

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Mohsen Makhmalbaf

Autor/es:
Weinrichter, Antonio

Citar como:
Weinrichter, A. (1995). Mohsen Makhmalbaf. Nosferatu. Revista de cine.
(19):88-93.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40942>

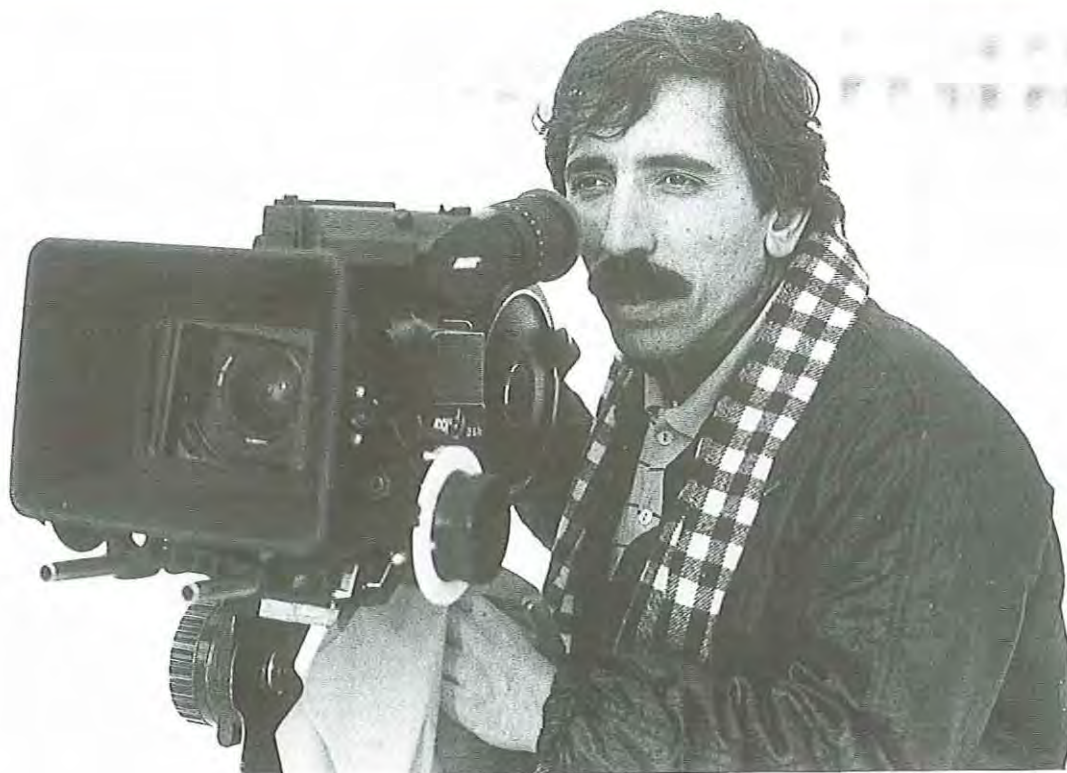
Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com



Mohsen Makhmalbaf

Antonio Weinrichter

Hay una forma de interesarse por artistas de culturas distantes de la nuestra que consiste en medirlos con nuestras coordenadas, en tomar de ellos aquello que reconocemos: se trata, en suma, de reducir la diferencia. Hay ejemplos de esto en lo que se ha escrito sobre el (valiosísimo) cine de Abbas Kiarostami: se pondera su "mirada", se le entronca enseguida con el (neo)realismo, se le incluye sin mayores dificultades dentro de la extensa tradición internacional de cine humanista. Pero es también lícito, aunque habrá quien lo califique de perverso, interesarse por el ámbito estético de la diferencia: cineastas irreductibles a nuestra ideología y a las formas de representación segregadas por ésta; cineastas "irrecu-

perables" cuya obra -"imperfecta", en el sentido acuñado por los manifiestos latinoamericanos de hace un cuarto de siglo- amenaza con sacudir los cimientos de nuestro sistema de valores.

