

COLECCIÓN LOS POLIOFTÁLMICOS



MUTACIONES DEL CINE CONTEMPORÁNEO

JONATHAN ROSENBAUM / ADRIAN MARTIN (coord.)

TRADUCCIÓN DE ESTHER GAYTÁN FUERTES



errata naturae

Índice

Prólogo de Pere Portabella 7

MUTACIONES DEL CINE CONTEMPORÁNEO

Prefacio 25

Mutaciones del cine contemporáneo. 35
Cartas de (y para) algunos hijos de los años sesenta

Espacios abiertos en Irán. 87
Una conversación con Abbas Kiarostami

Occidente y Oriente... aquí y allí. 99
Ensayo sobre el cine de Tsai Ming-liang

Crónicas de Róterdam 113

En japonés no existe el plural. 127
Viaje de ida y vuelta de Masumura a Hawks

Mutaciones musicales. 177
Antes de Hollywood, más allá de Hollywood y contra Hollywood

«Ellos y nosotros». 201
El cine político en Irán y la cuadratura de *El círculo*

El futuro del estudio académico del cine 217

Las luces de Taiwán. 239
Notas para un resumen de la poética de Hou Hsiao-hsien

Tras el 11 de septiembre de 2001. 251
Reflexiones sobre la multinacionalización del cine

África y Latinoamérica. 265
El cine y sus migraciones circunatlánticas

Mutaciones del cine contemporáneo. 291
Segunda ronda de una correspondencia

Nota sobre los colaboradores 327

Nota sobre el texto 331

Mutaciones del cine contemporáneo

En memoria de

Serge Daney
(1944-1992)

y

Raymond Durnat
(1932-2002)

Prefacio

Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin

ADRIAN MARTIN: El proyecto *Mutaciones del cine contemporáneo* se presentó al público por primera vez en uno de los números de 1997 de la revista francesa *Trafic*, en una serie de cartas recopiladas en el capítulo primero de este libro. ¿Por qué comenzaste ese intercambio epistolar, Jonathan?

JONATHAN ROSENBAUM: El proyecto empezó realmente con la grabación de una conversación entre tú y yo, en un barrio a las afueras de Melbourne en 1996. Yo estaba tratando de resolver un enigma que había surgido de algunos de mis viajes previos y mis contactos internacionales, como aquella primera carta y el paquete con tus dos primeros libros que me habías enviado inesperadamente en 1995. Lo que despertó mi curiosidad fue el haber conocido a cuatro cinéfilos profesionales sumamente cultos y muy activos, que vivían en diferentes partes del mundo, habían nacido alrededor de 1960 y tenían gustos cinematográficos muy similares, gustos que no eran los míos. El hecho de que ninguno de vosotros os conocierais (salvo Kent Jones en Nueva York y Alex Horwath en Viena) fue lo que más me intrigó, porque a los cuatro, incluida Nicole Brenez en París, os interesaba el mismo grupo de directores de cine. ¿Cuáles eran las circunstancias generacionales de esta unión inconsciente

entre desconocidos, que atravesaba tantas fronteras nacionales y lingüísticas? Esto es lo que yo quería investigar en nuestro diálogo y, por razones prácticas, se acabó convirtiendo en una serie de cartas, que pedí a los editores de la revista francesa *Trafic* que consideraran para su publicación. El hecho de que *Trafic* (fundada por el difunto Serge Daney, que me invitó a ser uno de los primeros colaboradores) fuese ya muy internacional, el que se basara en la cinefilia y estuviese a favor de formas de expresión muy personales, tales como diarios y cartas, la convirtieron en una elección obvia.

Además, el hecho de que estas cartas provocaran discusiones incluso en otros países, como Holanda e Italia, en las que estaban involucrados cinéfilos más jóvenes que vosotros cuatro, sugería un desarrollo en cierto modo diferente del proyecto inicial: una exploración de lo que los cinéfilos (y, en algunos casos, los cineastas) en todo el mundo tienen en común y lo que pueden generar, impulsar e investigar al unirse de maneras distintas. A pesar de que comencé queriendo explorar el fenómeno de una cierta simultaneidad «global» inconsciente, que encontré no sólo en los gustos de determinados cinéfilos remotos, sino también en los estilos y temas de ciertos directores alejados entre sí (lo que se convirtió en mi punto de partida en el capítulo quinto, comparando a Yasuzo Masumura con varios directores norteamericanos), los intercambios internacionales y las colaboraciones que tuvieron lugar a continuación son ejemplos de simultaneidad deseada y deliberada. En otras palabras, el reconocimiento de intereses comunes, lo que incluye hacer determinadas películas y posturas críticas más accesibles y mejor conocidas. Una forma de ampliar la gama de alternativas.

