



DONOSTIA ZINEMALDIA
FESTIVAL DE SAN SEBASTIAN
INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

PREMIO ESPECIAL DEL JURADO 2008

EL CABALLO DE DOS PIERNAS

TWO-LEGGED HORSE



UNA PELÍCULA DE
SAMIRA MAKHMALBAF

DIRIGIDA POR SAMIRA MAKHMALBAF CON ZIYA MIRZA MOHAMAD HARON AHAD GOL GOTAI KARIMI KHOJEH MADER YASIN TAVILDAR AYUDANTE DE DIRECCIÓN MARZIYEH MESHKINY Y FARID PIRAYESH GUION Y MONTAJE MOHSEN MAKHMALBAF
FOTOGRAFÍA FARZAD JODAT SONIDO FAROKH FADAEI MÚSICA TOLIBKHON SHAHIDI DIRECCIÓN ARTÍSTICA AKBAR MESHKINI FOTO PLAJA HANA MAKHMALBAF PRODUCTOR EJECUTIVO MEHRDAD ZONNOUR DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN ZAHRA KAMALIAN

PRODUCIDA POR WILD BUNCH MAKHMALBAF FILM HOUSE

www.golem.es/elcaballosedospiernas



LE CERCHE NOIR POUR F I L M S



SINOPSIS

Un hombre de la ciudad llega a un pueblo muy pobre y ofrece trabajo a un joven campesino. Pero antes de conseguir el puesto, deberá competir con otros chicos para saber quién es capaz de llevar a un niño al que una mina le voló las piernas. El joven campesino gana. Por un dólar diario lleva su carga al colegio, echando carreras con los burros en la calle; baña al niño, juega con él, pero el pequeño discapacitado quiere que su padre le compre un caballo de verdad. No quiere a otro chico.

SAMIRA MAKHMALBAF

BIOGRAFÍA

Nació el 5 de febrero de 1980 en Teherán, Irán. A los 8 años tuvo un papel en la famosa película *El ciclista*, dirigida por su padre, el conocido cineasta iraní Mohsen Makhmalbaf.

A los 17 años dirigió su primer largometraje, *La manzana*. La película fue elegida para participar en la sección oficial del Festival de Cannes 1998 y se convirtió en la realizadora más joven en participar en dicho festival. Alabada por el legendario Jean-Luc Godard, la película participó en más de cien festivales internacionales en dos años y fue estrenada en más de treinta países.

En 1999 realizó su segunda película, *La pizarra*, rodada en el Kurdistán iraní, que volvió a ser seleccionada por el Festival de Cannes 2000, donde ganó el Premio del Jurado. Además de este premio, la película fue galardonada con el Premio de Honor Federico Fellini de la UNESCO y el Premio François Truffaut. Fue estrenada en numerosos países, y solo en Francia la vieron 200.000 espectadores.

Dirigió uno de los once segmentos de la película *September 11*, en la que participaron directores como Ken Loach, Shohei Imamura, Youssef Chahine, Sean Penn, entre otros, y que se estrenó en el Festival de Venecia 2002.

Su tercera película, *A las cinco de la tarde*, fue la primera que se rodó en Afganistán después del régimen de los talibanes. También fue seleccionada para el Festival de Cannes 2003, donde ganó el Premio de Jurado. En 2004, el periódico *The Guardian* la incluyó en la lista de "Los 40 mejores realizadores del mundo".

Al no concederle el gobierno iraní el permiso para rodar su último largometraje, decidió rodar **EL CABALLO DE DOS PIERNAS** íntegramente en Afganistán. Durante el rodaje de la película estalló una bomba y seis personas resultaron heridas. A pesar de las grandes dificultades, se empeñó en acabar la película.

Ha sido miembro del jurado en festivales del calibre de Cannes, Venecia, Berlín, Locarno, Moscú y Montreal, entre otros.