Tal es, decididamente, el caso de Mohsen Makhmalbaf, el más controvertido de los cineastas iraníes surgidos tras la revolución islámica de 1979. Polémico en su propio país, donde su militancia coránica no le ha librado de tropezar a menudo con la censura, es al mismo tiempo el autor de la película más taquillera del cine iraní -**Honar-pisheh** ("El actor", 1993)- y una figura pública que, aunque sigue viviendo en su casa de un barrio popular de Teherán, conoce las vicisitudes de la fama,

como se trasluce del extraño caso de impostura (un hombre se hizo pasar por Makhmalbaf para hacerse invitar por una rica familia admiradora del cineasta) llevado al cine por Kiarostami en **Nama-ye nazdik** ("Primer plano", 1990). En fin, si Kiarostami ha desarrollado gran parte de su obra dentro del Instituto para el Desarrollo Intelectual de Niños y Adultos Jóvenes (1), la de Makhmalbaf se integra en el marco del Departamento Artístico de la Organización para la Propaganda Islámica, que él mismo fundó en 1981 en colaboración con otros artistas musulmanes (desde 1989, algunos de sus filmes aparecen producidos por la Fundación de los Desheredados, poderoso organismo también de intención "islamizadora").

Makhmalbaf nació en Teherán en 1336 (en el calendario vigente en Irán, la égira solar, esto corresponde a 1957-58: esta indeterminación de un año rige también para la fecha de las películas, aunque en este caso sepamos que el realizador nació el 29 de mayo del 57). Si hay que creerle, no fue al cine de niño ni tampoco de joven: *"En una ocasión me enfadé con mi madre porque había ido a ver una película"*, relata en un texto incluido en el *pressbook* de **Nasreddin Shah, aktor-e cinema / Roozi roozegari cinema** ("Nasreddin Shah, actor de cine / Érase una vez el cine", 1992). Y continúa: *"El cine en Irán se reducía, en el mejor de los casos, a venderle sueños a gente que vivía en la miseria; y, en el peor, a esparcir la disipación en una sociedad que buscaba un ideal"*. Su juventud estuvo ocupada por la actividad política: a los 17 años fue arrestado por la policía secreta del *Shah* y estuvo en la cárcel hasta el triunfo de la revolución. Al salir, troca la po-

lítica por la propagación del Islam y empieza a escribir teatro, relatos y novelas, y guiones: habiendo visto sus primeras películas a los 23 años de edad, se propone hacer un tipo de cine completamente diferente, siempre con el fin declarado de *"presentar la ideología islámica... y desafiar a los artistas cuyas ideas y formas de expresión no concordaran con las de la Organización"* (2).

Pese a tan excluyente declaración de principios, el interés de (o el interés nuestro en) el cine de Makhmalbaf no depende de su contenido ideológico-religioso: la pura plasmación de éste sería algo bastante provocativo, sin duda, pero insuficiente. Su obra fascina por su contundencia, su rabia, su compasión y por sus sorprendentes recursos expresivos, lejanos desde luego de toda concepción de "mirada límpida" a nuestro gusto: también en esto es "irrecuperable", según cierta ortodoxia estética. Su obra asombra por la evolución ar-

tística de un autodidacta que ha pasado de desconocer el cine a ocuparse del montaje de sus películas, y de despreciarlo a hacer una obra como **Nasreddin Shah, aktor-e cinema / Roozi roozegari cinema**. Finalmente su obra sorprende por la forma en que refleja la evolución ideológica sufrida por un hombre que fue definido por un periodista (americano) como *"el único cineasta de la república islámica"*, y que antes de la revolución se hizo notar por taparse los oídos en público para no oír la música banal de la época: sus últimos filmes reflejan, según dice Hassan S. Zahedi, *"las dudas que siente sobre su anterior forma de pensar absolutista (...) Makhmalbaf atraviesa una difícil fase intelectual al tratar de reconciliar aspectos de su fe religiosa con un punto de vista pluralista"* (3).

En 1983 Makhmalbaf debuta como realizador con el largometraje **Toube-ye Nasuh** ("El arrepentimiento de Nasuh").