El resto de este libro sigue más o menos ese desarrollo, paso a paso. Algunos de los capítulos iniciales, como las conversaciones con Abbas Kiarostami en Chicago en 1998 y con Shigehiko Hasumi en Tokio en 1999, seguidas del intercambio de varios correos electrónicos entre otras personas a lo largo de los tres años siguientes, se elaboraron específicamente para el libro, mientras que otros, como el ensayo de Kent sobre Tsai Ming-liang, artículos míos sobre el Festival de Cine de Róterdam y *The Circle* [*El círculo*], así como tus propias reflexiones sobre musicales internacionales, se pusieron en marcha independientemente del libro, pero finalmente se convierten en integrantes del mismo al sugerir caminos nuevos, aunque relacionados, por los que proseguir.

AM: Por supuesto, algunos de los capítulos se desarrollaron al mismo tiempo, pero su orden, principalmente cronológico, refleja el proceso general a través del cual este libro se fue definiendo a sí mismo, una especie de narrativa en curso que en ocasiones nos llevaba en direcciones impredecibles, y que se vio influida por sucesos contemporáneos, desde el ataque al World Trade Center a la muerte de Raymond Durnat. Todo esto culminó en una segunda serie de cartas, cinco años después de la primera, provocada por la invitación de Quintín, un crítico de cine y director del Festival de Buenos Aires. Así que existe una cierta ampliación de la difusión geográfica, y también un desarrollo cronológico que se reflejan en la estructura del libro.

De este modo, lo que comenzó como tu investigación de un fenómeno generacional fascinante se convirtió en otra cosa, una reflexión colectiva más amplia sobre los muchos tipos de «mutación» que afectan al cine y a la cultura cinematográfica hoy en día. Vamos a comenzar con la mutación tecnológica que aparece en el primer capítulo: esta cosa misteriosa popularmente llamada «cine digital», que lleva consigo una nueva definición de la imagen filmica.

JR: Daney fue el primero en plantear este tema a principios de los noventa. Para él, el cine que una vez conocimos se basaba en el registro fotográfico del mundo, una noción a la que tenía cariño su mentor, André Bazin, perteneciente a una generación anterior. Pero con la imagen digital podemos simular el mundo, pintar la imagen. Así que, ¿qué significa esto para nuestra fe y creencia cuasi religiosas en el cine? Por otra parte, nos encontramos con algo parecido a la reinención del neorrealismo italiano en el nuevo cine iraní y en algunos de los conceptos del cine Dogma, de manera que no es que las ideas de Bazin sobre la realidad estén completamente pasadas de moda. Todavía existe una cierta permanencia de la idea de Bazin como un tipo de humanismo. Quiero decir, ¿para qué era el cine, según Bazin? Era una forma de que el mundo permaneciera en contacto consigo mismo, y claramente eso sigue siendo un asunto a debatir hoy en día, incluso de forma urgente cuando nos enfrentamos con las consecuencias, por ejemplo, del aislacionismo norteamericano.

AM: El aislacionismo es lo opuesto al otro tipo de mutación que este libro persigue: el trazado de un mapa cambiante del cine mundial y cómo nuestras percepciones y consideraciones al respecto deben mantener la paz con esa transformación. El cine de Asia y Oriente Próximo ha adoptado durante la pasada década una prominencia en la cultura cinematográfica mundial inimaginable hace veinte años. Muchos de nosotros nos encontramos todavía lejos de conocer la amplitud o profundidad de la producción y el pensamiento cinematográfico en la mayoría de países del mundo. Pero los antiguos prejuicios y suposiciones están cediendo el paso. Este libro examina a un número de «maestros» de este nuevo mapa del cine mundial, como Kiarostami, Hou y Tsai, lo cual quizá constituye una forma de proceder anticuada y «de autor», pero que resulta absolutamente necesaria cuando al abrir la última edición de *The New Biographical Dictionary of Film* de David Thomson, aún se lee la queja, mal informada, de que «quedan ahora tan pocos maestros»¹.