FILMOGRAFÍA

1997

LA MANZANA

Premio Internacional de la Crítica,
Festival de Locarno 1998

Premio Especial del Jurado,
Festival de Tesalónica 1998

Premio Especial del Jurado,
Festival de Sao Paulo 1998

1997

LA PIZARRA

Premio del Jurado,
Festival de Cannes 2000

Premio Federico Fellini 2000,
UNESCO

Premio Especial de Cultura 2000,
UNESCO

Premio François Truffaut,
Festival de Giffoni 2000

2002

A LAS CINCO DE LA TARDE

Premio Especial del Jurado,
Festival de Cannes 2003

2008

EL CABALLO DE DOS PIERNAS

NOTA DE LA REALIZADORA

Quiero saber hasta dónde puede llegar la relación entre dos personas. Por una parte, dos personas están dispuestas a hacer cualquier cosa, cualquier sacrificio por su afecto y amistad. Por otra parte, una de las dos explota a la otra como si fuera un animal. A través de esta película, intento descubrir cuál es el límite de tolerancia del ser humano, cuánto aguanta un ser humano por necesidad antes de transformarse. Preguntémonos cuántas veces hemos sido la montura de alguien, o cuántas veces hemos usado a alguien de montura.

EL CINE DEL MAÑANA

CONFERENCIA DE
SAMIRA MAKHMALBAF



Inspirándome en la clásica metáfora del cine como “una ventana abierta el mundo”, tocaré el tema de la conmoción generada por la revolución digital, las transformaciones económicas y la concentración de medios de producción, que amenaza la diversidad e independencia de la realización cinematográfica creativa.

El cine siempre ha estado a merced de los poderes políticos - sobre todo en Oriente -, de la financiación en Occidente, y de la concentración de los medios de producción en cualquier parte, por lo que la creatividad individual de los realizadores se ha resentido. Pero esta situación parece haber cambiado radicalmente. Gracias a las asombrosas innovaciones tecnológicas, los cineastas ya no parecen ser tan vulnerables a los anteriores impedimentos.

Parece posible pensar que la cámara se convertirá pronto en la pluma del director de cine. Hasta ahora, tres tipos de controles externos han reprimido el proceso creativo del director: el político, el económico y el técnico. Con la revolución digital, la cámara supera todos estos obstáculos y se pone a disposición del creador. Podremos celebrar el nacimiento del auténtico cine de autor con la “cámara bolígrafo” porque veremos un nuevo amanecer en nuestra profesión. Si hacer cine es tan barato como escribir, el poder del capital en el proceso creativo disminuirá radicalmente, aunque los procesos de distribución seguirán a merced del capital. El control y la censura del Gobierno perderán parte de su fuerza, ya que el público podrá ver la película en Internet desde su casa. Pero no será el fin de la censura porque la autocensura por temor al fanatismo religioso y a la barbarie impedirá que vuele la imaginación creativa.

Si la cámara se convierte en bolígrafo, el realizador se convierte en autor y se elimina la presión ejercida por el poder, el dinero y los medios de producción. En ese caso, ¿no nos encontramos en el umbral de un cambio tecnológico que afectará a la mismísima esencia del cine como medio? Me inclino a pensar que el cine del siglo XX se convertirá en la literatura del siglo XXI.

¿Significa eso que el cine está a punto de morir? François Truffaut rodó una película acerca de la muerte de la literatura con la aparición del cine. Si hoy estuviera vivo, ¿no le tentaría hacer una película acerca de la muerte del cine a manos del autor digitalizado? ¿No imaginaría a la nieta de Tarkovsky o de Ford escondiendo las obras de sus abuelos en algún punto del Polo Norte?

La revolución digital reducirá al mínimo el aspecto técnico del rodaje, dando mayor libertad al cineasta. Y eso me hace pensar en que por fin veremos el auténtico nacimiento del cine de autor. Hemos echado en falta la presencia de artistas, filósofos,



sociólogos y poetas entre los realizadores. El cine sigue estando en manos de los técnicos, y la realización sigue limitada a aquellos que tienen acceso a cámaras caras. No es difícil imaginar que la cámara digital pueda significar la muerte de los técnicos. A lo que seguirá la muerte de la censura y la muerte del capital. Ahora bien, dada la facilidad de rodaje, ¿no aumentarán los “autores” hasta proporciones astronómicas y no será eso la muerte del cine de autor?

El cine, el séptimo arte, empezará a perder público como tal. El atractivo general del cine se dividirá en atracciones más específicas, a lo que seguirá una división de trabajo y mercado. Poco a poco, el público o, digamos el consumidor, podrá llegar a dictar lo que desea ver, y la narrativa cinematográfica se verá dramáticamente influida por las expectativas de los espectadores.