Nama-ye nazdik
("Primer plano", 1990),
de Abbas Kiarostami

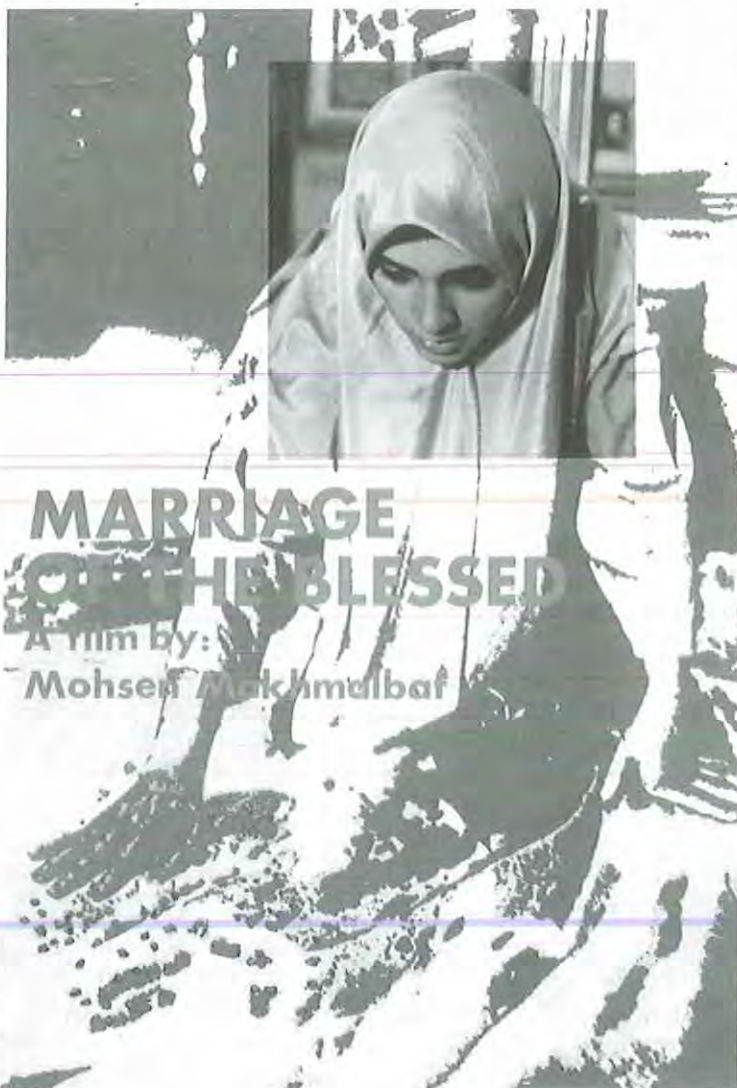
Ni éste ni los dos siguientes hicieron mucho ruido -hay quien los califica de "mediocres" (4)-, pero sí lo hizo su cuarto film, **Baykot** ("El boicoteo", 1986), historia de Valeh, un joven izquierdista que es arrestado por la policía política del *Shah* y condenado a muerte. Se valoró su gran avance como narrador respecto a sus tres primeros filmes... a la vez que se le acusó de "derechista" por la forma en que presentó a los compañeros de celda de Valeh: éste al final cuestiona sus ideas y se enfrenta a la muerte "inspirado por un musulmán militante, y no por los apremios de sus camaradas para que se sacrifique por la causa" (5). Justo es decir que un año después será acusado de "izquierdista" por su siguiente film, **Dastforush**

("El buhonero", 1987)... Por su parte, Makhmalbaf ha dejado "clara" su posición al respecto: "Siempre he considerado a la izquierda y a la derecha como sendas desviaciones de la revolución islámica" (6).

