

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

El moralismo ingenuo de un cine cálido y humano

Autor/es:

Safarian, Robert

Citar como:

Safarian, R. (2001). El moralismo ingenuo de un cine cálido y humano. La madriguera. (34):62-65.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41926>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio 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:



El moralismo ingenuo de un cine cálido y humano

por Robert Safarian

Hace algunos años, en una breve conversación mantenida con el escritor y estudioso francés Yves Thoraval, que se encontraba en Teherán como invitado del Festival de Cine Fajr, éste atrajo mi atención con respecto al hecho de que prácticamente todas películas iraníes predicen un tipo de lección moral. Todos sus protagonistas son tipos buenos o, si no lo son al principio, acaban siéndolo al final. Thoraval comentó que, según él, la tarea del cine no es enseñar algún tipo de moral. Durante los años siguientes, yendo a ver todas las películas iraníes de cualquier valor o interés, comprendí que la percepción de Thoraval tenía raíces muy profundas y consecuencias más trascendentales de las que afloran cuando uno llega a ser consciente por primera vez. El problema no es justamente lanzar una mirada moral al mundo –creo que pueden crearse grandes obras de arte dentro de un marco caracterizado por una visión del mundo moralizadora–, sino el moralismo simplista. Y con la expresión “moralismo simplista” me estoy refiriendo a aquel que no sólo predica o celebra el bien que hay en el mundo, compuesto de bien y de mal, sino a aquel que ignora asimismo todo el mal, o menosprecia su fuerza y su peso relativo.

En esta perspectiva moral unidimensional, ser bueno y actuar contra los códigos de la moral predominante de la sociedad se convierte en un trabajo relativamente fácil. Esta tendencia está tan difundida en el cine iraní que atraviesa una inmensa gama de estilos y de directores y comparece en películas de muy diverso cariz. Detengámonos en alguna de ellas:

Los niños del cielo del director Majid Majidi es una película que se ha proyectado en EEUU, Asia y Europa y que probablemente es muy conocida por parte del público occidental. Cuenta la historia de un joven perteneciente a una familia pobre que accidentalmente pierde el par de zapatos de su hermana, pero que oculta el hecho, pues sabe que su padre no puede permitirse el lujo de comprar un par nuevo. Entonces él y su hermana menor deciden usar por turnos los zapatos del joven para ir al colegio e intentan impedir que el padre sepa la verdad y se angustie por conseguir el dinero necesario para comprar unos zapatos nuevos. Por su parte, el padre es un hombre sumamente religioso y honesto que no se permite a sí mismo y ni siquiera a su familia saborear parte de un terrón gigante de azúcar que ha traído de la mezquita para romperlo en trocitos y utilizarlo después en las ceremonias públicas religiosas. Para ellos es muy duro

hacer sacrificios, pero esto lo cumplen sin la menor duda o vacilación. Es éste, justamente, el punto principal que quiero tratar: no hay duda de que en esta película el mal existe bajo la forma de la pobreza y de la diferencia de clases, pero no afecta a las personas que el sistema mantiene bajo condiciones de pobreza y de injusticia social; el mal sigue siendo algo ajeno a su vida interior y a su existencia. De ahí que no haya vacilación alguna o conflicto interno sobre la verdad y la justicia de los principios morales dominantes en la sociedad. Mientras que el protagonista y sus inclinaciones interiores están implicados, todo discurre demasiado fácilmente, sin ningún tipo de obstáculo interior serio. Todos los obstáculos se encuentran en el mundo exterior y no en los personajes. Incluso cuando una secuencia de la película nos lleva a los barrios acaudalados de la ciudad y descubrimos los brillantes edificios blancos y la vida extravagante del rico, esto no provoca odio ni en el niño ni en el padre: la ausencia del odio es otra característica del mundo simple (es decir, simplista) creado por la gran mayoría de películas iraníes. En *Los niños del cielo*, la pobreza es vista como algo que consolida la rectitud moral en las personas que viven bajo dichas condiciones –que en muchos casos pueden ser tremendamente reales–, pero nada se dice o se muestra sobre su fuerza moralmente devastadora que lleva a muchos al crimen, a la rapiña, a la adicción, a la humillación moral, etc.

