Hormuz y en el Mar de Omán.

El clima es árido o semiárido, excepto en la costa del mar Caspio donde domina un clima subtropical.

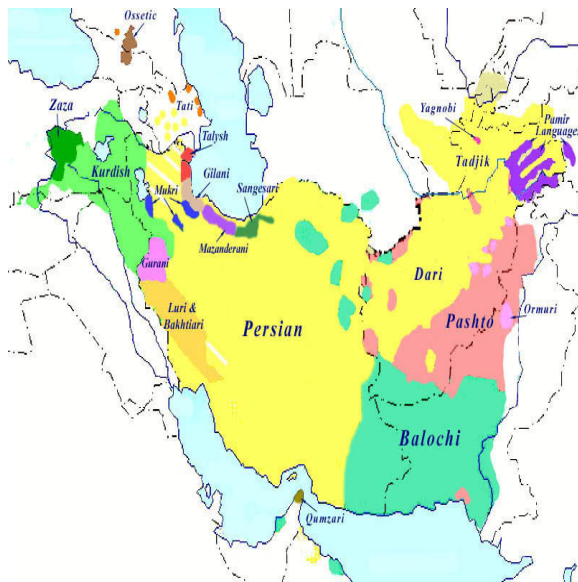
5.- La Lengua Farsi:

El **persa** (), también conocido como farsi, parsi, o dari, es una lengua hablada en Irán, Tayikistán, Afganistán, Georgia, parte de la India y parte de Pakistán. Tiene alrededor de unos 46 millones de hablantes nativos. Perteneció a la familia de lenguas indoeuropeas. Su tipología es Sujeto Objeto Verbo.

Dialectos

Normalmente es posible la comunicación entre iraníes, tayicos y dari hablando afgano, sin embargo, la definición popular:

- El dari es un dialecto del este de Persia, una de las dos lenguas oficiales de Afganistán.
- El tayico o tayiko persa también es un dialecto del este de Persia, pero al contrario que el persa afgano, está escrito con el alfabeto cirílico.
- El judeo-persa fue una lengua hablada por judíos en Persia.



La región donde se hablan el Persa y otras lenguas iraníes

-Historia

El persa, dentro de la familia indoeuropea, pertenece a las lenguas indo-iraníes la rama (aria), dentro de la que, la subrama iraní presenta la siguiente evolución cronológica: persa antiguo (avéstico y persa *aqueménida*) ==> Persa medio (*Pahlavi* -- *parto* y persa *sasánida*) ==> Persa moderno (El persa moderno comienza alrededor del año 900 de la era cristiana hasta nuestros días).

La lengua en sí ha evolucionado enormemente a lo largo del tiempo. Debido al desarrollo tecnológico nuevos préstamos entran en la lengua tal y como ocurre en cualquier otra lengua. En Irán la *Academia de la Lengua y la Literatura Persa* es un centro que evalúa los nuevos registros que se utilizan en la lengua con el fin de recomendar un equivalente que respete las normas gramático-fonológicas del persa. En Afganistán, la Academia de las Ciencias de Afganistán cumple la misma función para el persa afgano (así como con otras lenguas).

6.- El Cine En Irán: Historia Y Biografía De Principales Directores:

–**Historia:** En Irán el cine conquistó su legitimidad (a juicio de los creyentes) con la revolución de febrero de 1979. Antes de esa profunda transformación política, consecuencia del descontento popular frente al régimen del shah y que desembocó en una república islámica bajo la égida del ayatollah Rujollah Jomeini, el clero siempre había estigmatizado el séptimo arte.

El cine apareció en Irán a comienzos del siglo XX. Desde la apertura de las primeras salas en Teherán, en 1904, los religiosos manifestaron su oposición. Varios cines fueron incendiados con consecuencias a veces dramáticas: en agosto de 1978, en Abadán, 400 personas perecieron en el Rex. La sala de cine, símbolo del Occidente ateo y lugar de reunión popular que competía con la mezquita, era vista por los mollahs como una amenaza directa contra su autoridad. Además, el cine aparecía como blasfemo, pues mostraba imágenes de mujeres sin velo y, más tarde, escenas de baile con acompañamiento musical.

Los creyentes fanáticos no podían admitir la representación iconográfica del ser humano: sólo Dios es el Creador y el que da forma a los seres vivos. Toda representación figurativa está ausente de la ornamentación de las mezquitas, sobre todo en Irán. Sin tradición de expresión artística visual (con excepción de las miniaturas de los siglos XIV y XV), las representaciones imaginativas pertenecían a los escritores, fundamentalmente a los poetas.

Si bien el séptimo arte produjo, entre 1930 y 1979, unas 1.100 películas de ficción proyectadas en 420 salas, lo cierto es que no tenía la más mínima legitimidad a juicio de los ayatollahs. Los hijos de las familias más estrictas sufrían incluso castigos corporales si iban al cine. Ahora bien, con la llegada de Jomeini al poder se produjo un vuelco muy extraño.

De la noche a la mañana, el cine pasó a interesar a todo el mundo, incluso a los religiosos. El nuevo régimen decidió que necesitaba un control muy fuerte sobre la sociedad y se lo apropió, confiscó la imagen. La propia representación del poder se hizo omnipresente en la televisión, periódicos, carteles o cines. El séptimo arte, bendito y purificado de ese modo, fue legitimado. En cambio, el cine extranjero, contrario a los valores islámicos, fue prohibido. La producción iraní pasó así a reinar sin rival en el territorio nacional.

Desde su exilio en Francia, el ayatollah Jomeini había cobrado conciencia del papel de la imagen como instrumento eficaz de propaganda política. A su regreso a Teherán, descubrió en la televisión el filme de Dariush Mehrjui, *La vaca* (1969). En esa película, de un cierto realismo, el realizador evoca la vida difícil de unos campesinos modestos en un pueblo aislado, donde uno de ellos se identifica, tras la muerte del animal, con la vaca que era su único bien. Esta ficción inspiró al jefe religioso un discurso acerca del papel pedagógico del cine.

Desde el primer año de la revolución, todos los órganos del Estado se pusieron al servicio de ese arte a fin de crear un cine islámico, que debía ir por buen camino. Paralelamente, otro cine, que se situaba en la tradición de las películas de calidad anteriores a 1979, nació dolorosamente. En razón de una censura implacable, algunos cineastas crearon un lenguaje que eludía los tabúes y se inspiraba en la realidad cotidiana y en la poesía persa. Lograron imponerse gracias a su frescura y enfoque inocente.

–Directores:

El principal director y el pionero es Kiarostami, pero también existen otros como Majmalbaf, Jalili, Mehrjui, Beyzai, Forozesh, Naderi, Panahi que tienen también un papel muy importante. Pero de los cuales no se pueden obtener muchos datos biográficos.

7.- El Cine En Asia:

-Cine en Japón:

Introducción

Cine japonés, evolución histórica del cine en Japón. El cine llegó al Japón en 1896, con las primeras exhibiciones públicas de los sistemas inventados por los hermanos Lumière y por Thomas Alva Edison. Pero no se formaría una verdadera industria cinematográfica hasta 1908, año en que se realizaron películas, basadas en obras del estilizado teatro dramático tradicional, el kabuki, en el que los papeles femeninos son interpretados por hombres. Hasta 1916, las películas japonesas no aportaron innovaciones técnicas dignas de tener en cuenta, constaban de una sola toma por escena, y en consecuencia a los actores se los veía desde un único punto de vista y en un plano general. El único actor conocido de este periodo fue Onoue Matsunosuke, que trabajó para Makino Shozo, director de la productora Yokota. En las películas se mantuvo el empleo del narrador (el benshi), del teatro tradicional, para explicar y comentar la acción, la historia, práctica que había sido abandonada en Occidente en las exhibiciones de los primeros nickelodeones (cines primitivos).