Dastforush es la primera película de Makhmalbaf que pude ver, y una reciente revisión no ha alterado el impacto que me produjo. Consta de tres episodios independientes, si bien claramente interconectados por el tema de la predestinación, en su acepción más fatalista y religiosa: en los tres casos el destino de sus protagonistas se cumple de forma ineluctable. El film recorre todo el arco de la vida humana, desde el nacimiento (un matrimonio pobre abandona a su bebé para evitar que crezca

deforme como sus otros hijos; pero éste acaba recluido en un asilo para niños disminuidos) hasta la muerte (un vendedor ambulante tiene alucinaciones de un final violento que se acaban cumpliendo), pasando por la edad adulta (un primo cercano de Norman Bates vive encerrado con su madre muerta en vida; cuando ésta muere él sigue su rutina sin percatarse). Obra de una evidente densidad filosófica, que llega a lo irrespirable, abunda en soluciones formales que definen a Makhmalbaf como un cineasta "primitivo" pero nada convencional: las metáforas "animales" del primer episodio o las alucinaciones en tiempo condicional del tercero, más bien bastas, conviven con la sofisticación del uso del punto de vista subjetivo (en blanco y negro) de la madre en el segundo episodio y con el formidable, aterrador *travelling* de retroceso que sella el destino del bebé en el primer episodio.

Baysikleran ("El ciclista", 1989) narra la historia de Nasim, un refugiado afgano necesitado de dinero para la curación de su esposa enferma, que se embarca en la descabellada apuesta de pedalear sin parar durante una semana. "El gran carnaval" que se organiza en su torno resulta menos cercano al cinismo del film homónimo de Wilder que a una versión *hardcore*, desesperada, del cine de Ferreri, Azcona y Berlanga. El film ahonda en una línea de sociología dura que ya asomaba desde luego en el título anterior, a la vez que trabaja un modo de metáfora más concreto y cinematográfico (pedalear para no llegar a ninguna parte), pero de sentido igualmente determinista. **Dastforush**, **Baysikleran** y la ronda nocturna de **Arusi-e khuban** ("El matrimonio de