A pesar de todas sus intenciones democráticas, el neorealismo italiano no pudo ir más allá de las limitaciones impuestas por la técnica. Actualmente, movimientos como Dogma 95 usan los avances tecnológicos y llegan donde no pudo ir el neorealismo italiano. Es posible que acabemos haciendo “cineperiodismo” que ayude a salvaguardar la democracia. Un acontecimiento tiene lugar un sábado, el domingo se rueda la película, el lunes se visiona y se convierte en un impacto directo en la fabricación cotidiana de la historia.

La revolución digital tendrá otra consecuencia. Hasta ahora, los pueblos menos favorecidos del mundo han sido los receptores. La historia del cine empezó en naciones económicamente solventes y poderosas, resultando en un desequilibrio injusto. ¿Cuántas películas africanas compiten en Cannes? Pero la revolución puede democratizar todo el sistema. Imaginemos la edición del Festival de Cannes 2010...

La cámara acabará por perder su voz profética y empezará a haber un diálogo global. Actualmente se producen unas 3.000 películas al año para una población global de más de 6.000

millones de personas. Hablamos de una película por cada 20 millones de personas. Pero no todas las 3.000 películas se estrenan. La competencia con Hollywood es muy fuerte en todo el mundo. Las cinematografías nacionales ofrecen una resistencia heroica al monopolio hollywoodiense.

Cuando los libros no estaban al alcance de todos, la palabra escrita se tomaba como una verdad absoluta. Cuando los libros fueron más asequibles, la palabra escrita perdió parte de su poder. Quizá ocurra lo mismo con las producciones cinematográficas y *Titanic* deje de ser emblemática.

Estamos acostumbrados a ver el Tercer Mundo a través de los ojos del Primer Mundo. No vemos Estados Unidos o Europa a través de los ojos de África. La revolución digital cambiará este desequilibrio. El Primer Mundo perderá la hegemonía de su visión. Dejaremos de pensar que Occidente nos dio la técnica. Como cineasta, ya no seré una iraní en un festival, seré una ciudadana del mundo. La ciudadanía global no se definirá por el domicilio ni por las palabras impresas de la prensa, sino por un amplio vocabulario visual.

Un nuevo temor se apoderará de los cineastas, y puede resumirse así: “Como artista, ¿tendré algo que decir que otros con cámaras digitales no hayan dicho?” Hay un relato en el “Mathnavi”, de Rumi, uno de nuestros más grandes poetas, en el que cuenta que un gramático se subió a un barco. El mar estaba en calma y le preguntó al capitán si tenía conocimientos de sintaxis y morfología: “No”, respondió el capitán. “Ha perdido media vida”, replicó el gramático. Al poco, se levantó una terrible tempestad y el capitán le preguntó: “¿Sabe nadar?” “No”, respondió el gramático. “Ha perdido toda la vida”, replicó el capitán.

Hace veinte años, si alguien quería ser cineasta, le preguntaban si conocía la técnica. Si contestaba negativamente, se le consideraba como medio analfabeto en el arte cinematográfico. Veinte años después, le basta con decir que tiene arte.

ENTREVISTA CON SAMIRA MAKHMALBAF



¿De dónde viene la idea original?

De mi padre. Un día, por la mañana, me dio el guión de **EL CABALLO DE DOS PIERNAS**, y me dijo: “Toma, me he pasado la noche escribiendo. Si te gusta, haz la película”. Leí la historia y me quedé asombrada. Le pregunté por qué era una historia tan desesperada, amarga y violenta, y me contestó: “¿Qué esperas que escriba si las condiciones políticas y sociales son tan difíciles en Irán? ¿Cómo esperas que describa las relaciones entre las personas en una sociedad aparentemente moderna, pero que en realidad es primitiva? ¿Cómo puedo expresar las relaciones sociales bajo un autoritarismo tan totalitario?”

Me pasé la noche diciéndome que no rodaría ese guión. Era demasiado surrealista. Además, leyéndolo, sentí que me habían metido a la fuerza en una caja. Al día siguiente, en casa, gritaba de vez en cuando: “No, no lo rodaré, no lo rodaré”. Por fin, mi padre se acercó, me quitó el guión, me dijo que olvidara la película y que me tranquilizara. Pero no podía. **EL CABALLO DE DOS PIERNAS** se había apoderado de mí.