Otro ejemplo evidente de dicha tendencia es *Saco de arroz* de Mohammad-Ali Talebi. En esta película presenciemos una ciudad repleta de nobles almas caritativas. Una vieja y una jovencita están intentando transportar un saco de arroz hasta la casa de la anciana y reciben ayuda de casi toda la gente de la ciudad. Lo que convierte en una pesadilla su misión son las desgracias y la mala suerte. Mientras la gente está implicada, no se verifica ningún problema, no se muestra el mal. Sin embargo, ésta es una ciudad que contrasta claramente con el día a día de las grandes ciudades iraníes (y, probablemente, con cualquier gran ciudad a este respecto). Cuando la crítica iraní ataca a Talebi por presentar un retrato falseado de la realidad social existente, el cineasta responde diciendo que su pretensión no era pintar la realidad tal como es, sino que intentaba decir cómo debería ser. Una excusa ingenua, si consideramos el estilo abiertamente realista de la película, en la que se dice “Lo que tú ves es lo que es”. Detengámonos ahora en un director más sofisticado, del que uno espera más que de cualquier otro director más ingenuo:

Abbas Kiarostami. En sus películas también se percibe una tendencia creciente hacia una moral unidimensional, como, por ejemplo, en dos de las más conocidas y celebradas en Occidente: *Primer plano* y *El sabor de las cerezas*. Obviamente, el mundo de *Primer plano* no es tan simple como el de las películas mencionadas anteriormente. Está imbuido de una ambigüedad moral que hace difícil al espectador juzgar si Sabzian –el estafador que se ha disfrazado de Mohsen Makhmalbaf– es realmente el malhechor, un hombre de gran imaginación o un hombre que expresa una verdadera devoción por Makhmalbaf y por el cine. No obstante, el final de la película con el fuerte énfasis sobre la feliz unión de Makhmalbaf y Sabzian, y su encuentro con la familia estafada, intensifica, con el acompañamiento musical (particularmente efectivo porque es el primer momento en que se oye música en la película), las distancias con respecto a cualquier ambigüedad; en su ingenuo optimismo desatiende el problema sobre qué pasará con la vida de Sabzian tras el breve encuentro feliz con su director preferido, cayendo, por tanto, en el abismo de ese tipo de “humanismo y calor” simplista que el público occidental espera de los directores iraníes, como una compensación por la atmósfera altamente inmoral del cine occidental.

La ingenuidad moralista es todavía más evidente en la película ganadora de la Palma de Oro, *El sabor de las cerezas*. Durante la primera media hora vamos conociendo al Sr. Badi'i, el protagonista de la película, quien, por razones que no se llegan a desvelar al público hasta el final, ha decidido suicidarse. Su sufrimiento, la seriedad del rostro hablan de algo doloroso que está instalado en el interior de ese hombre y de una visión que considera el mundo en que vivimos como un lugar muy poco placentero. Sin embargo, al entrar en contacto con un hombre llamado Bagheri, bajo la influencia de su retórica ingeniosa y de su filosofía de la vida basada en el sentido común, Badi'i entra en una fase de confusión (por lo menos, duda, muchos pequeños episodios en la película lo demuestran). La escena final en que el equipo de producción trabaja en un verde paisaje regalándose flores uno a otro, no deja dudas sobre lo que el autor quiere decir al público: la Vida es mejor que la muerte. Teniendo en mente una conclusión tan obvia, creo que el final abierto de la película, del que tanto se ha hablado (¿Se suicida Badi'i o no? la película no lo muestra, pero metafóricamente nos responde negativamente; o, por lo menos, nos está diciendo que si Badi'i ha consu-

mado el suicidio, se ha equivocado, no debería haberlo hecho), pierde relevancia. Es ambiguo a nivel narrativo; sin embargo, temáticamente, la película es bastante clara y definitiva. Fácilmente la vida se considera mejor que la muerte y se predica una moral positiva de supremacía de la vida, sin tener en consideración uno de los más graves problemas filosóficos de la humanidad. La dicotomía entre el bien y el mal queda reemplazada por la dicotomía entre la vida y la muerte, y se resuelve sin otorgar al espectador la oportunidad de experimentar las complejidades del problema.