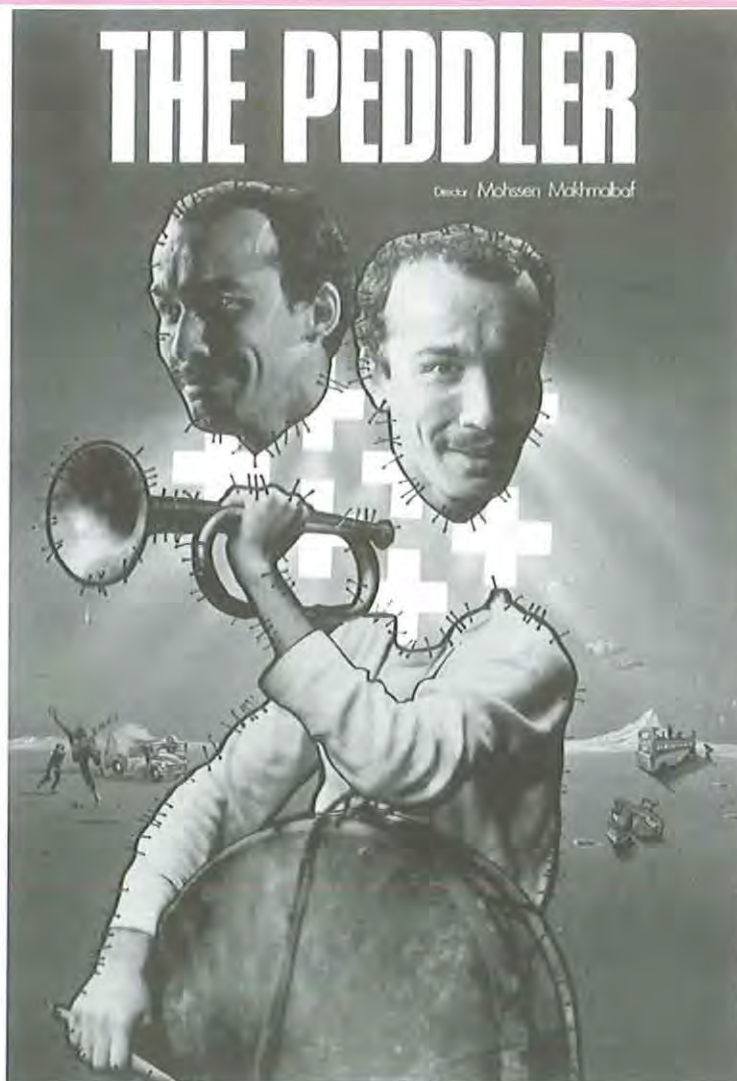


Arusi-e khuban
("El matrimonio de los benditos", 1989), de Mohsen Makhmalbaf

los benditos", 1989) hacen de Makhmalbaf el máximo exponente de un humanismo feroz, el humanismo de los desheredados, de los miserables. Si es cierta la noción de que la ideología coránica (con sus extremos) es lo único que tienen los que nada tienen en este mundo, en ningún cineasta he visto más claramente encarnada dicha noción que en Makhmalbaf (aquí hay que recordar que el hombre que se hace pasar por él en la mencionada **Nama-ye nazdik** es un obrero en paro que le admira por la defensa de los humildes que hace en su cine).

Arusi-e khuban es la historia de Haji Pakdel, que regresa de la larga guerra con Irak (¿dónde estaba la CNN entonces?) conmocionado por haber sufrido los efectos de una onda explosiva. En la línea del mejor cine "post-bélico", Haji descubre que la batalla se está perdiendo en el frente interno: hay corrupción y miseria, "*los ricos están volviendo*" y uno de ellos, un especulador que "*conseguirá derrotar a la revolución desde dentro*", según Haji, es nada menos que el padre de su novia (7). En el guión original Haji decidía volver al frente, pero como quiera que la post-producción coincidió con el fin de la guerra, la película acaba con un final abierto que amplifica el sentido de la ira del protagonista (8), aunque es evidente, como afirma el propio realizador, que aquí "*el peligro lo representa la derecha*" (9).

Arusi-e khuban es una película de una urgencia inapelable desde el *travelling* inicial por el pasillo del hospital: sus primeras imágenes nos sumergen en la pesadilla antes de los créditos, el título se superpone sobre un muro junto a una pintada callejera y el resto



Dastforush ("El buhonero", 1987), de Mohsen Makhmalbaf

tiene la fuerza de un eslogan o un grito. Makhmalbaf no está para sutilezas y de nuevo incurre en efectos retóricos, incluso "toscos", pero aquí la expresividad de su montaje alcanza una intensidad admirable. Por lo demás, la película tiene una secuencia increíble, la ronda que hace el protagonista, que ha retomado su oficio de fotógrafo, por la miseria nocturna de Teherán. En un momento dado Haji es interpelado por la policía y de pronto, en un golpe de efecto vertiginoso, el interrogatorio pasa a centrarse en el propio Makhmalbaf, que está dirigiendo la película (10): "*¿Qué es un documental?*", se oye preguntar al policía. "*Filmar las cosas tal como son...*".

En 1991 dirigió dos películas

que resultaron polémicas. **Nobat-e asheghi** ("Tiempo de amor") presenta, volviendo a la estructura en tríptico de **Dastforush**, las posibles permutaciones de un triángulo amoroso (marido-mujer-amante de ésta); en los dos primeros episodios el adulterio se salda con la venganza, pero en el tercero el marido se niega a matar a su rival, que acaba casándose con la mujer. El tema de la infidelidad de la mujer casada no parece el más fácil de tratar dentro del cine iraní (11), sobre todo si se enfoca sin maximalismo moral, como aquí parece hacer Makhmalbaf, por lo que no es extraño que, a pesar de que su acción transcurría nominalmente en Turquía, en donde se rodó, la película fuera "*objeto de una intensa campaña de prensa en*

su contra que terminaría por conseguir su prohibición por la censura" (12). La película ha sido vista por fin este año en el Festival de Cannes, dentro de la sección *Un certain regard*; pero la que sigue inédita es **Shabhaye Zayandeh Rud** ("Noches en el Zayandeh Rud"), que creó una controversia aún mayor (13).