Era amargo, desesperanzador, pero más real que la realidad misma. Era la esencia de lo que podía expresar acerca de la época en que vivo. **EL CABALLO DE DOS PIERNAS** es una pesadilla. Pero al abrir los ojos por la mañana, la tragedia sigue a la pesadilla. Por eso me dije a mí misma: “Abre los ojos y mira a tu alrededor. ¿No ves a los caballos y a los jinetes que te rodean?”

Siempre me ha gustado la teoría de Darwin. Pero tenía ante mí la teoría de **EL CABALLO DE DOS PIERNAS**, cómo el hombre se convierte poco a poco en animal bajo la opresión de un poder creado por él mismo. El convertirse en animal no se limita a la relación entre una sociedad y una autoridad totalitaria. También ocurre en relaciones individuales, en un matrimonio, entre dos amigos, dos compañeros. Sin embargo, me parece que convertirse en la montura de otro solo puede pasar si ambos, caballo y jinete, han cambiado antes de naturaleza.

¿Por qué rodó **EL CABALLO DE DOS PIERNAS** en Afganistán?

Por varias razones. En primer lugar, porque no me permitieron rodarla en Irán. En segundo lugar, porque el aspecto primitivo de Afganistán encajaba muy bien con el espíritu del guión. En tercer lugar, porque hablo el mismo idioma que la mitad de Afganistán, tenemos las mismas raíces y podía hablar con los actores en mi lengua materna. Y, en último lugar, porque es una historia acerca de personas que podía transcurrir en muchos sitios, entre otros Afganistán.

¿Cómo encontró a los actores?

Fue muy difícil. Busqué en las calles de unas diez ciudades afganas. Necesitaba dos actores cuyo aspecto físico y personalidad

fuesen muy diferentes de lo habitual. Para el papel del niño que ha perdido las piernas, buscaba a alguien aparentemente débil que necesitase la ayuda de los demás, pero capaz de trepar a un árbol. Encontrar a alguien débil y poderoso a la vez no es tarea fácil. La mayoría de los niños que pisan una mina no sobreviven, y los pocos que lo hacen son verdaderos inválidos. Le encontré en el norte de Afganistán. Mendigaba en la calle. Sé por experiencia que los mendigos son buenos actores porque deben despertar la compasión de los transeúntes.

En cuanto al segundo actor, el que hace de caballo, me interesaba sobre todo encontrar a alguien capaz de comportarse como tal de forma convincente. Me costó mucho, pero acabé encontrándole en el centro de Afganistán; lavaba un coche en la calle. En la película debía ser capaz de llevar 25 kilos de peso en la espalda mientras corría durante los dos meses de rodaje. Sin embargo, había sido víctima de un atentado y no podía correr, menos aún llevar a alguien a cuestas. Le entrenamos durante 40 días. Al cabo de dos semanas ya era capaz de correr con facilidad. Entonces empezamos con una mochila con un kilo de sal. Cada día añadimos otro kilo de sal hasta que fue capaz de correr con 25 kilos de sal a la espalda. De hecho, le sirvió de terapia. Conseguí corregir un poco su deformidad. Luego, durante un mes, llevó al otro chico al rodaje a la espalda corriendo por la calle con el fin de acostumbrarse el uno al otro. También pasamos muchas horas con caballos para que aprendiera a comportarse como ellos. Le pedía que imaginara cómo comería y dormiría si fuera caballo. Era una especie de juego donde lo pasaba bien, lo que le permitió interiorizar el comportamiento del caballo.

¿Es difícil trabajar con actores no profesionales?

Difícil pero muy tentador. No saben nada de cine, pero rebosan de vida. Para plasmar la vida real en el negativo, hay que ser muy paciente. Tengo mi método. Mi hermana Hana hizo un documental sobre este método, se llama “Samira y los actores no profesionales”, en el que se enseña mi relación con los actores no profesionales y cómo trabajo con ellos. El método no se aprende en la escuela, hay que aprenderlo en la universidad de la vida.

¿Cómo interpretaría su película?