Las películas de Rakhshan Bani-Etemad, otro director iraní bien conocido en el extranjero, presentan el mismo problema aunque con otro enfoque. *El azul velado* puede considerarse la película que mejor ejemplifica la tendencia que estoy intentando perfilar aquí. La película narra la historia de una joven trabajadora que se enamora de su jefe: un hombre de unos sesenta años, propietario de plantaciones de tomates y de una fábrica de zumos y salsas de tomates en donde ella trabaja. Las relaciones de la pareja se describen como una relación carente de problemas y de complicaciones: ni la chica sospecha que el viejo capitalista puede estar aprovechándose de ella sexualmente, ni el hombre se plantea que la joven haya podido planear explotarlo financieramente. Ni la posible manera de hablar y de comportarse de la mujer, propia de la clase trabajadora, provoca ningún conflicto, ni la edad del rico hace retroceder a la chica. Todos los impedimentos de una relación de este calibre son ajenos a la pareja: principalmente la oposición de la familia del maduro empresario y los comentarios de la gente. Una vez más, podemos observar que la pobreza y las diferencias sociales no tienen un impacto negativo,



El pasajero, Abbas Kiarostami, 1974

ni son la raíz de tendencias contra la moral, ni plantean dudas ni sospechas sobre las intenciones de los otros, en la estructura psicológica de los propios personajes.

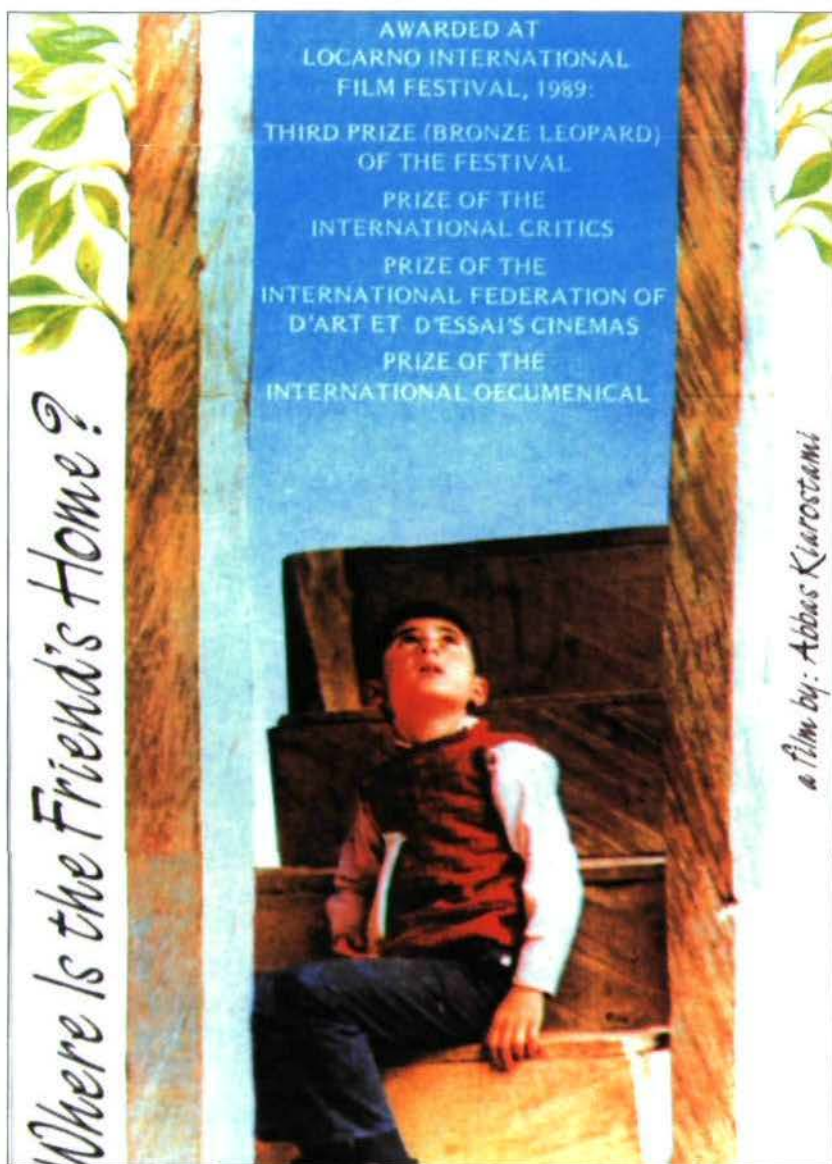
La relación se describe asimismo como asexual. La diferencia de edad debió bastar para darle una forma asexual. Además, es de conocimiento público que la censura iraní es extremadamente sensible a cualquier tipo de exhibición de afinidad sexual. No obstante, éste no es el único problema; hay algo más escondido en la visión del mundo de este director. Y lo podemos discernir en el retrato que hace de la relación de otra pareja de la película: la relación entre la mujer "masculinizada", en cuyo rostro está apareciendo una gran cantidad de vello debido a los efectos devastadores de las hormonas de una fábrica de medicamentos, donde ella había estado trabajando, y el supervisor de la fábrica en que trabaja ahora. Cabe destacar

