

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Trilogía de Kiarostami. La vida y el cine continúan

Autor/es:

Lomillos, Miguel Ángel

Citar como:

Lomillos, MÁ. (1999). Trilogía de Kiarostami. La vida y el cine continúan. Banda aparte. (16):74-77.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42380>

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:



TRILOGÍA DE KIAROSTAMI. LA VIDA Y EL CINE CONTINÚAN

Miguel Ángel Lomillos

Reencuadres: CINE IRANI

"Je ne trempe pas ma plume dans un
encrier mais dans la vie."

Blaise Cendrars

Un niño se ha llevado por equivocación el cuaderno de deberes de su compañero y busca con denuedo la casa en la que vive para devolvérselo, pues éste corre el riesgo, como alumno reincidente, de ser expulsado de la escuela si esta vez no hace los deberes (*¿Dónde está la casa de mi amigo?*, 1987). Con el objetivo de saber, tras el terremoto que asoló la región de Gulan en 1990, si los dos niños protagonistas de la película anterior están vivos o muertos, un cineasta (posible *alter ego* de Kiarostami) y su hijo viajan en coche a dicha región y constatan que a pesar de tanta muerte y destrucción la vida sigue adelante (*Y la vida continúa*, 1992). El cine, la realización de una película (una película que podría ser la anterior), hace actuar a dos jóvenes de Gulan como una pareja de recién casados cuando en la vida real tal es el deseo del joven, es decir, una insistente proposición de matrimonio que ella parece no aceptar —negativa de la familia y otros condicionantes culturales—, pero tampoco rechazar (*A través de los olivos*, 1994).

He aquí una sumaria descripción de los cuadros que componen el tríptico de Kiarostami realizado en Gulan, una región rural situada al norte de Teherán: personas/personajes y paisajes que se repiten, que aparecen y desaparecen, cargados de memoria, en los diversos proyectos cinematográficos de Kiarostami y su equipo. Experiencia de vida y experiencia de cine entrelazadas como las aguas de un río (afluentes de imágenes) que desagan en el mar de la vida. Un hecho incontable y decisivo (respecto al cual, cualquier estrategia metatextual *per se* resulta una "menudencia" frente a la envergadura del plano factual): el terremoto ocurrido en 1990 y sus trágicas consecuencias ¹. Una película sobre niños que conoce un gran éxito de público en Irán, penetrando profundamente en el imaginario del país y que, tras el fatídico accidente natural, provoca otra película de búsqueda en forma de *road movie* que a su vez contiene otras células o microrrelatos cuyos hilos pueden estirarse y *continuar*, gracias a las potencialidades tanto expresivas como cognitivas del Cine, hasta los mismos límites a los que llega la vida.

Una obra abiertamente circular que admite prolongaciones y variaciones, cruces y requiebros serpenteantes (como ese camino en zig-zag de la colina) para componer un mosaico de una realidad humana y cultural concreta, pero, al mismo tiempo, cada filme mantiene su propia unidad formal y de contenido. ¿Por qué resulta tan abierto y auténtico el círculo-trilogía de Kiarostami? Porque su "método de trabajo" se pliega a una realidad concreta y no al revés (como hace el modelo Hollywoodiano). Porque la intervención del cineasta en ese universo es respetuosa con sus modos de ser y de pensar, permitiendo que las personas se muestren tal como son. Porque sus obras de ficción recogen realidades sencillas, pensamientos y

sentimientos básicos y universales que son absolutamente reconocibles por las gentes del lugar, que ellos hacen suyos como parte de sus vidas.

Los tres filmes tienen la misma matriz argumental (se trata de un estilema de Kiarostami, rastreable en toda su obra): alguien que tiene o se impone una tarea o misión a cumplir y se dedica a ello en cuerpo y alma, solicitando la ayuda y el contacto con los demás durante un trayecto que ocupa un corto pero intenso espacio de tiempo, apenas una o dos jornadas (de ahí la importancia del paso del tiempo y los cambios graduales de la luz). Son búsquedas que entrañan una idea o cuestión esencial (*¿encontrará la casa?*, *¿están vivos?*, *¿la chica le quiere?*) que provocan diversos itinerarios:

1. El niño protagonista del primer filme que nos ocupa, Ahmadpour, vive un proceso de aprendizaje y aprehensión de la realidad, cuyo grado de responsabilidad y solidaridad con su compañero de escuela se agiganta, de manera conmovedora, cuanto más estúpidas y agresivas se muestran las huellas de autoritarismo y cerrazón de los adultos. Kiarostami se sirve del tono de fábula o cuento para enmarcar la aventura del niño (especialmente cuando se depara con el viejo artesano), pero utiliza el realismo más crudo para denunciar o criticar la prepotencia e insensibilidad de los mayores (el profesor, la madre, el abuelo).