En 1916 se importaron por vez primera películas estadounidenses y una serie de cineastas, encabezados por Kaeriyama Norimasa, empezaron por dar a actrices los papeles femeninos, al modo del cine de Occidente, con un estilo naturalista, y el empleo de planos en las escenas. A comienzos de la década de 1920, las productoras Taikatsu y Shochiku produjeron películas ya de estilo completamente occidental, como Rojo no reikon (Almas en la carretera, 1921), en la que aparecía una heroína como Mary Pickford, aunque sin el refinamiento del cine de Hollywood de aquella época.

El terremoto de Tokyo en 1923 destruyó los estudios cinematográficos, y paralizó temporalmente la producción, lo que condujo a un aumento en las importaciones de películas extranjeras, bajo cuya influencia los nuevos directores, como Kenji Mizoguchi, realizarían películas que no empleaban ya el benshi, y se basaban en temáticas más europeas. Directores que estudiaron en Hollywood realizaron comedias de estilo occidental, como las primeras obras de Ozu Yasujiro. Japón también comenzó a realizar un cine vanguardista, al estilo francés, como la película de Teinosuke Kinugasa Kurutta ippei (Una página loca, 1926). Kinugasa llevó su Jujiro (Carreteras cruzadas, 1928) en un viaje que realizó a Europa, donde tuvo una gran difusión, y él se interesó por las últimas producciones vanguardistas rusas y alemanas.

También a finales de la década de 1920, las películas japonesas de época y, en particular las de capa y espada, adquirirían un estilo moderno bajo la dirección de Ito Daisuke. Los directores izquierdistas realizaron en sus obras alguna suave crítica social con el pretexto de tratar asuntos de época (películas a las que se llamó de tendencia), estrategia que perduraría en la siguiente década hasta ser suprimida por los gobernantes militares que subieron al poder.

Cine sonoro japonés:

El cine sonoro llegó al Japón un par de años después de que lo hiciera a Europa, en parte por razones técnicas, y en parte porque gran parte del público prefería aún las películas mudas con el benshi declamando sus glosas. Pero pocos años después de la primera película sonora japonesa, la de Gosho Madamu to nyobo (La mujer del vecino y la mía, 1931), la época del benshi pasaría a la historia. La productora Toho se creó en 1936, agrupando a las cuatro principales: Shochiku, Nikkatsu, Toa y Teikine. Entre ellas habían controlado hasta entonces la mayoría de la producción y de la distribución. En la década de 1930 el espectro de temáticas habituales tratadas continuó, pero el cine japonés apostó algo más por el realismo que el cine occidental cuando se trataba de reflejar las vidas de las clases sociales humildes, como en la película de Sadao Yamanaka Ninjo kamifuse (Humanidad y globos de papel, 1937) y en algunas otras. Algunos directores llevaron su estilo personal más lejos, como Kinugasa, que empleaba un montaje ágil, planos breves y tomas novedosos en Yukinojo henge (El disfraz de Yukinojo, 1935 -1936); Hiroshi Shimizu con sus tomas muy largas y con amplios movimientos de cámara como en Arigato-San (Sr Gracias, 1936); y Ozu, con su singular punto de vista sobre el mundo doméstico de la gente común y corriente.

Cuando los militares tomaron el poder en Japón, establecieron leyes de control de la industria cinematográfica, al estilo de las de los nazis en Alemania (ver Cine Alemán), implantaron la censura previa de los guiones, y ejercieron desde el poder una fuerte presión sobre los temas tratados, con la finalidad de estimular una vehemente participación en el esfuerzo que exigía la guerra. Akira Kurosawa, el más conocido de los cineastas japoneses, comenzó su carrera como director haciendo este tipo de películas nacionales, como *La leyenda del gran Judo* (1943) o *La más bella* (1944), aunque era posible evitarlo dedicándose al cine de época, como hizo Mizoguchi. El número de productoras se redujo a tres y la producción disminuyó hasta situarse en unas 100 películas al año.

Tras la guerra, las autoridades de ocupación aliadas destruyeron la mitad de las películas producidas durante la contienda, y prohibieron también la producción de películas de época durante dos años. A muchas de las principales figuras de la industria se les prohibió trabajar y sólo se hicieron 10 largometrajes en 1945. No obstante, la producción pronto alcanzaría los niveles de antes de la guerra unas quinientas películas al año y más de mil millones de espectadores, niveles que se mantendrían hasta la década de 1960.

En la década de 1950, las películas japonesas irrumpieron en el mercado internacional por vez primera, comenzando por *Rashomon* (1950), de Kurosawa, que recibió el Oscar de Hollywood y el premio del Festival de Venecia en 1951. De hecho algunas de las películas de Kurosawa tuvieron una gran influencia en la industria estadounidense. Las series de monstruos de ciencia ficción que comenzaron con *Godzilla* (1964, Irohino Honda) tuvieron más aceptación en occidente. Los problemas sociales y morales fueron temas tratados por nuevos directores como Kon Ichikawa con *El arpa birmana* (1956) y Masaki Kobayashi con *Ningen no joke* (*La condición humana*, 1959–1961). Japón tuvo el equivalente de la *nouvelle vague* francesa a comienzos de la década de 1960 y por razones semejantes. La productora Shochiku respaldó la realización de una serie de películas baratas de nuevos directores jóvenes, entre los que estaban Nagisa Oshima, Masahiro Shinoda y Yoshida Yoshishige. De éstos, Oshima realizó los experimentos estilísticos más arriesgados en películas como *El ahorcamiento* (1968) o *Diario de un ladrón de Shinjuku* (1969). Los tres directores abordaron temas tabúes, como por ejemplo el trato de los coreanos en Japón, por lo que sintonizaron bien con los jóvenes espectadores.

Pero al mismo tiempo, la televisión hizo finalmente su eclosión, y el cine sufrió un serio declive, cayendo en la década de 1970 en un 80%; y aunque se produjeron 340 películas en 1978, las tres cuartas partes eran pornografía. Desde entonces, las películas estadounidenses dominan la taquilla japonesa. El gobierno instauró una ayuda a la producción de calidad en 1972, aunque esta medida ha supuesto una oportunidad para los nuevos cineastas, no ha detenido la decadencia, que continuó en la década de 1980, en la que los principales estudios paralizaron prácticamente su producción. Los nuevos directores trabajan en su mayoría para pequeñas productoras independientes, con algunos resultados notables como *La balada de Narayama* (1983), o *El señor de los burdeles* (1987), de Shohei Imamura; *Tampopo* (1988), de Juzo Itami; o *Tetsuo* (1992), de Shinya Tsukamoto. El mayor éxito comercial de los últimos tiempos ha sido una serie de películas de dibujos animados basadas en cómics japoneses, de una violencia visual estridente, pero estéticamente un tanto limitadas en la animación como *Akira* (de Katsuhiro Otomo, 1989). No obstante, la industria japonesa es aún grande si se tiene en cuenta el tamaño del país; en 1994 se vendieron 123 millones de entradas, lo que supuso una facturación para los distribuidores de 586.000 dólares.

–Cine en China:

El cine chino hasta 1949

Aunque la cosmopolita ciudad portuaria de Shanghai ya proyectaba películas de compañías occidentales en 1896 y 1897, en Pekín, su capital, tuvieron que esperar hasta 1902 para conocer el nuevo medio. La emperatriz Ci Xi ya había intentado sin éxito proyectar películas en la Ciudad Prohibida en 1904. La primera producción china conocida es *Dingjun Shan* (*La montaña Dingjun*, 1905), una grabación en la que la estrella de la ópera de Pekín Tan Xinpei aparece en escena y que fue realizada por el laboratorio fotográfico Fengtai

de dicha ciudad. La comedia corta Tou Shao Ya (El robo del pato asado), también basada en una ópera, fue rodada en Hong Kong en 1909 por el director de teatro y en ocasiones actor Liang Shaobo, con el apoyo financiero del empresario estadounidense Benjamin Polaski.