unos cuantos puntos interesantes en la descripción de esta pareja y de su relación amorosa: primero, la mujer no siente ningún odio hacia los capitalistas, ni siquiera hacia el patrón de su antigua fábrica, a causa de la cual se ha visto privada de su feminidad (la eliminación de las contradicciones de clase y la falta de importancia por la pérdida de la identidad femenina); segundo, el hombre prefiere a esta mujer desfeminizada que a la joven y bella chica que su jefe le ofrece en matrimonio (la supremacía de los impulsos morales no sensuales en el momento de elegir esposa); tercero, ambos se sienten felices trabajando al servicio de sus patrones y la película no muestra ningún atisbo de desarmonía en sus relaciones con los jefes. Incluso cuando la hijas del jefe recriminan al hombre por no haber dicho nada sobre la aventura que su padre estaba manteniendo con una mujer de clase inferior, aquél no siente ningún tipo de odio hacia ellas. En res-

umen, *El azul velado* suprime sistemáticamente cualquier clase de contradicciones en el mundo de la película: ausencia de odio, ausencia de sexualidad (en una visión moralista, la peor clase de mal).

Idéntica tendencia puede encontrarse en las dos películas de Behruz Afkhami: *La novia* y *El día del ángel*. En ambas se introduce un personaje farisaico como ejemplo categórico de un comportamiento moralmente correcto y como fácil solución del problema moral planteado en la película. En *La novia* es el primo del protagonista, que vive en el campo, quien hace un trabajo productivo (en contraste con los negocios ilegales y parasitarios del protagonista de la película), y cree que lo mejor que puede hacer Hamid es entregarse a la policía. En *El día del ángel*, este ejemplo de rectitud moral lo encarna un estudiante tan bueno de corazón, compasivo y generoso, tan exento de cualquier clase de debilidad humana, que se parece mucho a un superhombre moral (o a un "super-humano", que prácticamente es lo mismo que inhumano).

Naturalmente, existen excepciones a la regla. La mayoría de las películas de Dariush Mehrjui son moralmente sofisticadas y están lejos de proponer respuestas fáciles y excesivamente simplistas a cuestiones complejas. Muchas películas de Makhmalbaf muestran abundantemente el lado malvado de la naturaleza humana a través del humor negro. El primer Kiarostami (*El informe*, *El viajero*), e incluso el Kiarostami de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* da forma a universos complejos con personajes dominados por una inquietud que no tiene una causa muy clara. Rasoul Molagholipour, un director menos conocido en el extranjero, quizás esté



¿Dónde está la casa de mi amigo?, Kiarostami, 1986

más comprometido con algunas debilidades humanas, como el miedo y la deshonestidad de sus personajes. *Takhti, el campeón del mundo* de Behruz Afkhami plantea, sin lugar a dudas, una temática recurrente en su carrera; *El hombre cambiado*, una comedia al estilo de los hermanos Marx, de Mohammad-Reza Honarmand, aunque en la superficie predique un moralismo simplista, a un nivel más profundo, en su ilimitada, desinhibida comedia loca, en su deseo de hacer reír al espectador del loco, loco mundo que crea, es categóricamente partidario de hacer saltar la presión moralista en el ambiente cinematográfico iraní.

La tendencia descrita aquí puede considerarse asimismo desde el punto de vista de sus efectos nocivos sobre el arte dramático de la escritura del guión. Está claro que en un mundo purificado de toda clase de mal, eliminando cualquier personaje malvado y evitando el conflicto interior entre el bien y el mal en un único personaje, sería muy difícil crear tensión dramática, porque las artes dramáticas surgen de las contradicciones y de los conflictos sociales o de los que atañen a los seres humanos. *La agencia de cristal* es un buen ejemplo para demostrar la cuestión: el argumento elegido (secuestro de rehenes) es el adecuado para crear una gran aprehensión en el espectador sobre el destino de los rehenes. Sin embargo, ya que el director y guionista Ebrahim Hatamikia es muy cauto a la hora de describir la incapacidad, por parte de los rehenes, de los secuestradores o de las fuerzas armadas que acordonan la agencia de viajes, de llevar a cabo malas acciones, tales como matar a otros seres humanos, siempre tendremos la seguridad de que ninguno de los rehenes morirá a manos de los protagonistas de la película o de que ninguno de los protagonistas morirá por la acción de las fuerzas militares.