2. Hay una exploración no sólo de aquello que motivó el viaje —el cineasta muestra a los paisanos una foto de Ahmadpour— como de todo lo que encuentra en su camino: un paisaje y un espacio público dañados por el terremoto y unas personas que reconstruyen sus casas y sus vidas (el viejo que aparecía como guía del niño en el filme anterior, una vieja que se ha quedado sola, la joven pareja de recién casados, la madre y sus dos pequeños...). Existe sobre todo la interacción o integración entre una mirada escrutadora y el paisaje que descubre esa mirada en permanente movimiento ², pero también la poderosa latencia de que hay una fuerza mayor, más

1. Veamos dos ejemplos: el repetido "error" de Hosein en decir 25 muertos (los de su familia) y no los 65 que le pide el guión del director o el diálogo sobre la casa entre el director y el viejo que pone en solfa el juego verdad-mentira del cine y al final, el espectador duda si "la casa que le pertenece y no la de la película" ha sido destruida por el terremoto.

2. En esta película, Kiarostami compone ese maravilloso juego de miradas que se organiza desde un coche en movimiento: entre los pasajeros, entre estos y el exterior o del propio vehículo inmerso en el paisaje o entorno. El Cine ha explorado hasta la saciedad las posibilidades cinéticas y cinematográficas de este recurso, pero pocos cineastas (ni siquiera los jóvenes rebeldes de los nuevos cines europeos) han conseguido tan perfecta modulación. De hecho, la *démarche* automovilística de Kiarostami constituye un modelo de narrativa, plenamente desarrollado en sus dos últimos filmes, que ha potenciado y revigorizado el plano-contraplano, el juego de reencuadres, el uso genial del espejo retrovisor, la profundidad de campo, la cámara subjetiva, el fuera de campo, las pausas y transiciones, la voz en *off*... al reinsertarlos orgánicamente en una matriz común.

allá del profundo arraigamiento de esas personas en su entorno ahora devastado o incluso de la "salvaguarda" simbólica que genera todo cataclismo sísmico ³, que sacraliza esa mirada embelesada y sublimada sobre la naturaleza.

3. En *A través de los olivos*, es el cine el que cumple la tarea o misión encomendada. El cine, como podría serlo cualquier otra experiencia de la vida, aproxima o coopera (lo que no deja de ser también una forma de *interferir* en las cosas de la vida) en la posible cristalización de un caso amoroso que está en ciernes y aparentemente sin futuro. *A través de los olivos* nos dice que esta pareja de actores no profesionales que escenificaba la joven e impetuosa pareja de recién casados (índice mayor de que el peso de la vida supera todas las tragedias, pues justamente se casaron un día después del terremoto), no dejan de ser dos personas que *pueden llegar a ser* (a pesar de la ilusión de realidad que genera el cine) una pareja de recién casados. Hermosa parábola sobre el Cine, y en especial, sobre la forma de entender el cine *chez* Kiarostami.