Soy la creadora de la película, no estoy aquí para interpretarla. Eso se lo dejo a los espectadores y a los críticos. Además, creo en la teoría de “la muerte del autor”. Cuando un artista crea una obra, es como una madre cuando da a luz a un hijo; la interpretación y el análisis de la madre no determinarán el carácter del niño. La obra o el niño empiezan una vida independiente, y cada uno se formará una opinión del niño al verle.

Esta película puede dar pie a interpretaciones diferentes dependiendo de si se ve en Japón o en otro país. Después de un parto difícil, he dado a luz a un niño que tiene diferentes

significados: filosófico, social, psicológico, literario, político, incluso mítico y religioso. En esta película, veo la crucifixión de Jesús y la traición de Judas. Supongo que Judas no se convirtió de pronto en traidor. Puede que en su vida cotidiana pecara y Jesús, siempre compasivo, le perdonara. El mito del compasivo Jesús necesitaba al antimito del desleal Judas para dar sentido y equilibrar la historia.

¿La violencia es el tema de la película?

La película da una sensación de opresión. Una opresión de tal magnitud que aplasta. La opresión que convierte a un ser humano en un animal. Es una metamorfosis gradual, porque la película habla de la violencia del comportamiento humano. Pero no se trata de la violencia que suele mostrar Hollywood para conseguir más ingresos de taquilla y que gusta a los espectadores. En esta película se critica el tipo de violencia que molesta al espectador, con la esperanza de que si la emplea, dejará de hacerlo después de ver la película. La historia refleja la violencia del alma humana contemporánea. Freud dijo que la historia de la civilización es tan fina como una capa de hielo en un océano de ignorancia y brutalidad.

Pero aquí vemos violencia entre niños, cuando estamos acostumbrados a que las películas infantiles sean poéticas.

Para empezar, no es una película infantil, sino para un público mucho más amplio. Luego, los niños son débiles y poéticos en la literatura, pero no en la realidad. Ciertas investigaciones sociológicas han demostrado que los niños que no están controlados o supervisados por adultos, son potencialmente peligrosos para otros niños. Pueden clavarse cuchillos en los ojos o ahogar a otro sin darse cuenta de las consecuencias. He pensado en poner un cartel en el cine diciendo que si alguien espera ver una película poética y sentimental, se abstenga de entrar.

¿Tiene algo de erótica la relación entre los dos niños?

Me refiero a la escena en la que el niño caballo lava al niño sin piernas y se le queda mirando o a la escena en que los dos están en la cama casi desnudos, hablando de la araña en el techo.

El asombro del niño caballo cuando lava al niño sin piernas nace de la compasión que siente al descubrir que es medio humano, aunque también puede darse otra interpretación de la relación. Asimismo, es una metáfora de la relación entre poderosos y débiles. Por ejemplo, el poder y el pueblo. Me parece que, al menos en Oriente, el poder y el pueblo no tienen una sola relación.

En primer lugar está el miedo. Un miedo mutuo. El poder teme que el pueblo se rebele y le eche; el pueblo teme que el poder le encarcele y torture.

En segundo lugar está la absorción gradual. El poder y el pueblo se absorben gradualmente y empiezan a comportarse de la misma forma. Por ejemplo, la censura del poder acabará siendo absorbida por la cultura producida por la nación.

En tercer lugar, el erotismo. Poco a poco, el pueblo empieza a disfrutar siendo la montura, y el poder siendo el jinete. El sufrimiento se convierte en hábito. A eso llamo erotismo mutuo entre el poder y el pueblo.

Ninguno de los personajes de sus anteriores películas es blanco o negro, siempre los estudia dentro de un marco propio. Incluso en *La manzana*, el padre que encierra a sus hijas en casa durante once años no acaba en la cárcel. Y en esta película, ¿hay personas buenas y personas malas?

No. Al principio de la película tenemos a dos personajes débiles. Uno de ellos no tiene trabajo, se siente muy solo y está dispuesto, por un dólar diario, a llevar a la espalda a otro que no tiene piernas, a cargar con él desde el pueblo a la ciudad para que vaya al colegio. El otro es un niño de diez años sin piernas que, cuando su padre se va a India para buscar ayuda médica, aúlla de tristeza. Pero uno está encima del otro, uno tiene poder. Lo mismo pasa constantemente en la vida. Al principio sentimos compasión por ambos personajes, pero muy pronto, la superioridad y la inferioridad se hacen patentes. Se estudia la situación. Un ser humano está sometido a la opresión del poder y otro tiene el poder.