En 1920, Shanghai se convirtió en el centro de las producciones cinematográficas de China, aunque en Hong Kong se mantuvo una modesta actividad auxiliar. No obstante, el mercado chino de películas era sorprendentemente reducido (un delegado comercial del gobierno de Estados Unidos observó que en 1922 había menos de 100 salas de cine, la mayoría de ellas en las ciudades portuarias de la costa este), y el índice de bancarrota entre las compañías cinematográficas era alto. Por aquel entonces, del 80 al 90% de las películas proyectadas en China y Hong Kong se importaban de Estados Unidos. La producción propia de China en la década de 1920 se dividía claramente en dos tipos de películas: las que copiaban el modelo de Hollywood (principalmente melodramas, comedias y romances), y las que se basaban en la cultura popular China (principalmente narraciones sobre acontecimientos históricos y legendarios, así como fantasías de artes marciales sacadas de novelas baratas). Muy pocas cintas de este periodo han llegado hasta nuestros días.

El cine chino alcanzó cierto grado de creatividad durante la década de 1930. Por un lado, el medio comenzó a atraer a artistas e intelectuales jóvenes, como el escritor y director educado en Estados Unidos Sun Yu y el guionista comunista educado en Japón Xia Yan. Además, la creciente amenaza de una invasión japonesa proporcionó el impulso necesario para realizar películas patrióticas y nacionalistas. Las novedades estéticas, generalmente derivadas de la experimentación con el cine mudo de Hollywood y de la Unión Soviética, se combinaron con una serie de temas inspirados en el comunismo, incluyendo los derechos de la mujer, la desigualdad social y la defensa nacional. La técnica, sin embargo, se quedó atrás, y hasta 1935 se siguieron produciendo películas mudas junto con híbridos que incorporaban algunos sonidos.

La escasa inversión unida a la mala distribución y a la censura política ejercida por el partido en el poder, Guomindang (en chino, Partido Nacional del Pueblo), provocaron la quiebra de muchas productoras cinematográficas. No obstante, la industria estaba dominada por dos grandes compañías en la década de 1930: una similar a la estadounidense Metro Goldwyn Mayer, la Star Company (Mingxing, fundada en 1922 por los directores pioneros Zhang Sichuan y Zheng Zhengqiu) y la United Photoplay Service (Lianhua, fundada en 1930 por Luo Mingyou). Ambas empresas estrenaban una media de una película al mes. La United, que tenía contratada a la estrella Ruan Lingyu (la Garbo de China), hizo películas tan sobresalientes como Shennü (La diosa, 1934), del director Wu Yonggang, sobre el tema de la prostitución, y el sorprendente thriller patriótico y erótico Da Lu (La autopista, 1934), del director Sun Yu. La Star sobresalió con películas sofisticadas como Malu Tianshi (El ángel callejero, 1937), de Yuan Muzhi, una estampa dura aunque romántica de la vida, el amor y la injusticia social ambientada en los bajos fondos de Shanghai.

Esta edad dorada del cine de Shanghai se vio repentinamente truncada cuando la ciudad cayó bajo el dominio japonés en 1937. Pocos directores permanecieron trabajando bajo la supervisión japonesa; la mayoría huyó a Hong Kong y a Wuhan, donde se vieron obligados a realizar películas de propaganda política de bajo presupuesto a causa de la guerra. Cuando la producción se reanudó en Shanghai en 1946, las cosas habían cambiado. La inminente guerra civil entre las tropas del Guomindang y los comunistas por el control de Manchuria (Dongbei Pingyuan) agravó el clima político y forzó a todos los productores de cine a tomar partido por uno u otro bando. Algunos realizadores de tendencia izquierdista se trasladaron a Hong Kong huyendo de una posible persecución y muchos de los directores del ala nacionalista les siguieron tras la victoria comunista en 1949. Los filmes realizados en Shanghai a finales de la década de 1940 poseen un estilo más teatral, centrado en los diálogos, que las películas anteriores a la guerra. Entre aquéllos se incluyen una serie de títulos reconocidos ahora internacionalmente como clásicos, entre ellos el análisis de la depresión sufrida tras la guerra de Fei Mu titulado Xiao Cheng zhi Chun (Primavera en una ciudad pequeña, 1948) y la parábola de solidaridad con la clase trabajadora Wuya yu Maque (Cuervos y gorriones, 1949), de Zheng Junli.

El cine en la república popular china

Con el establecimiento de la República Popular en 1949, el Partido Comunista decidió reinventar el cine como un entretenimiento popular para los habitantes de las vastas áreas interiores que no habían visto ninguna película hasta entonces. La mayor parte de la producción se convirtió en un vehículo de propaganda gubernamental que desafiaba las tradiciones feudales y las supersticiones y ofrecía educación ideológica y divulgaba los movimientos y campañas nacionales. Poco después de 1949, las importaciones de cine extranjero se limitaron a los títulos de otros países comunistas. Se abrieron nuevos estudios de propiedad estatal en muchas regiones y la distribución y proyección de películas se expandió hasta alcanzar las áreas más remotas del país. Se produjeron más de 600 películas entre 1949 y 1966, año que marcó el comienzo de la Revolución Cultural proletaria y el forzoso cierre de la industria cinematográfica durante seis años. Algunas películas de los primeros 17 años del régimen comunista intentaron reavivar las viejas tradiciones de Shanghai en lo que se refiere a espectáculo, estilo y sofisticación; entre las mejores destacan *Xin Juzhang Daolai zhi Qian* (Antes de la llegada del director nuevo, 1956), una sátira de Gógol dirigida por el ex actor Lü Ban, y *Wutai Jiemei* (Dos hermanas de escena, 1964), un lujoso melodrama sobre el mundo del teatro dirigido por Xie Jin.

La retirada de los nacionalistas del Guomindang a Taiwan en 1949 sentó las bases para la producción de películas en la isla. La compañía cinematográfica del partido, la Central Motion Picture Corporation (CMPC), fue la primera y durante años la más importante productora, especializada en películas de propaganda anticomunista, en dramas históricos y en melodramas con la clase media como protagonista. El ejemplo de esta compañía atrajo a otras productoras y se creó una floreciente subcultura de bajo presupuesto en dialecto taiwanés junto con prestigiosas producciones en chino mandarín. Sin embargo, los directores más destacados Li Hanxiang, King Hu y Li Xing procedían todos de la China continental y se dedicaron a conservar las tradiciones culturales anteriores al comunismo.

Después de 1949, Hong Kong se convirtió en el centro más prolífico en lo que a producción de películas se refiere. Allí se unieron las compañías que producían películas en dialecto cantonés con las que lo hacían en mandarín. Las producciones en cantonés siguieron siendo numerosas hasta la llegada de la televisión en 1967, y pasaron de las 125 películas al año durante la década de 1950 hasta alcanzar las 200 películas al año en 1960 y 1961. Las producciones en mandarín, aunque tuvieron un comienzo inseguro (6 películas en 1946, 15 en 1950), lograron alcanzar la cifra de 80 películas al año en la década de 1970. Aunque ambas industrias cinematográficas contaban con facciones de disidentes comunistas partidarios de realizar un cine que mostrara temas sociales, la mayor parte de su producción estaba centrada en filmes de estilo hollywoodiense con un cierto aire chino. El género más popular fue el de las películas de artes marciales. En 1970, con la aparición de las películas de kung fu, China consiguió su primer éxito cinematográfico internacional y Bruce Lee se convirtió en la primera estrella china famosa en todo el mundo.

La llegada de la nueva ola:

Las principales compañías cinematográficas chinas (la Shaw Brothers y la Golden Harvest de sir Run Run Shaw, en Hong Kong, y la CMPC, en Taiwan) no pudieron seguir el ritmo de los cambios sociales y económicos de la década de 1970 y entraron en crisis. La estructura formalista de sus producciones y la indiferencia mostrada por la audiencia crearon las condiciones idóneas para la aparición de un movimiento de renovación cinematográfica a principios de la década de 1980. El cambio se inició en Hong Kong en 1979, cuando Ann Hui, Hark Tsui, Ho Yim, Allen Fong y otros directores jóvenes (la mayoría de ellos formados en escuelas de cine estadounidenses y europeas) pasaron de la televisión a la realización cinematográfica, fundando compañías productoras independientes y tratando temas sociales y culturales de actualidad. Su ejemplo se copió rápidamente en Taiwan, donde la CMPC comenzó a producir películas portmanteau (filmes que narran varias historias unidas por un hilo conductor), realizadas por directores sin experiencia como Edward Yang, Hou Hsiao Hsien, Wang Tong y Ren Wan.