JR: Sí, resulta alarmante cómo se valora a determinados críticos precisamente por su capacidad para mantener cerradas ciertas puertas, haciendo que sus colegas más perezosos funcionen de forma mucho más fácil; lo que inevitablemente da lugar a mutaciones en la misma crítica cinematográfica, en los modos de escribir, de publicar y en el estado de ánimo o en la forma de ser que denominamos cinefilia. Durante el periodo en el que hemos trabajado en este libro, han aparecido varias revistas que tienen una relevancia explícita para nuestra tarea: la revista en internet, con sede en Melbourne, *Senses of Cinema*, en la que estuve involucrado durante sus primeros dos años y medio; *Cinema Scope*, de Mark Peranson y publicada en Toronto, la cual empezó poco después de la anterior; y ahora *Rouge*, otra publicación internacional en internet, que estás ayudando a fundar y editar, y que se lanzará en 2003. Y hay ahora al menos una docena de nuevas publicaciones en Francia, como *Balthazar* y *Exploding*, que exploran nuevos métodos de análisis (como la crítica «figurativa») y establecen conexiones interesantes entre, digamos, películas de terror «malas» y los experimentos de vanguardia más radicales. Todas estas nuevas publicaciones han

¹ Thomson, David, *The New Biographical Dictionary of Film*, Nueva York, Knopf, 2002, p. 22.

propiciado un contexto abiertamente intelectual, en vez de satisfacer la posición anti-intelectual de la mayor parte de la cultura «fan» de hoy en día, y hemos intentado dar fe de este compromiso en el libro.

AM: A mí me llama mucho la atención cómo estas revistas (podemos citar también *El amante* y *Otrocampo* en Argentina, *Schnitt* en Alemania y *De Filmkrant* en Holanda) tienen todas algún tipo de página web, incluso sin ser principalmente revistas de internet. Y todas han sido creadas por personas que tienen auténtica curiosidad por las cosas que ocurren en otros países. Así que, por primera vez según mi experiencia, estamos logrando un sentido auténtico de internacionalismo en representaciones tan humildes de la cultura cinematográfica como las pequeñas publicaciones, que ya no se ven limitadas por la cultura cinematográfica en la que se encuentran, y que toman parte en el esfuerzo por compartir el conocimiento a través de otros países. *Otrocampo* y *Senses of Cinema*, por ejemplo, han adoptado la política de publicar artículos en sus idiomas originales, siempre que sea posible, acompañados de su traducción al inglés.

JR: Lo que resulta interesante es que cada revista parece tener puesto un pie en su propia cultura nacional y el otro en un nuevo espacio compartido, internacional; el tipo de espacio donde, por ejemplo, gracias a los reproductores multirregionales de DVD, puedes comprar fácilmente películas en otras partes del mundo en vez de esperar a que lleguen a los cines locales. Es una comunidad en crecimiento que realmente me interesa, en parte porque me recuerda a la comunidad cinematográfica que vi formarse entre Nueva York, Los Ángeles, Londres, París y Roma durante los primeros años sesenta; y soy ya una persona lo suficientemente chapada a la antigua como para sentir nostalgia de aquellos lazos. La amistad entre determinados directores de la *nouvelle vague* proporcionó un modelo para esa estrategia de capacitación mutua. Y en Nueva York, donde yo vivía en aquel momento, la comunidad era lo suficientemente nueva como para ser realmente plural, por lo que te podías encontrar a Stan Brakhage, Manny Farber, Pauline Kaen, Jonas Mekas, Andrew Sarris, Jack Smith y Parker Tyler escribiendo todos en los mismos números de *Film Culture*. Y poco después hubo un intento

efímero por sacar la edición en inglés de *Cahiers du cinéma*, algo que se ha hecho más recientemente en países como Japón.

AM: Y con la comunidad viene el diálogo, el debate. Ésa es la razón por la cual gran parte de este libro toma la forma de diálogos, cartas o intercambios de correos electrónicos. Todas estas clases de escritura colectiva pueden dar lugar a una manera diferente de hablar y pensar sobre los objetos cinematográficos. Se mezclan los modos y los tonos, hay digresiones, se valora la voz personal. Pero nuestro objetivo no es meramente personal, ¿no es así?