Esto ocurre en un cine que no refleja la sociedad iraní actual, marcada por la de tensión político-social, sino que retrata una sociedad prácticamente depurada de serios conflictos desgarradores, una sociedad aparentemente llena de afecto, humanidad y buenas intenciones.

Es interesante subrayar que este moralismo optimista contrasta claramente con la negra, pesimista atmósfera que prevalece en el cine iraní intelectual del periodo prerrevolucionario. En aquellas películas se ponía un gran énfasis en el lado oscuro de la existencia, donde justamente parecía encontrarse una mínima esperanza de salida de aquella situación social y existencialmente desesperada. Por tanto, si uno se pregunta cuáles son las razones que han determinado un cambio de atmósfera tan radical, inmediatamente vienen a la mente dos respuestas: por un lado, el cambio brutal del sistema político del país, desde una monarquía secular que abría sus puertas a occidente hasta una república islámica y, por otro, la transformación en el ambiente intelectual y entre la mayoría de los propios intelectuales con tendencias de izquierda, como consecuencia de la derrota de sus proyectos ideológicos sobre la sociedad iraní y de la caída de las ideologías izquierdistas y revolucionarias a nivel global.

Pocos años después de la victoria de la revolución islámica en

Irán, las autoridades responsables de la planificación cultural del país desarrollaron un plan a largo plazo para revitalizar el cine iraní y para crear un nuevo cine en conformidad con los valores del nuevo sistema político-social que representaban. Tanto la decencia en el comportamiento y en el vestir, como la creencia en el predominio de una moral buena (finales felices y exclusión de cualquier tono amargo o atmósfera pesimista), se convirtieron en dos de los requisitos previos para otorgar el visto bueno a los guiones.

Todo esto, indudablemente, llevó a los directores a buscar sujetos, historias y temáticas que superasen semejante supervisión, apoyada por un mecanismo bien diseñado de subsidios estatales y por una meridiana censura. Sin embargo, el tipo de moralismo que se desarrolló en este cine, no se puede explicar únicamente remitiéndose al cambio de la situación política. Algo ha cambiado también en el mundo de los directores. Como reacción a la ingenua creencia en proyectos utópicos, cuya imposibilidad práctica se ha demostrado claramente tras más de una década de grandes transformaciones en la escena nacional e internacional, los artistas intelectuales iraníes han empezado a creer en otra ideología ingenua, predicando una especie de humanismo no problemático e incondicional o el amor, la amistad y las virtudes morales, en lugar del conflicto, la enemistad y el vicio moral; se han olvidado de que en el buen mundo real aquellos valores positivos siempre se mezclan con el mal y de que actuar según los códigos morales del amor y de la justicia es una tarea mucho más difícil de lo que se retrata en mayoría de las películas iraníes. Aquello que, a lo largo de este artículo, he denominado moralismo ingenuo, es una especie de moralismo que en lugar de reconocer la existencia del mal y aconsejar al público evitarlo, lo elimina del mundo de ficción de la película ya desde el principio.

Tampoco hay que ignorar que el éxito internacional del cine iraní ha intensificado esta tendencia. Cuando los críticos occidentales y los cinéfilos profesionales se han familiarizado con el cine iraní, han encontrado en estas películas lo que ellos sentían que faltaba en la mayor parte del cine occidental, muy anclado en los efectos especiales tecnológicos y a personajes sobrenaturales poco realistas.

De ahí que las películas iraníes se consideren cálidas y humanistas. El éxito de este tipo de películas en el extranjero ha alentado a algunos directores iraníes a realizar películas similares y a contentar al público. Pero ¿la eliminación completa del mal, del odio, del deseo sexual y sensual, se puede considerar algo humano?

Obviamente, no: se trata de un mundo totalmente depurado de las características que definen la naturaleza humana. O bien, ¿se puede considerar cálido un mundo desprovisto de cualquier conflicto, de cualquier tensión entre impulsos opuestos, y, por consiguiente, desprovisto de vida?

Traducción de Marco Barberi y Mar Portillo

Artículo publicado originariamente en Film International N° 28, Teherán