La nueva ola llegó a la República Popular China en 1984, cuando los recién graduados por la Academia de Cine de Pekín comenzaron a dirigir películas con estructuras y pautas innovadoras que formulaban preguntas

en vez de ofrecer respuestas políticas fáciles. Los largometrajes *Tierra amarilla* (1984), de Chen Kaige, *Dao ma Zei* (Ladrón de caballos, 1986), de Tian Zhuangzhuang, y *Sorgo rojo* (1987), de Zhang Yimou, establecieron temas totalmente nuevos para el cine chino y éste ganó audiencia en todo el mundo por primera vez. Estos directores y sus contemporáneos (un grupo que los críticos de cine chinos apodaron la quinta generación) han convertido el cine chino en uno de los más interesantes de la década de 1990. Películas como *La semilla del crisantemo* (1990) y *La linterna roja* (1991), de Zhang Yimou, *La cometa azul*, (1993), de Tian Zhuangzhuang, y *Adiós a mi concubina* (1993), de Chen Kaige, han obtenido grandes premios en festivales importantes, como Cannes, nominaciones a los premios Oscar, al tiempo que han conseguido grandes éxitos de taquilla. Además, han atraído la atención de productores de Hong Kong, Taiwan y otros lugares, ayudando así a reunificar los tres centros de realización de cine chino de la posguerra.

Aunque los niveles de creatividad han seguido siendo altos, especialmente en Taiwan, el público chino ha vuelto la espalda a la producción nacional en la década de 1990. La disminución en la recaudación de taquilla ha ocasionado crisis financieras en las tres industrias cinematográficas y muchos realizadores de cine de Hong Kong se han trasladado a California. Estos problemas se han visto agravados en China por el incierto ambiente político; las normativas cinematográficas gubernamentales publicadas en 1996 imponen nuevos y más estrictos controles tanto para los realizadores independientes autorizados por el estado como para los ilegales.

-Cine en India:

Los comienzos:

Las películas llegaron a la India menos de un año después que los hermanos Lumiere exhibieron por primera vez su cinematógrafo en París. El 7 de julio de 1896, un agente que había traído equipos y películas de Francia mostró por primera vez imágenes en movimiento en Bombay. Ese fue un día importante en la historia social y cultural del pueblo indio.

La primera cinta de ficción hecha en la India (3,700 pies de largo) fue exhibida en 1913. Fue realizada por Dadasaheb Phalke y se tituló *Raja Harishchandra*. Basada en un cuento del Mahabharata, fue una cinta conmovedora relacionada con el honor, el sacrificio y las acciones prodigiosas. De ahí en adelante se realizaron muchas películas mitológicas que tomaron por asalto a la India. Solamente la compañía de Phalke produjo alrededor de cien películas.

Lo poco que queda del cine silente indio producido hasta 1931 apenas llena seis casetes en el Archivo Nacional de Filmes de la India pero es importante por la forma en que el encuadre teatral tradicional (personajes estáticos, tomados de frente por la cámara) es animado por una considerable inversión en las tomas de locaciones en ambiente natural y en la ciudad. Esto es evidente no solamente en *Raja Harishchandra*, sino también en películas parte históricas parte publicitarias como *Diler Jigar / Corazones Galantes* (SS Agarwal, 1931) y *Gulamnu Patan / La Caída de la Esclavitud* y en las coproducciones internacionales dirigidas por Himansu Rai y el alemán Franz Osten. Entre estas *Lights of Asia / Luces de Asia*, 1925, acerca de Buda, y *Shiraz* (1928), acerca de los orígenes del Taj Mahal llamadas *Romances de la India* por sus productores, muestran a la India como una mezcla sorprendente y exótica: escenas de la vida cortesana antigua y medieval, con la presencia de rituales de la intimidad de la corte y espectaculares procesiones de elefantes y camellos se yuxtaponen a un naturalismo impresionante.

El advenimiento del sonido:

Cuando la Primera Guerra Mundial y con la fenomenal expansión de Hollywood, el 85 % de las películas de ficción que se exhibían en la India eran estadounidenses. Pero la introducción del sonido provocó una diferencia inmediata. En 1931 se produjo la primera película sonora india, *Alam Ara*, doblada al Hindi y al Urdu. Al igual que surgieron las películas sonoras en la siguiente década, también surgieron una serie de

nuevos asuntos importantes. El más prominente de estos, por supuesto, fue el idioma y el mercado de los idiomas; junto con ellos hay consideraciones de identidad regional, de diferentes lugares que separadamente y juntos conforman la India. Muchos filmes de la época fueron producidos en la lengua regional (Bengalí, Marathi) y en Hindi, de forma tal que pudieran ser orientados al mayoritario mercado de habla Hindi. El público indio naturalmente prefirió ver películas hechas en sus propios idiomas y cuantas más canciones tuvieran, mejor. En aquellos días, los filmes que se producían tenían hasta 40 canciones. Esta tradición de canciones en las películas aun persiste en el cine comercial indio actual.

Las décadas de 1930 y 40:

Mientras que trataban las diferencias sociales de las castas, las clases y las relaciones entre los sexos, las películas "sociales" de los años 30 adoptaron un punto de vista modernista en una convergencia esencial de la sociedad. Muchos directores de la época mostraron una gran innovación, V. Shantaram por ejemplo, estuvo alerta a las tendencias mundiales en la producción cinematográfica desarrollando efectos expresionistas de una forma inteligente en obras como *Amrit Manthan* (Prabhat Talkies, 1934).

En lo que probablemente fue la película más importante del período, *Devdas* (1935), el director Pramathesh Barua creó un clima de edición sorprendente en una historia de amor frustrado por las diferencias sociales y la incompetencia masculina. Producida en Bengalí, Hindi y Tamil *Devdas* creó un héroe inusualmente ambivalente para este período (y de nuevo a través de un remake Hindi dirigido por Bimal Roy en 1955), predicó sobre la indecisión, la frustración y con énfasis en el fracaso y la añoranza más que en el éxito.

Para los años 40 el cine social delimitó aún más su centro de atención al excluir particularmente los asuntos cargados, especialmente la división de castas. Un ejemplo representativo, presagiando la clase de variedades de entretenimiento que se ha convertido en una característica de los filmes de Bombay, *Kismet / Destino* (Gyan Mukerji, Bombay Talkies, 1934), que rompió todos los records de taquilla y estuvo exhibiéndose por más de 2 años. La familia y las clases se convirtieron en el elemento clave en la representación de la sociedad y las locaciones de la historia se sitúan en una zona urbana indeterminada.

Aunque esto se convirtió en el modelo del cine popular, especialmente después del declive de las industrias locales en Maharashtra y Bengala para finales de los años 40, se observan diferentes formas en las películas tamiles del mismo período. En los años 30 el cine Tamil ganó reconocimiento nacional con la variedad costumbrista *Chandralekha*, dirigida por S.S. Vasan para los estudios Gemini que su autor llamó "un desfile para nuestros campesinos" (una gran parte de la audiencia era analfabeta). Su historia, de un conflicto por la herencia de un imperio, está cargada de exageradas escenas y multitud de extras. Aún más significativo que este derroche espectacular fue su naturaleza tamil reconociendo así una existencia nacional diferente a la hasta entonces presentada por la producción de Bombay.