JR: A menudo digo que una de las funciones clave de la crítica cinematográfica es, o debería ser, la información, y uno de los impedimentos de Occidente para acceder a cierto tipo de información sobre el cine es la escisión radical de la cultura cinematográfica, provocada por el desarrollo del estudio académico del cine. Considero que lo que causó una enorme desviación en este estudio fue el modo en que las llamadas ciencias sociales se apoderaron de él, convirtiendo al arte mismo en un concepto sospechoso, como Gilberto Pérez ha señalado, por lo menos en las vertientes académicas anglosajonas². Y a causa de su base institucional, esta orientación empezó también a evitar determinadas ideas políticas, pese a que en algunos casos pudiera parecer lo contrario. Aun así, resulta igualmente reprehensible que la corriente crítica dominante ignore a la academia, una actitud no menos estrecha de miras.

Me inquieta mucho una cuestión que concierne tanto a la academia como a la crítica dominante, la disponibilidad: cuándo están disponibles las películas, o si permanecen inaccesibles, donde quiera que uno se encuentre. Éste es un asunto que siempre se da y es particularmente grave en Estados Unidos. Creo que, generalmente, allá donde haya un conjunto de cinéfilos que se conocen entre sí a través de los diferentes grupos de una comunidad cinematográfica, este problema se da en menor medida. Pero yo diría que, por ejemplo, en un lugar como Nueva York o incluso Los Ángeles, donde tienes grupos completamente autónomos compuestos de estudiosos académicos del cine, gente de la industria y periodistas,

² Pérez, Gilberto, *The Material Ghost: Film and Their Medium*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.

se trata de un gran problema. Se pierde mucho tiempo porque la gente duplica el mismo trabajo, la misma investigación, discuten los mismos temas pero por separado, cuando podría haber una puesta en conjunto de todo esto. En realidad no existe nada que pudiera denominarse una única comunidad cinematográfica.

AM: *Mutaciones del cine contemporáneo* es, entonces, nuestra forma de mostrar cómo podría formarse una comunidad semejante, a través de lo que este libro lleva a cabo: compartir información y reflexionar en común. Sin embargo, hay aquí una trampa, que es la clásica dominación imperialista: tomar una película asiática (por ejemplo), extraerla de su contexto específico, nacional y cultural, fantasear sobre ella, traerla a Occidente y escribir una crítica sobre ella. Nuestra esperanza es que, a través de las colaboraciones que pongamos en marcha, podamos ir más allá de ese tipo de miopía hacia un entendimiento intercultural. Pero también tratamos de permanecer abiertos a las emocionantes oportunidades que pueden surgir de no permanecer siempre atados a lo «culturalmente específico»: siempre que podemos, intentamos lograr ciertos conocimientos de nuestras propias circunstancias, en el proceso que Bérénice Reynaud ha denominado la utilización del espejo de otra cultura para lograr el «efecto de extrañamiento».

JR: Mi interpretación inicial del cine taiwanés era como la expresión de una cierta crisis existencial de Taiwán con respecto a la historia, lo que resultaba instructivo por sus similitudes y diferencias respecto a determinadas cuestiones sobre la identidad norteamericana. Pero ése debería ser sólo el primer paso. Tal y como señalé en mi conversación con Hasumi, hay un rasgo norteamericano desagradable que consiste en considerar interesantes otras culturas sólo si repiten o imitan a la estadounidense, y sospecho que versiones alternativas de este rasgo pueden encontrarse (digamos) en Francia, Inglaterra y China. Por otra parte, en mi aprendizaje sobre Irán ha tenido gran protagonismo la enseñanza de Mehrnaz Saeed-Vafa sobre cómo Bresson podía hablar directamente de la experiencia del Irán pos-revolucionario, no solamente en *Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle où il veut* [*Un condenado a muerte se ha escapado*] (1956), que trata directamente de la Ocupación Francesa y la Resistencia, sino de forma más general a través de la idea de almas escondiéndose.