Nassereddin Shah, aktor-e cinema / Roozi roozegari cinema se adelantó en unos años a las celebraciones del centenario del cinematógrafo: en este sentido, hay pocas obras que puedan compararse. Supone la definitiva reconciliación de Makhmalbaf con el cine iraní, del que en el *press-book* del film reconoce "*sentirse ya parte integrante*"; e incluso con el cine pre-revolucionario, aunque reserva el emotivo montaje final -en la línea de **Cinema Paradiso** (*Nuovo Cinema Paradiso*, 1988)- para los títulos que sus colegas y él realizaron durante la década de los 80. Es también una clamorosa celebración del cine a secas: el hombre que una vez lo denunció como opio del pueblo ya no se queja de su capacidad de "*hacer que lo real se vuelva fantasía y demostrar que la realidad es una fantasía*", como dice una frase del diálogo. No sólo juega con esta capacidad de forma admirable (y satírica) a lo largo de la

película, sino que nos proporciona esta bella receta de la "utilidad" del cine: "*Se siembra arroz para tener cosecha en un año; se planta un árbol para que dé fruta en diez; se cultiva a las personas para que se desarrollen en cien: el cine cultiva a la gente*".

Una breve sinopsis puede dar una idea del *charme* del film: un *cameraman* sospechosamente parecido a Chaplin introduce el cine en el palacio del *Shah* Nassereddin, que cae enseguida rendido de amor cuando ve a la protagonista de **Dokhtar-e Lor** ("La muchacha del Lorestán", 1933) -primer film iraní hablado-. La chica sale de la pantalla, pero a pesar de que su encanto se reduce a repetir una y otra vez la escena de la que ha sido arrebatada, el *Shah* la incorpora a su harén; ello provoca que la favorita le pida al cámara que la saque también en una película... Poco a poco, el cinematógrafo convierte el palacio en una perpetua persecución de cine mudo, y al *Shah* en un cómico indigno cuyas aspiraciones de actor le llevan a convertirse en una vaca -se alude al famoso film iraní pre-revolucionario **Gav** ("La vaca"), dirigido por Dariush Mehrjui en 1970-. **Nassereddin Shah, aktor-e cinema / Roozi roozegari cinema** recupera el espesor popular del cinematógrafo de barraca y la

fascinación (encarnada en los trucajes) del cine como linterna mágica. Pero no se queda en lo "primitivo" ni incurre en la frivolidad habitual de otras "operaciones de montaje": al contrario, esta gloriosa celebración del carácter ilusionista, irracional del cine se reviste de una estructura compleja cuyo único parangón estaría en la filigrana narrativa de **El manuscrito encontrado en Zaragoza** (*Rakopis znaleziony w Saragossie*, 1964) o de **Céline et Julie vont en bateau** (1974) -más que de **La rosa púrpura de El Cairo** (*The Purple Rose of Cairo*, 1985)-, o, más pertinentemente, de *Las mil y una noches*, cuyo aspecto de seducción por el relato comparte, ocupando la pantalla el lugar de Scheherezade.

En 1992 Makhmalbaf dirigió **Honarpisheh**, film del que no tengo noticia de que se haya visto fuera de Irán, a pesar del formidable éxito de taquilla que allí obtuvo. Relata, como **Nobat-e asheghi**, una forzada historia de triángulo, en este caso el que se establece entre un matrimonio estéril y la madre alquilada que contratan para que les proporcione un hijo. Inspirado quizá por el experimento de montaje de su film anterior, Makhmalbaf ha narrado esta historia como "*un torrente salvaje que asalta al espectador con escenas oníricas mezcladas con escenas de la vida cotidiana que resultan no menos extrañas*" (14). Finalmente, Makhmalbaf ha rodado **Salam cinema** ("Salam cinema", 1994), un nuevo experimento en donde se pone a sí mismo en escena dirigiendo un *casting* para un supuesto film en honor del centenario del cine. La crítica que dedica al film la revista *Cahiers du Cinéma* acusa a Makhmalbaf de imitar a Kiarostami, quizá por ser el único cineasta iraní