La década de 1950:

Para el comienzo de la década del 50, Calcuta se convirtió en la vanguardia del arte cinematográfico con el surgimiento del movimiento de filmes de sociedad en los finales de los 40 y la *Pather Panchali / Canción del Camino* producida con el apoyo del gobierno estatal de Bengala Occidental en 1955. Post independencia, a pesar de una encuesta gubernamental relativamente compasiva en 1951, la industria se convirtió en objeto de considerable análisis moral y crítica y estuvo sujeta a severos impuestos. Surgió un consenso clandestino entre proponentes del arte cinematográfico y el estado, todos centrándose en el imperativo de crear un "mejor" cine. El Instituto de Cine y Televisión de la India se estableció en Pune en 1959 para desarrollar habilidades técnicas para una industria que se veía desprovista en este campo. Sin embargo, el apoyo activo para un cine paralelo, como dio en llamarse, solo despegó realmente en los finales de la década del 60 bajo la égida de la gubernamental Corporación Financiera de Filmes, establecida en 1961 para apoyar a los nuevos realizadores cinematográficos.

Irónicamente esta presión y crítica oral ocurrió en un momento cuando se estaban produciendo cuestionablemente algunos de los trabajos más interesantes en el cine popular. Organizaciones culturales radicales, débilmente asociadas con el Partido Comunista Indio, se habían organizado como la Asociación de Escritores Progresistas de toda la India y la Asociación Popular India de Teatro (IPTA). Esta última había producido Dharti Ke Lal, Hijos del Suelo (K.A. Abbas, 1934) y su impacto en la industria puede verse en el trabajo de escritores radicales como Abbas, autores musicales como Sahir Ludhianvi y directores como Bimal y Zia Sarhady.

Además, directores como Raj Kapoor, guru Dutt y Mehboob Khan, aunque no directamente involucrados con la IPTA, crearon películas que reflejaban un compromiso apasionado con los asuntos de justicia social. Mayormente realizados en estudios, las películas de esta era sin embargo, incorporaron elementos estilísticos vívidos, influenciados por las corrientes internacionales en la producción de filmes. Tales efectos son evidentes en Awara, El Vagabundo, (Raj Kapoor, 1951 guión de K. A. Abbas), El llamado (Zia Sarhady, 1956) y Pyaasa / Pasión, (Guru Dutt, 1957).

El Primer Festival Internacional de Cine, celebrado en Bombay en 1951, mostró obras italianas por primera vez en la India. La influencia del Neorrealismo se puede apreciar en películas como Do Bughha Zamin / Dos Medidas de Tierra (Bimal Roy, 1953), una descripción de un padre y un hijo sobreviviendo en Calcuta que refleja la narrativa del Ladrón de Bicicletas, 1944, de Vittorio de Sica. Andaz / Estilo, 1949, un triángulo amoroso de la alta sociedad basada en un trágico malentendido, dibuja códigos de representación psicológica, alucinaciones y sueños que figuran fuertemente en el melodrama hollywoodense de los años 40. La tendencia de Mehboob de hacer un espectáculo visual de sus materiales, y su compromiso con los temas de asuntos populistas, lo convierten en un buen ejemplo del cine popular de la época.

El cine de arte:

El emergente cine de arte indio, guiado por los directores bengalíes Ray, Mrinal Sen y Ritwik Ghatak reaccionaron contra este tipo de espectáculo.

El mundialmente famoso debut de Satyajit Ray, Pather Panchali (1955), está basado en muchos de los temas que emplearon los productores contemporáneos de películas populares de la época tales como la pérdida del status social, la injusticia social, el desarraigo, pero los localiza dentro de un cuadro naturalista y realista que pone un valor especial en el campo bengalí, localizándolo como un lugar de nostalgia, al cual la sensibilidad urbana e individualista de su protagonista, Apu, miraba con añoranza.

En la obra posterior de Ray sobre la existencia de la clase media urbana, Mahanaga / Gran Ciudad (1963), Charulata (1964) Seemabadha / Compañía Limitada (1971), Pratidwandi / El Protagonista (1970) y Jana Aranya / El Hombre Medio (1975), su visión natural y humanista está al mismo tiempo en el hogar en la ciudad y repugnada por esta; comunica una abovedada ruptura a través de imágenes fútiles de entrevistas de trabajo, esquemas corporativos cínicos, oscuros negocios en respetables cafés. Comprometido con las tradiciones de la intelectualidad del siglo diecinueve, encuentra a la sociedad necesitada, la denigra por su ignorancia y corrupción y observa con arrogante desdén el terreno maligno debajo de él. Las mujeres de Ray, como la madre Sarbojaya de Pather Panchali, la muchacha traviesa Aparna Sen de Samapti / El Fin (1961), Madhabi Mukherjee en Charulata y Mahanagar, y Kaberi Bose en Aranyer din Ratri, son retratos espléndidos en la tradición realista.

En contraste con Ray, sus contemporáneos Mrinal Sen y Ritwik Ghatak presentan el lado oscuro de la clase media baja de la India y los desempleados. Sen, después de una fase de cine político didáctico irregular a la altura del Movimiento Maoísta Naxalite de los primeros años de la década del 70 marcada por la trilogía Interview / Entrevista (1971) Calcuta 71 (1972) y Padatik / El Guerrillero (1973), realizó dos películas Akaler Sandhanel / A la Caza del Hambre (1980) y Khandar / Ruinas (1983), acerca de la producción fílmica misma, explorando su distancia inherente y su falta de compromiso y los problemas ocasionados para representar la

realidad.

Quizás la figura más relevante de esta generación cumpliendo el potencial de las iniciativas culturales radicales de la IPTA, fue el gran Ritwik Ghatak. Conmoción, los problemas de ubicarse en un nuevo medio y las indignidades y presión de la gente común son los temas recurrentes de este poeta de Partition, quien lamentó la división de Bengala en 1947. Desarmonía y discontinuidad podría decirse que son la marca distintiva de *Nagarik / Ciudadano* (1952) y *Meghe Dhaka Tara / Estrella Nublada* (1960) donde escenografías de esquinas de calles en estudio se mezclan con dificultad con tomas en vivo de Calcuta. Hay algo deliberadamente estridente en el ritmo de edición, el uso del sonido y las composiciones, como si el director rehusara permitir que nos introdujéramos en un cuadro visual familiar y cómodo. En *Ajantrik / El Hombre y la Máquina* (1958) y en *Subarnarekha* (1952, exhibida en 1965), yuxtapone la figura urbana desplazada y transitoria a los pueblos tribales, colocando la figura humana en el borde del cuadro, empujándola por la majestuosa naturaleza.

El cine popular y las súper estrellas:

Durante los años 60, el cine popular había saltado de su compromiso social hacia géneros más románticos, lanzando nuevas estrellas como Shammi Kapoor una especie de Elvis indio y más tarde a Rajes Khanna, un héroe suave y romántico. El periodo también fue notable por un nacionalismo indio más agresivo. Después de las figuras indo-pakistaníes de 1962 y 1965, el burócrata indio se convirtió en un punto de broma para la imaginación en películas tales como *Sagam / Encuentro de Corazones* (Raj Kapoor, 1964) *Aradhana / Adoración* (Shakti Samanta, 1969).

Sin embargo, la conmoción política y económica de la siguiente década presenció un regreso a temas sociales tanto en el cine de arte como en el cine popular. El punto de viraje aceptado en el cine popular fue la violenta e irritada *Zanjeer / La cadena* (Prakash Mehra, 1973) que alimentó las ansiedades y frustraciones generadas por la rápida pero irregular industrialización y urbanización. Estableciendo a Amitabh Bachchan como la más grande estrella de la próxima década, su policía héroe es expulsado del servicio debido a una conspiración y toma la ley por sus propias manos para hacer justicia y vengar a sus padres asesinados.

Los desordenes políticos de los próximos años, incluyendo la huelga ferroviaria de 1974 y el Movimiento Nav Nirman dirigido por J. P. Narayan en Bihar y Gujarat, al final llevó a la declaración de Emergencia de Indira Gandhi en 1975. Fue como si el estado y el pueblo se separaran. Mientras las ciudades crecían, así también crecían las audiencias. El cine popular generó figuras ambiguas para expresar su alineación. Al nivel de las imágenes hubo una gran inversión en las ansiedades de la vida cotidiana y a diferencia de los años 50, en las tomas de las locaciones. En *Zanjeer*, el asesinato casual de un testigo en los trenes conmutados de Bombay conjura los peligros de la vida en las metrópolis. Esto es reflejado en imágenes del puerto, piqueras de taxis, líneas ferroviarias y lugares de construcción en *Deewar / La Pared* (Yash Chopra, 1975) también protagoniza Amitabh Bachchan.