Lo que intento decir es que las identidades nacionales son, en general, útiles y las discusiones que las abordan pueden resultar interesantes en un primer momento; pero al final acaban por convertirse en un estorbo, ya que se vuelven obsoletas. Es decir, obviamente somos de donde somos cuando estamos en internet debido al bagaje cultural que llevamos con nosotros, pero en otros aspectos intuimos la ausencia virtual del Estado, el sentimiento de que todos somos ciudadanos del mundo (lo cual George W. parece empeñado en negar). Está desarrollándose una nueva cultura internacional a partir de esta percepción compartida y de algunas de las distintas formas de capacitación que puede acarrear. Esto forma parte de lo que hace tan apasionante la obra de Naomi Klein, *No logo*³, traducida ya a varios idiomas, y creo que resulta significativo que haya sido escrita por una canadiense. Los países más grandes son normalmente los últimos en darse cuenta de lo que está pasando, y de que cuanto más tiempo sigan las multinacionales haciendo lo mismo en todo el mundo, más tendrá en común la gente de todo el mundo, así como una razón para unir fuerzas. Me gusta pensar que la reacción en cadena de la plaza de Tiananmen en 1989 entre los hablantes de chino alrededor del planeta fue un arrebato de energía que fue posible y se hizo manifiesta gracias al fax, y que la organización *World Trade Organization*, que se levantó una década después en Seattle, se había gestado en gran parte a través de internet. Las posibilidades son, de hecho, ilimitadas y en este momento apenas han sido exploradas.

AM: Tal y como Ray Durnat ha escrito, se aplican las «exenciones de responsabilidad» habituales: este libro ofrece su propio mapa de una cultura filmica cambiante, pero no pretende ser exhaustivo ni ejercer una autoridad mayor. Es más bien una muestra ampliada, un «rizoma» de los diferentes tipos de investigaciones y conexiones que pueden llevarse a cabo hoy en día.

JR: Algunas de las partes de este libro se plantearon en un momento u otro pero nunca se materializaron. Son las discusiones con el director de cine Richard Linklater sobre su largo trabajo con la Austin Film Society; con Edward Yang sobre cómo los espectadores

³ Klein, Naomi, *No logo: el poder de las marcas*, Barcelona, Paidós, 2009.

asiáticos interpretan las películas occidentales recientes y, a la inversa, cómo los occidentales interpretan las últimas películas asiáticas; y una conversación entre dos historiadores de cine, el francés Bernard Eisenschitz y el ruso Naum Kleiman, sobre películas soviéticas censuradas. Es de gran importancia resaltar que gran parte del material de este libro está concebido como un trabajo en pleno desarrollo. Puede y debe ampliarse más allá de los parámetros de un único proyecto o publicación.

Entre Melbourne y Chicago, diciembre de 2002

Nota sobre los colaboradores

Shigehiko Asumi es crítico cinematográfico y ha sido rector de la Universidad de Tokio entre 1997 y 2000. Allí enseña cine y literatura francesa, y ha publicado ampliamente sobre ambos temas. Sus textos en inglés incluyen ensayos como: *Suzuki Seijun: The Desert under the Cherry Blossoms*, *Mikio Naruse* y *Ozu's Tokyo Story*.

Raymond Bellour es escritor, crítico y una de las máximas figuras de la teoría filmica en Francia. Es director del Centre Nationale de la Recherche Scientifique de París, uno de los editores fundadores de la revista *Trafic* y editor en Gallimard de las obras completas de Henri Michaux. Entre sus publicaciones cabe destacar: *Alexandre Astruc*, *Le Livre des autres*, *L'Analyse de film*, *L'Entre-Images: photo, cinéma, vidéo*; *L'Entre-Images 2: mots, images*; *Partages de l'ombre*; y *Le Corps du cinéma: hypnoses, émotions, animalités*.

Catherine Benamou es profesora de cine y medios audiovisuales en la Universidad de California. En Nueva York ha comisionado diversos ciclos de cine y debates públicos con directoras de cine latinoamericanas y cineastas indígenas de las regiones de los Andes y

el Amazonas. Es colaboradora habitual de publicaciones como *The Independent*, *Afterimage*, *Cineaste*, *Nuevo Texto Crítico* o *Cahiers du cinéma*. Su último libro: *It's all true: Orson Welles's pan-american odyssey*.

Nicole Brenez es historiadora, crítica de cine, programadora y especialista en el cine de vanguardia. Imparte clases de teoría del cine en la Universidad de La Sorbonne de París y ha sido la comisaria de la Cinémathèque Française para la programación de cine experimental y de vanguardia desde 1996. Sus publicaciones más recientes son: *Cinemas d'avant-garde*; *Abel Ferrara: le mal mais sans fleurs*; y *Le cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*.