En este cine interrogativo, parabólico, de búsqueda y conocimiento, las preguntas (y posibles respuestas) conciernen totalmente al espectador, pues él mismo debe hacerse cargo del problema planteado. Las ocultaciones, los espacios en blanco, las suspensiones ocupan en el cine de Kiarostami un sentido fundamental, ya que ese misterio que palpita en lo "no dicho" es en sí mismo el sentido (poético) de la película. En *¿Dónde está la casa de mi amigo?* nada se nos dice sobre el itinerario del niño que ha olvidado el cuaderno, es un "contraplano" ausente que sólo se resolverá al final de la película (con una flor y unos deberes ya realizados... por su amigo). En *Y la vida continúa*, diversas informaciones y sugerencias se han acumulado hasta la etapa final (alguien parece haber visto pasar por la carretera a los hermanos Ahmadpour), pero en vez de proporcionarnos la imagen, sin duda sentimentalista, del encuentro con estos dos niños, Kiarostami prefiere mostrar los esfuerzos y la voluntad de la gente del lugar por seguir luchando en la vida... como metafóricamente refleja el omnipresente coche del protagonista en la escena final, registrada mediante lo que un crítico ha denominado "*plano de conjunto cósmico*" ⁴ (lo que pueda tener de divino este plano surge de esa mirada tan abarcadora y lánguida sobre la naturaleza, que en este caso mues-

tra el denodado *tour de force* del vehículo por remontar una empinada cuesta). En *A través de los olivos* nos encontramos de nuevo con otro maravilloso *plano de conjunto cósmico* que muestra la desesperada carrera de Hossein atravesando los olivos en pos de una respuesta de la chica, una respuesta que finalmente se cumple al fondo del cuadro, el tiempo persistiendo en su cadencia lenta y los personajes convertidos en dos hormiguitas en esa imagen que es un festín de la naturaleza, pero que se mantendrá en suspenso para el espectador, pues ese plano cósmico actúa como una especie de *hors-cadre* dentro de campo, es decir, en la inmensidad del campo de los olivos.

LA VIDA DEL CINE HACE CONTINUAR EL CINE DE LA VIDA

En la escena inicial de *A través de los olivos*, un hombre barbudo, situado en primer término de un Plano general, se presenta al espectador mirando a la cámara ("*Soy Mohammad Ali Keshavarz, el actor que hace de director... Estamos en Koker, a unos 400 km, no, a 350 km, al norte de Teherán, donde tras el terremoto del año pasado quedó todo destruido...*"), pero su discurso es interrumpido por una mujer que sale corriendo desde el numeroso grupo de mujeres, todas vestidas de negro, que se encuentran en el fondo del cuadro. Se trata de la asistente del director, Shiva, ambos encargados de reclutar actrices de una "*escuela reconstruida*" y que en este instante inicial de la película apremia al director: "*Las chicas tienen hambre, aún les queda mucho camino. ¿No podemos ir más deprisa?*". Instantes des-

3. Un ejemplo de la visión de Kiarostami sobre la infancia, como seres que sienten y piensan con más sensibilidad que los adultos, lo constituye la parábola que cuenta el hijo del cineasta a esa madre que asume el terremoto como causa divina, concluyendo que la muerte da mayor sentido a la vida.

4. Ver el magnífico artículo de Jonathan Rosenbaum sobre *El sabor de las cerezas*, "Parabole avec éléments manquants" en *Trafic*, nº 28, Ed. P.O.L., invierno 1998.





© Alexandra Avakian [fragmento], 1998

pués, el director acaba su alocución y la escena siguiente muestra a ambos personajes en medio de dicha faena⁵ (por tanto, tal alocución y reclutamiento constituyen el prólogo de *A través de los olivos*, antes de aparecer los títulos de crédito).

Lo que está puesto en pauta en esta escena primera no son las huellas o signos que delatan una construcción, una representación o un metatexto (en todo caso, no mucho más de la evidencia y sencillez con la que tales signos se muestran), sino la densidad y el valor de la temporalidad, la inequívoca constancia de unos personajes en un lugar, en fin, la incontestable presencia de lo real. Frente a una estrategia abiertamente metatextual (un *aparte* inicial del director, por cierto, que no desprecia los titubeos o enmiendas), se opone el apremio o celeridad del trabajo en curso, las contingencias inmediatas de la vida. Estamos, pues, ante unas estrategias o mecanismos del "cine dentro del cine" que caminan no en dirección a su narcisística reflexividad, sino hacia el encuentro de ese elemento incontrolable, pasajero e irrepetible que comúnmente denominamos como realidad.