La narrativa recurrente de estas películas de protagonistas desarraigados de pequeños pueblos y familias rurales expuestas a los peligros de la ciudad, es compartida por niños callejeros investigados por sociólogos profesionales en *Salaam Bombay* (1988), de Mira Nair. El exceso de películas de Bombay, sus grandes acciones y la prioridad dada a la emoción y la excitación puede reflejar más fielmente el ritmo dominante de la vida urbana en la India. Al nivel de la trama y los personajes, sin embargo, las películas de Bombay simultáneamente simplifican y colapsan nuestro sentido de la India, reduciendo la enorme variedad de identidad – social, regional, étnica y religiosa – que caracteriza la sociedad india. Donde aparecen estas identidades, lo hacen de forma caricaturesca y como objeto de burla.

El cine de arte de los 80:

Para enfrentar esto, el cine de arte de los años 80 se diversificó de sus ataduras de Bengala de períodos

anteriores bajo la égida de la Corporación Financiera de Cine. Obras realizadas por Shyam Benegal, Ghautan Ghose, Saeed Mirza, B.V. Karanz, Girish Kasaravali, Mrinal Sen, M. S. Sathyu, Ray Kundan Shah, entre otros, activamente abordaron la cuestión de la injusticia social, problemas de explotación por los terratenientes, trabajo forzado, los intocables, el poder urbano, la corrupción y la extorsión criminal, la opresión de la mujer y la manipulación política. Ghatak en particular había abordado muchos de estos asuntos anteriormente, pero nunca había existido tal torrente de la conciencia social, ni tal flujo de nuevas imágenes de paisajes regionales, culturas y estructuras sociales. Muchas de estas películas pueden parecer didácticas y simples debilitando la atención a la forma que había marcado el periodo anterior pero no del todo. Las dos primeras películas de Benegal indican un inusual compromiso con la sicología de la dominación y la subordinación. *Ankur / El comienzo*, (1974), protagonizada por Shabana Azmi, es particularmente notoria, no solamente por esto, sino también por la forma abierta y fluida en que captura el campo. Entre los directores de Kannada, que trabajan en el sur de la India, Kasaravalli en *Ghattashradha* (1981) logra una visión íntima de la opresión de las viudas a través de la visión de un niño. Y una mención especial se debe hacer a Jaane Bhi Do Yaaron / *Dejad que Yazcan los Perros Durmientes* (1984), un maravilloso ejercicio en farsa y humor, que también es un brillante retrato de Bombay.

El sur:

Los más notables de los directores que hablan específicamente de sus propias culturas y acerca de las posibilidades de cambio son Adoor Gopalakrishnan y Aravindan de Kerala. La clave para su productividad fue el desarrollo general de una cultura de cine en Kerala, el estado más culto de la India. En sus películas Gopalakrishnan transformó el verde campo, los pueblos agitados y la animada cultura de Kerala en un lugar desasociado y extraño lleno de brechas de comunicación, amenazas, personajes inexplicables y un sentido general de impenetrabilidad. Los asuntos van desde tragedias ascendentes que asedian a una joven pareja en la ciudad (*Swayamvaram/La Propia Elección*, 1972) y el infructuoso autoritarismo de un señor feudal en decadencia (*Elippathayam / La Ratona*, 1984) a la misteriosa decadencia espiritual de un popular activista comunista (*Mukha Mukham / Cara a Cara*, 1987).

El difunto Aravindan, quien había sido caricaturista y empleado de la Kerala Rubber Board, tenía algo místico en él, pero fue pasando a través de un rango de estilos, incluyendo un enfoque cinemaverite, como en *Thampu / La Carpa de Circo*, (1978), en la cual artistas de circo hablan directamente a la cámara. Su episodio del Ramayana, *Kanchana Sita / El Asentamiento Dorado*, localiza la acción contra el grano de la alta tradición Hindú al situarla entre las tribus en el verde paisaje de los bosques de Kerala. En su mejor momento, su estilo narrativo rehúsa un enfoque didáctico, generando un sentido caprichoso de como se forman los destinos.

Cine indio contemporáneo:

En los años 90, el video y la televisión por cable nacional y vía satélite han traído como resultado el desarrollo de una prolongada crisis de la industria cinematográfica de la India, donde los filmes comerciales y artísticos corren el mismo riesgo de caer en las taquillas. Los problemas de estos últimos están principalmente provocados por una incapacidad de encontrar fuentes de distribución. Ahora, mas y más productores de cine de ambas correctas dirigen su mirada a la televisión. La unidad estatal de financiamiento de películas (ahora llamada Corporación Nacional de Desarrollo Fílmico) tiene un riesgo principal en la expansión de la red nacional.

Ha habido dos respuestas a esta crisis. La primera, en el ámbito económico, ha sido tratar y limitar la piratería fílmica y sistematizar la relación de filmes a videos. La segunda es una inversión en nuevas tecnologías y en nuevas formas de contar las historias. Las industrias Telegu y Tamil y directores tales como Ram Gopal Varma y Mani Ratnam, están a la vanguardia de tales progresos, mostrando un vivo interés en nuevas técnicas del cine estadounidense. Siva (1990) y *Raat / Noche* (1991), ambas de Varma demuestran el uso de la steadicam— en la ultima, para la exclusión de cualquier narrativa seria. La virtuosidad técnica de las obras de Mani Ratnam, al igual que sus elegantes formas de contar las historias y actuaciones controladas han atraído

un seguimiento entre los entusiastas de los filmes de todo el país, que se identifican con su estilo e implícitamente, con la imagen de una identidad dinámica y moderna. En 1993, Ratnam hizo un importante adelanto con Roja, una historia de amor acerca de una joven mujer campesina Tamil y su esposo, un criptógrafo que descifra mensajes para la inteligencia militar. La pareja es transportada a Cachemira, que está sujeta a un constante extremismo separatista. Involucrar la pareja tamil en un problema nacional habría parecido remoto para una generación anterior, la película identificó un nuevo campo de interés pan-indio. Doblada al Hindi, fue un éxito nacional, dando lugar al doblaje de numerosas películas sureñas.

–Biografías de:

Akira Kurosawa (1910–1998), director de cine japonés, una de las grandes figuras de la cinematografía mundial, considerado el emperador del cine nipón.

Nacido en Tokio, era el menor de los siete hijos de un militar descendiente de samuráis. Interesado en un principio por la pintura, estudió en la Academia de Bellas Artes de Tokio, pero no pudo acabar sus estudios y en 1936 pasó a trabajar como guionista y ayudante de dirección en los estudios Toho, en Tokio. Su primera película, La leyenda del gran Judo (1943), y su secuela, La nueva leyenda del gran Judo (1945), trataban sobre un joven maestro de judo. Más interesante es El ángel borracho (1948), que supuso el comienzo de su larga colaboración con el actor Mifune Toshiro. Sin embargo, Kurosawa no sería conocido internacionalmente hasta el éxito de su duodécimo filme, Rashomon (1950), también protagonizado por Mifune, que obtuvo el León de Oro del Festival de Venecia en 1951, dato especialmente relevante por ser la primera vez que una producción japonesa ganaba un galardón internacional. También serían consideradas obras maestras Vivir (1952) y Los siete samuráis (1954), de la que la industria estadounidense haría el remake Los siete magníficos (1960), de John Sturges, y sus cuatro secuelas posteriores.



Aunque su adaptación de las técnicas tradicionales orientales dota a sus películas de una sensibilidad japonesa, su belleza visual y su fuerza dramática han tenido un gran impacto en los espectadores occidentales, quienes además han reconocido el talento del director nipón para adaptar al cine como ningún otro algunas obras claves de la literatura europea, como El idiota (1951), de Dostoievski, o Macbeth y El rey Lear, de Shakespeare, que rueda como El trono de sangre (1957) y Ran (Batalla, 1985), respectivamente. Otras películas celebradas han sido El infierno del odio (1963); Barbarroja (1965); Dersu Uzala (1975), Oscar a la mejor película extranjera de ese año; Kagemusha (La sombra del guerrero, 1980); Sueños (1990) y Rapsodia de agosto (1991). En 1990 recibió un Oscar honorífico al conjunto de su obra.