Fergus Daly es cineasta y crítico cinematográfico. Vive en Galway (Irlanda) y es coautor de un libro sobre el cineasta francés Léos Carax. Sus ensayos han aparecido en publicaciones como *Film West*, *Senses of Cinema*, *Realtime* y *Metro*. Igualmente, ha dirigido un documental sobre Abbas Kiarostami.

Nataša Durovičová es escritora y crítica de cine originaria de la República Eslovaca. Actualmente es editora del *International Writing Program* de la Universidad de Iowa, cuya investigación se ha interesado desde hace tiempo por diversas formas de poliglotismo en el cine y, más recientemente, por la historiografía cinematográfica más allá de los paradigmas nacionales.

Alexander Horwath es crítico cinematográfico y director del Museo Austriaco de Cine. Ha publicado extensamente sobre cine y arte y es colaborador habitual de publicaciones como *Die Zeit*, *Süddeutsche Zeitung*, *Meteor*, *Film Comment*, *Die Presse* y *Der Standard*. Recientemente ha comisariado el programa de cine de la Documenta 12 de Kassel. Algunas de sus últimas publicaciones son: *Film als subversive Kunst*; *Josef von Sternberg. The Case of Lena Smith*; y *Michael Haneke*.

Kent Jones es crítico cinematográfico del *The Village Voice*, editor de la prestigiosa revista *Film Comment* y director de programación filmica del Lincoln Center de Nueva York. Es autor del guión de *My voyage to Italy* dirigida por Martín Scorsese y su última publicación es *Physical Evidence. Selected Film Criticism*.

Abbas Kiarostami es uno de los cineastas y fotógrafos más influyentes y controvertidos del Irán postrevolucionario y uno de los más consagrados directores de la comunidad cinematográfica internacional. Su última película, *Copia certificada* —Premio Espiga de Oro en la 55 edición de la SEMINCI y Palma de Oro a la Mejor Interpretación Femenina en Cannes 2010 para Juliette Binoche— ha sido prohibida en Irán.

Adrian Martin es crítico de cine y profesor de teoría cinematográfica de la Universidad de Monash (Australia) donde dirige el Departamento de Investigación de Cultura Fílmica y Televisión. Colabora con diversas publicaciones internacionales y escribe regularmente en revistas como *Filmkrant* y *Cahiers du Cinéma España*. Sus libros y ensayos han sido traducidos a más de veinte lenguas. Entre sus publicaciones más recientes se cuentan *Raúl Ruiz: Sublimas obsesiones* y *¿Qué es el cine moderno?*

Mark Peranson es crítico de cine, fundador y editor de la revista canadiense *Cinema Scope* y colaborador de prestigiosas publicaciones como *The Village Voice* o *The Believer*.

Eduardo “Quintín” Antón ha sido profesor de la Universidad del Cine de Buenos Aires, investigador, programador informático y árbitro de fútbol. Fue director de la revista de cine *El amante* y del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires y de la Asociación de Críticos (FIPRESCI). Como crítico de cine ha colaborado en distintas publicaciones nacionales y extranjeras como *Cahiers du cinéma* y *Perfil*.

Jonathan Rosenbaum es escritor y crítico de cine del *Chicago Reader* y colaborador de distintas revistas como *Trafic*, *Premiere* o *Film Comment*. En Estados Unidos es considerado una figura referencial del periodismo cultural, especialmente gracias a su labor de difusión y estudio del cine de otros países. Entre sus últimas publicaciones destacan: *Movie Wars: How Hollywood and the Media Limit What Films You See*; *Abbas Kiarostami*; y *Essential Cinema*.

Mehrnaz Saeed-Vafa es cineasta, crítica de cine y profesora en el Columbia College de Chicago. Trabaja como consultora sobre cine

asiático para el Gene Siskel Film Center de Chicago desde 1989, y su libro sobre el cine de Abbas Kiarostami, coescrito con Jonathan Rosenbaum, es una referencia en los estudios sobre este cineasta.

Lucia Saks es investigadora, crítica de cine y profesora en la Universidad de Southern California y en la Universidad de Natal en Sudáfrica, donde ha sido directora del Programa de Investigación sobre Cine y Medios de Comunicación. Su último libro: *Cinema in a Democratic South Africa: The Race for Representation*.