Salam cinema
("Salam cinema",
1994), de Mohsen
Makhmalbaf



Nobat-e asheghi
("Tiempo de amor",
1991), de Mohsen
Makhmalbaf

que les suena y demostrando desde luego desconocer por completo al director de **Arusi-e khuban**. Quizá haya algo de verdad en la idea de que Makhmalbaf esté celoso del éxito internacional de su colega (como lo estuvo en una época Chen Kaige de Zhang Yimou) y haya decidido hacer una de esas muestras de "docudrama iraní" que tanto nos gustan a los occidentales...; pero lo cierto es que, como han tratado de mostrar estas notas sobre su carrera torrencial, es un cineasta tan apasionante como imprevisible. Lo importante es que tanto **Salam cinema** como **Nobat-e asheghi** han sido proyectadas en Cannes 95 -su primera (!) incursión en un certamen de esta categoría-, marcando quizá el principio de la hora del reconocimiento para un cineasta tan escandalosamente ignorado como Mohsen Makhmalbaf.

NOTAS

1. Un marco seguro de cara a la censura: la dificultad de abordar temas conflictivos de moral "adulta" ha llevado a un gran desarrollo del cine infantil en Irán; un cine infantil, por

cierto, que se parece bien poco al concepto habitual del género entre nosotros, a juzgar por las obras de Kiarostami -**Khane-ye doost kojast?** ("¿Dónde está la casa de mi amigo?", 1987)-, Bahram Beyzai -**Bashu, gharibe-ye kuchak** ("Bashu, el pequeño extranjero", 1986)- o Amir Naderi -el impresionante diptico formado por **Davandeh** ("El corredor", 1985) y **Ab, bad, khak** ("Agua, viento, arena", 1986)-.

2. Del ideario de la Organización para la Propaganda Islámica. Citado en el artículo "Mohsen Makhmalbaf. In Search of the Lost Horizon", de Hassan S. Zahedi, en *Film International* (Teherán), volumen 1, número 3. Verano 1993.

3. *Ibidem*.

4. Hushang Golmakani: "Il cinema iraniano dopo la rivoluzione". Contenido en la antología *L'Iran e i suoi schermi*. Mostra Internazionale del Nuovo Cinema. Pesaro. 1990.

5. De la sinopsis de la película que se ofrece en *Iranian Films of the Eighties*. Farabi Cinema Foundation. 1990.

6. Entrevista con Makhmalbaf publicada en *Sorush*, número 388. 1987. Reproducida en *L'Iran e i suoi schermi*. Op. cit.

7. A pesar de su relativa importancia en la trama, éste es, en su fiera determinación, el personaje femenino más

formidable del cine iraní que conozco, junto a la memorable protagonista de **Bashu, gharibe-ye kuchak**.

8. Makhmalbaf "*filma compulsivamente y muy deprisa a partir de guiones que son como bosquejos brutos de sus ideas. Luego corta a destajo en la sala de montaje...*". Hassan S. Zahedi: Op. cit.

9. Entrevista con Makhmalbaf: Op. cit.

10. Según un amigo iraní, el incidente ocurrió realmente durante el rodaje, y el cineasta lo mantuvo en el film: el efecto buscado por el cineasta es, por tanto, menos de corte modernista que político o documental.

11. Llega a un extremo surrealista, por ejemplo, en **Shayad vaqt-i digar** ("Quizás en otra ocasión", 1988), de Bahram Beyzai, donde para evitar la mera posibilidad del adulterio se recurre a la aparición de una hermana gemela de la esposa sospechosa...

12. Entradilla de Makhmalbaf en *El cine del Tercer Mundo. Diccionario de realizadores*, de Alberto Elena. Ediciones Turfan (Madrid). 1993.

13. Según Zahedi, el film es la historia de la toma de conciencia revolucionaria de una mujer que parece una variante femenina del protagonista de **Arusi-e khuban**: Op. cit.

14. Hassan S. Zahedi: Op. cit.