Ozu Yasujiro (1903–1963), director de cine japonés y gran admirador del cine estadounidense.

Sus primeros trabajos los realizó para la productora Shochiku, y en 1927 comenzó a dirigir. Sus primeras obras estuvieron muy influenciadas por el cine estadounidense, como en El hijo único (1936). Pero su peculiar temática, la vida de la clase media japonesa a través de los pequeños detalles, ya la había desarrollado en Y por tanto, hemos nacido (1932). En su paso al cine sonoro en 1934, su personal estilo de filmar se consolidó, como puede apreciarse en películas como Un albergue en Tokio.

La principal característica del trabajo de este director era el emplazamiento de la cámara a la altura de una persona sentada en el suelo, de forma que recogía toda la interpretación de los actores en un plano fijo. A mediados de 1930 era ya uno de los directores más populares y apreciados de Japón, tanto por su capacidad para reflejar los pequeños detalles de la vida cotidiana como por la de combinar elementos cómicos y dramáticos (característica que comparte con el francés Jean Renoir) como ningún otro supo hacer. Tras la II Guerra Mundial su trabajo se refinó aún más, y películas como *Los cuentos de Tokio* (1953) o *Final de otoño* (1960) causaron un gran impacto en los cineastas occidentales.

Mizoguchi Kenji (1898–1956), director de cine japonés. Se formó como artista al estilo occidental, y trabajó en publicidad antes de hacerlo como actor en la productora Nikkatsu donde fue también ayudante de dirección. Debutó como director en 1922 con la película *El día en que vuelve el amor*. Sus primeras películas se basaron en obras de autores occidentales, como la obra teatral *Anna Christie* de Eugene O'Neill que Mizoguchi adaptó como *Kiri no minato* (La bahía brumosa, 1923). Pronto desarrolló temas propios y casi siempre centrados en la situación de la mujer dentro de la sociedad japonesa, en el pasado feudal o en el presente. Con la llegada del sonoro, Mizoguchi encontró su propio estilo, lírico y ritual, con largos planos-secuencia y complejos movimientos de cámara, que plasmó en películas como *La Virgen de Oyuki* (Maria no Oyuki, 1935). Este estilo de movimientos se combinaba con un sentido pictórico visual que se evidenció aún más en sus películas de posguerra, como *Cuentos de la Luna pálida de agosto* (*Ugetsu monogatari*, 1953), uno de los mayores logros de su extensa filmografía, poco conocida por el gran público occidental, pero que le sitúa con más de 90 títulos, algunos de ellos de extraordinario valor artístico, como uno de los grandes maestros de la historia del cine.

Zhang Yimou (1950–), director de cine chino, conocido por sus dramas históricos de estética impecable. Políticamente controvertido en su país nativo, las películas de Zhang han sido aclamadas por la crítica extranjera y le han convertido en el director más célebre de la llamada quinta generación del cine chino, que comprende a aquellos directores cuyas carreras comenzaron tras la Revolución Cultural proletaria de finales de la década de 1960.

Nacido en Xi'an, ciudad al norte de China, estudió en el Instituto de Cine de Pekín con otros directores de la quinta generación, como Wu Tianming y Chen Kaige. Comenzó trabajando de operador de cámara en películas tan aclamadas internacionalmente como *Tierra amarilla* (1984, de Kaige). Debutó como director con *Sorgo rojo* (1987), que obtuvo el Oso de Oro del Festival de Cine de Berlín, cuya acción se desarrolla en una remota provincia del norte de China durante las décadas de 1920 y 1930. La película destaca por sus bellas y evocadoras imágenes de la naturaleza y por la magnífica interpretación de la debutante Gong Li. A partir de ahí, actriz y director comenzaron una larga y fructífera colaboración interrumpida en 2000 con *El camino a casa*, esta vez protagonizada por la joven actriz china Zhang Ziyi.

Zhang Yimou ganó el premio al mejor director en el Festival de Cine de Cannes por su tercer filme, *La semilla del crisantemo* (1990), que se convirtió en la primera película china en ser nominada al Oscar en la categoría de mejor película extranjera. Gong interpreta a una joven campesina que es vendida al sádico dueño de una fábrica textil. *La semilla del crisantemo* muestra imágenes de un colorido y una sensualidad muy poco comunes en el cine chino. Sus otras películas también han sido excelentemente acogidas, como *La linterna roja* (1991), *Qiu Ju, una mujer china* (1992), *¡Vivir!* (1994), *La joya de Shanghai* (1995), *Happy Times* (2001) y *Hero* (2002). La mayoría de sus largometrajes han sido distribuidos por todo el mundo, pero *La semilla del crisantemo* y *La linterna roja* fueron prohibidas en China.

Satyajit Ray (1921–1992), cineasta indio, el único con renombre internacional por sus evocadores retratos de la vida en su país.

Nació en Calcuta, en cuya universidad estudió. Comenzó su carrera como ilustrador. Posteriormente fue director de arte de una agencia publicitaria inglesa. En 1947 ayudó a fundar la Calcuta Film Society. A comienzos de la década de 1950 comenzó a reunir dinero para hacer su primera obra, *Pather Panchali*

(Canción de la carretera) que rodó con un reparto de actores no profesionales y concluyó en 1955. Por este largometraje recibió en 1956 un premio en el Festival de Cannes. Con *Aparajito* (1956) y *El mundo de Apu* (1959), completó una trilogía que lo dio a conocer internacionalmente. Éstas, al igual que la primera, tratan sobre la vida de una familia rural en Bengala y su traslado a una ciudad, ambas enfocadas desde el punto de vista de un muchacho.

En los siguientes años dirigió casi treinta producciones, todas ellas escritas por él mismo, entre las que destacan: *El salón de música* (1957), *Días y noches en el bosque* (1969), *Jugadores de ajedrez* (1977), *Pikoo* (1981), *El mundo de Bimala* (1984) y *El extranjero* (1991). En 1992, poco antes de su muerte, fue premiado por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood por su contribución de toda una vida al cine.

8.- Análisis De Los Personajes:

–**Ahmad:** es un niño bondadoso y generoso. Sale en busca de su amigo sin saber donde está para evitar que el profesor le regañe, lo que demuestra la lealtad a su amigo. Es muy educado y correcto. Lo demuestra tanto con su madre, aunque ésta no muestre mucho interés como cuando se encuentra con el anciano de Poshteh, que aunque le hacía perder tiempo no le falta al respeto en ningún momento y se comporta de una manera ejemplar. Muestra una gran madurez a su tan corta edad. Y el sentimiento de compañerismo, de amistad, está presente en él durante toda la película, sobre todo cuando le hace los deberes a Nematzadeh para evitar que le riñan. En cuanto al aspecto físico es de estatura normal para su edad, con el pelo moreno y corto, ojos oscuros, pecas en la cara, delgado y de piel blanca. Su comportamiento es totalmente diferente al de los adultos, porque mientras Ahmad se preocupa por su amigo, estos sólo piensan en si mismos y en su conveniencia.

–**Nematzadeh:** es el compañero de Ahmad. No muestra mucha preocupación por las amenazas del profesor, ya que no se interesa por recuperar su cuaderno. Yo supongo que tiene graves problemas familiares que serían la causa de su comportamiento, ese desinterés encubriría su verdadera tristeza, como demuestra al ponerse a llorar por las riñas del profesor. Aunque es educado, pero más que nada porque en la sociedad en la que vive debe comportarse con un gran respeto a las personas mayores que él, no se muestra muy agradecido cuando Ahmad le trae el cuaderno con los ejercicios hechos, evitando las riñas del profesor. En el aspecto físico, es delgado y de estatura similar a la de Ahmad, más moreno de piel y con el pelo rubio.