La psicología moderna no cree en el tratamiento individual. Un adolescente que haya intentado suicidarse debería ser tratado con sus padres. En este partido de tenis jugamos todos, intercambiando acciones y reacciones. El poder es como un círculo vicioso. El opresor y el oprimido comparten a partes iguales. No diré que se trata del mal y del bien, sino más bien de malas y buenas relaciones, situaciones.

La película toca varios temas, ¿cuál es el principal?

La metamorfosis del hombre en animal en una época en que las relaciones humanas se basan en el abuso y el consumo. Algunos consumen a los demás, y si esos no les sirven, los cambian hasta conseguir el producto deseado.

Generalmente, las películas se clasifican en dos categorías, entretenimiento o didácticas. ¿En qué categoría cree que está la suya?

Si una película no es entretenida, el espectador no aguantará hasta el final, pero si solo entretiene, se la tachará de pérdida de tiempo. No me gusta hacer películas que no intenten cambiar algo. El mundo está lleno de películas innecesarias. Si no se hubieran hecho, el mundo seguiría igual. Según Nabokov, cualquier obra de arte necesita una vertiente mágica para ser perfecta. El aspecto mágico empuja a una película más allá del entretenimiento y del mensaje moral. El aspecto mágico es el proceso creador de la obra de arte. Todas las muñecas en una tienda de juguetes entretienen, y todos los profesores enseñan, pero los fabricantes de muñecas y los profesores no crean obras de arte, a menos que entre la magia en su trabajo. Según rodaba la película, iba entrando más y más en el aspecto mágico de la

historia. Los dos niños son reales y normales, pero simbolizan las relaciones entre los hombres y el poder. Simbolizan al ser humano que, en una situación unidimensional, se separa de sí mismo y se metamorfosea. Darwin decía que el hombre es una evolución del animal en condiciones especiales y durante un largo periodo de tiempo. Yo avanzo la teoría de que el animal saldrá del hombre en condiciones especiales y graduales. La magia de la historia reside en la cirugía realizada por unas manos infantiles, y no por un gran cirujano, en el alma de un ser humano hasta convertirle en un animal.

La estructura de la película recuerda un documental. Por ejemplo, las escenas del caballo trabajando o el niño compitiendo con los caballos.

Escogí ese estilo para la película con el fin de hacer realista un tema surrealista. Pero todo es una puesta en escena, incluso la escena de la carrera. El establo y la escuela parecen muy realistas, pero son decorados. Así, mientras el chico sin piernas estudia, el otro tiene la oportunidad de ver su creciente mimetismo animal reflejado en el nacimiento de un potro. Si puede comparar el comportamiento del potro con el suyo, se debe a la estructura premeditada de la película. El reto de este proyecto era realizar una película basada en un tema surrealista en un estilo totalmente realista y documental.

¿Puede describirnos a grandes rasgos la evolución de los personajes y sus relaciones?

La situación planteada es experimental. En cualquier relación siempre ponemos a prueba y evaluamos al otro. Si vemos que el camino está despejado, avanzamos; si nos encontramos con un obstáculo, retrocedemos un poco. El chico que debe hacer de caballo se rebela al principio. Cuando se queda solo y sin trabajo, claudica, pero le rechazan porque ahora su lugar lo ocupa una rueda. Sin embargo, el chico que sustituye sus piernas por una rueda no puede tener la misma relación con ese objeto de metal que tendría con un ser humano. Además, la rueda acaba por romperse y el chico sin piernas se ve obligado a recurrir al chico caballo. Ambos toman caminos diferentes, fracasan y vuelven a encontrarse. Se hacen amigos, pero poco a poco, la relación se convierte en la de un opresor y un oprimido. Esta vez no podrán salir del círculo. Siempre que el chico sin piernas cree perder su poder, vuelve a llorar desconsoladamente. Se acuerda de su padre y se siente muy solo, pero en cuanto recupera el poder, todo vuelve a su cauce. Así es como los personajes se desarrollan unidireccionalmente. La psicología del poder dice que si el opresor es sádico, el oprimido acabará siendo masoquista.

En la película aparece una joven mendiga de la que se enamora el chico caballo, pero el que no tiene piernas acaba apoderándose de ella.

El poder empieza por intentar ser aceptado, a lo que sigue una dictadura que acabará en totalitarismo. El que tiene el poder quiere apoderarse de los pensamientos y los sueños de los otros. Pero, ¿de dónde viene el deseo de sentirse más poderoso que los demás?

El que detenta el poder se siente crecer a medida que viola el territorio de los sueños de sus víctimas. El chico sin piernas posee el cuerpo del chico caballo, pero también quiere adueñarse de sus sueños. El personaje convertido en caballo es feliz y libre mientras sueña; su libertad está en su corazón. Pero cuando pierde su sueño de amor, llora con todo su ser. El poder político puede convertir al ser humano en un animal para su consumo, pero si se le retira el amor, de animal pasará a piedra. En este caso, el poder se convierte en totalitarismo y el condenado por el poder pasa por una nueva metamorfosis. ¿Se puede regresar aún más atrás? Al respecto citaré unos versos de Shamlu, el gran poeta iraní: “Te huelen la boca, por si has dicho te quiero”.

Uno de los principales temas de la película gira en torno a la simpatía por los hambrientos y los pobres.

¿Por qué no? Pero no es una fantasía, es la realidad. Según las estadísticas de Naciones Unidas, de cada cien personas de este mundo, quince se acuestan hambrientas cada noche. Después de la caída del comunismo, el equilibrio mundial se derrumbó; el negocio domina el mundo de tal modo que los seres humanos sirven a los negocios, y no los negocios a los seres humanos. El dinero domina a los hombres y se ha convertido en su medio de felicidad.

Hablemos de la situación en la que rodó la película.

Durante el rodaje en Afganistán, alguien lanzó una granada a la cámara y seis personas resultaron heridas. ¿Quién se responsabilizó del incidente y cómo ocurrió?

La lanzaron aquellas personas que no quieren que mi familia haga cine, e intentaron culpar a la inestabilidad que vive Afganistán. Fue a mediodía, durante una escena con la chica mendiga y unos 200 extras. De pronto, una granada impactó en la cámara. Cinco extras y mi ayudante de dirección resultaron heridos. Desgraciadamente, uno de los heridos falleció dos meses después, y si no fuera por el caballo que murió, es posible que yo no estuviera aquí ahora haciendo esta entrevista.

Después del atentado, ¿cómo consiguió acabar la película?

Fue muy duro. Los Cascos Azules nos dijeron que habían querido asesinarlos y nos recomendaron irnos inmediatamente por la seguridad de todos. Y eso hicimos, pero tampoco queríamos rendirnos ante los terroristas. Acabamos la película en otra ciudad de Afganistán.

Háblenos un poco de la escena política iraní actual.

Me expreso a través de mis películas.

Y por último, ¿por qué hace cine?

Intento disminuir el dolor humano a través de mis películas. Hay cosas muy duras en este mundo. Quiero cambiar el mundo dentro de mis posibilidades. Creo que gran parte del dolor es producido por el comportamiento del ser humano. Somos lo que pensamos. El cine puede cambiar los pensamientos. Por eso hago cine...



EQUIPO ARTÍSTICO

ZIYA MIRZA MOHAMAD
HARON AHAD
GOL GOTAI KARIMI
KHOJEH NADER
YASIN TAVILDAR

EQUIPO TÉCNICO

Directora	SAMIRA MAKHMALBAF
Guionista	MOHSEN MAKHMALBAF
Director de fotografía	FARZAD JODAT
Director artístico	AKBAR MESHKINI
Montador	MOHSEN MAKHMALBAF
Productor ejecutivo	MEHRDAD ZONNOUR
Sonido	FAROKH FADAEI
Diseño de sonido	HOSEIN MAHDAVI
Música	TOLIBKHON SHAHIDI
Una producción	WILD BUNCH MAKHMALBAF FILM HOUSE
Idioma	PERSA
Duración	101'





golem

Golem Distribución, S.L.
Martín de los Heros, 14 E 28008 Madrid
Tel. 91 559 38 36 Fax. 91 548 45 24
golem@golem.es

Golem Distribución, S.L.
Avda. Bayona, 52 E 31008 Pamplona/Iruña
Tel. 948 17 41 41 Fax. 948 17 10 58
www.golem.es/distribucion