–**Abuelo:** su comportamiento es típico de la sociedad en la que vive. Es muy tradicional y de valores antiguos. Aparece escasamente en la película, pero por lo que habla se le ve como una persona trabajadora y educada. Se basa mucho en la filosofía de la vida. En el aspecto físico es delgado y bastante envejecido, pero normal para su edad.

–**Madre:** es la típica ama de casa, la típica mujer árabe sometida a las estrictas creencias de estos. Como casi todos los padres de los niños de la clase su preocupación se basa en que su hijo realiza las tareas que le manda, pero no tiene ningún interés sobre los sentimientos ni las intenciones de su hijo. No muestra una gran comprensión. Físicamente, aunque no se distingue mucho, es delgada, morena de piel y con el pelo oscuro.

9.- Los Adultos Y Niños Que Encuentra Ahmad En Su Personal Odisea En La Búsqueda De Nematzadeh:

En su camino hacia la búsqueda de Nematzadeh, Ahmad se encuentra con distintas personas que no le son de mucha ayuda ya que no muestran mucho interés. Una de ellas es un compañero de clase que simplemente le señala la dirección por la que debería ir. Aparece cerca de una casa donde ve tendidos unos pantalones idénticos a los de Nematzadeh y cree que vive allí. Pero no le contesta nadie por más que llama y decide subir para preguntarle a una anciana que vivía allí. Es tanta la insistencia del niño para que ésta le acompañe a la casa de abajo, que aunque esta se negaba porque está enferma, acaba accediendo. También se encuentra con unas señoras en un balcón pero no le saben contestar. Más tarde otras señoras le dicen que Nematzadeh se ha

marchado con su padre y lo sigue, pero luego se da cuenta de que no es él. Ya anocheciendo se encuentra con un anciano que sabe donde vive Nematzadeh y decide acompañarlo. Durante el trayecto el anciano le habla de su vida, de su oficio de carpintero y la creación con la madera. Cuando llega a la supuesta casa de su amigo se da la vuelta i decide regresar a su casa. El anciano dice que le acompaña pero su lentitud retrasa mucho a Ahmad y decide marcharse solo.

10.- Los Valores Del Abuelo De Ahmad Y La Historia Que Cuenta A Su Amigo Sobre El Ingeniero Iraní Que Cobraba La Mitad De Sueldo.

El abuelo de Ahmad conversa con un amigo suyo y le cuenta una anécdota sobre un ingeniero iraní. El oficio de éste era la construcción de carreteras. Una vez se dejó un metro sin construir y le pidieron que terminara la carretera tal y como le habían ordenado. En ese momento se dio cuenta de que cobraba la mitad que el resto, pero porque a él tenían que repetirle las cosas dos veces para que realizara bien su trabajo, lo consideraban inferior. Pero el hombre no se queja por miedo a perder su trabajo. La moraleja de su historia es que cada uno debe preocuparse de sus asuntos y no centrarse tanto en los de los demás.

11.- La Educación: Análisis De La Figura Del Maestro. La Disciplina. Comparación Con La Educación En España Actualmente.

Con la película se demuestra la importancia de la educación en esos países. El profesor es muy estricto, utiliza una disciplina muy severa. El profesor es la imagen del respeto y la dureza. No aguanta el mínimo desorden ni palabra, y cualquier incumplimiento será castigado severamente. Todos tienen que obedecer y respetar a las personas adultas, no pueden faltarles al respeto y en todo momento acatarán las órdenes sin protestar. La diferencia con la educación actual en España es enorme. Aquí la mayor parte de los estudiantes no sienten ningún respeto por la figura del profesor, además también, porque ellos no pueden o no deben utilizar castigos tan severos. Si algo no les parece justo plantan cara a aquellos que han formulado dicha injusticia. Allí ese respeto sobre todo por la figura del profesor también se debe a que se sacrifican para ir a la escuela y en cambio aquí en España muchos de los jóvenes estudian por obligación y condicionados por la sociedad, es esa falta de interés la que provoca la pérdida del respeto.

12.- Análisis De Aspectos Cinematográficos:

–**La interpretación natural de actores no profesionales:** son actores que al no ser profesionales su intención es la de transmitir las sensaciones de la manera más natural posible, y aunque esa es la intención de cualquier actor, los intereses de estos no son capitalistas y la interpretación adopta más naturalidad. Actúan sin actuar, se interpretan a sí mismo, ellos se comportan tal y como lo hacen a diario.

–**La sencillez de la historia:** el argumento de la película, ya explicado anteriormente, es muy simple, pero intenso. La película enseña que aquellos a quienes consideramos maduros por el físico, a veces reciben lecciones de aquellos que para la corta edad que tienen son más maduros interiormente. Y esa es la esencia de la historia. Que un niño de corta edad nos da una lección de bondad y generosidad.

–**El paisaje:** es el paisaje típico de los países de oriente. Eso ya causa un sentimiento de familiarización, aunque a lo mejor no tanto para nosotros que no estamos acostumbrados a ellos. Es señal de la pobreza a la que están sometidos, ya que todo está más descuidado y la naturaleza es más pobre, comparándolo siempre con la situación en España.

–**El tiempo cinematográfico:** las escenas están gravadas en tiempo real y eso le da mucha monotonía a la película. Ralentiza la película, da sensación de tranquilidad. Allí están tan acostumbrados a ese ritmo de vida, que lo que la película quiere reflejar es ese ritmo de vida.

–**Los planos y escenas:** las escenas al ser tan extensas parecen repetitivas. Y son escenas que representan

situaciones típicas, que no son familiares. Utiliza siempre los mismo planos, y muy sencillos, como son el plano frontal, alejado, de medio y cuerpo entero.

–**La música:** la música nos causa extrañeza porque no es típica de aquí. Es lo único que aún siendo lenta la película consigue darle un poco de vivacidad, sobre todo cuando echa a correr. La música indica los cambios de ritmo en la película.

13.– Conclusión Personal Sobre La Película Y Tema.

No es una película que me haya gustado mucho. Creo que hay muchísimas mejores que ésta, sólo que es cierto que no estoy acostumbrada a ver películas de este tipo. Es de demasiado sencillez, y no es que sea malo, sólo que el gravar, por ejemplo, escenas en tiempo real provoca cansancio. Es de fácil comprensión y lo que se intenta realzar es el valor de la amistad.

Bibliografía

–**Enciclopedia Microsoft Encarta 2004.**

–**Páginas web:**

http://www.unesco.org/courier/2000_10/sp/doss21.htm

<http://dvd.wanadoo.es/dvds/d/donde-esta-la-casa-de-mi-amigo.html>

<http://www.dvdgo.com/product~prodid~109305~dvd~%C2%BFD%C3%B3nde+Est%C3%A1+la+Casa+de+mi+Amigo?.htm>

<http://www.cinedeautor.com/secciones/default-secciones-ampliada.asp?idDVD=473>

<http://www.indembassyhavana.cu/culture/Cinema/introsp.htm>

<http://www.filmaffinity.com/es/film701952.html>

<http://www.fotograma.com/notas/reviews/313.shtml>

http://www.tallercine.ua.es/grf/pdf/casa_de_mi_amigo.pdf

http://es.wikipedia.org/wiki/Idioma_persa

<http://es.wikipedia.org/wiki/Ir%C3%A1n>

[http://www.ofertadvd.com/es/movies/scripts/info.asp_\\$ref=V0-005633\\$fmt=DVD-Z0\\$title=%BFD%D3NDE%20EST%C1%20LA%20CASA%20DE%20MI%20MIGO%3F.html](http://www.ofertadvd.com/es/movies/scripts/info.asp_$ref=V0-005633$fmt=DVD-Z0$title=%BFD%D3NDE%20EST%C1%20LA%20CASA%20DE%20MI%20MIGO%3F.html)

<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/tiempocine.htm>

http://www.miradas.net/estudios/2004/08_losochenta/dondeestalacasademiamigo.html

<http://info.dreamers.com/i/peliculas/e/5876/p/foros/foro.html>