En este filme existe una escena clave cuyo recorrido atraviesa todos los márgenes del discurso (diégesis, metatexto, intertexto...) para poner en pauta la relación de todo lo que es construcción (Cine) con lo que no lo es (Realidad). Curiosamente, todo este segmento se incluye dentro de un *flash-back*, recurso apenas utilizado por Kiarostami. Veamos sumariamente este recorrido. Hosein, el joven que pretende a Tajereh, le cuenta al director los quebrantos de su imposible relación con esta chica que persigue sin tregua. Los dos hombres hablan durante un paseo en la camioneta y por corte seco, pasamos al último encuentro de Hosein con la chica y su abuela en el cementerio (los padres de Tajereh, que denegaron la proposición, murieron en el terremoto y Hosein interioriza la catástrofe como una consecuencia de los "suspiros" de su corazón). Salen del cementerio y Hosein increpa a la abuela mientras caminan por un pequeño bosque, pero ella se mantiene en sus trece (motivos: no tiene casa y es analfabeto). Hosein se queda solo y afligido andando por este bosque que tal vez reconocemos en

nuestra memoria visual. De repente, una voz le grita que salga de cuadro y el contraplano nos muestra la cámara y todo el equipo alrededor. Entonces Hosein baja el camino hasta situarse detrás del equipo y sentarse en el suelo, recorrido que acompaña la cámara mostrando al mismo Kiarostami y su equipo a punto de rodar la escena del niño que llora en medio del bosque y que formaba parte de *Y la vida continúa*. Antes de retornar este curioso *flash-back* al paseo en camioneta, los últimos momentos registran el gesto de Shiva dejando la claqueta al lado de Hosein, cuyo rostro fatigado se muestra curioso por observar (¿adivinar?) lo que ocurre alrededor suyo.

A pesar del concentrado proceso especular, Kiarostami subraya, mediante el uso, varias veces repetido en el filme, de un plano-secuencia sobre un Hosein ajeno que camina en medio del grupo o de la gente del cine, el paisaje físico y emocional de este lugareño, como intentando capturar cualquier gesto o actitud a punto de surgir, resistente a la planificación pero golosamente atractivo al ojo de la cámara.

A través de los olivos empieza, entonces, con la pujanza coral de la realización de una película (el reclutamiento de actores entre las gentes del lugar, el trabajo y las órdenes del director, los desplazamientos aquí y allá de la asistente, los problemas con los actores, las diferentes tomas que se llevan a cabo y, en fin, todo ese trabajo de cooperación⁶ que entraña esta experiencia), pero poco a poco, a medida que avanza la historia, el interés por el universo del cine y las cosas que implica ese rodaje decrece y las gentes del lugar, especialmente

5. En otro orden de cosas, esta escena en la que el hombre (director) se encuentra en medio del abigarrado grupo femenino, mirando con detenimiento antes de solicitar nombre, edad y dirección a aquellas mujeres por las que siente cierto interés (buscar un tipo de actriz) se contagia de una pulsión sexual, como si ese interés fuese más allá del puramente profesional (la proximidad de los cuerpos e incluso de la cámara fomenta esta ambigüedad).

6. Esta palabra, "cooperación", es el término que resalta el director en su didáctico diálogo con los niños.

Tajereh y Hosein, envueltos en sus dimes y diretes, toman el protagonismo de la película ⁷. El mundo del cine, como el de la vida, se basa en la inevitable repetición de tareas, pero el ensayo repetido de una escena de la joven pareja de recién casados en un momento de su vida cotidiana (una intrascendente riña doméstica en el balcón presenciada por un desconocido con quien Hosein entabla después una conversación) resulta un diálogo de sobra conocido para el espectador mediada la película. Esto no significa que las consecutivas y repetidas tomas, puntuadas la mayoría de las veces a golpe de claqueta, resulten una cantinela odiosa a los ojos del espectador. Todo lo contrario, siempre aparece aquí o allí el elemento imprevisto, el detalle espontáneo que sorprende o el orgullo afirmativo de los actores naturales persistiendo en sus ideas y comportamientos (Hosein se queda callado y no prosigue el diálogo porque Tajereh no le devuelve el saludo, ella se niega a llamarle "señor" a su marido porque lo encuentra anticuado, es decir, las vidas de los actores se mezcla o interfiere con las de sus personajes).

En una palabra, la vida real contamina el mundo del cine y esa es la lección que nos enseña Kiarostami sobre su propio cine, sin necesidad de recurrir a mostrar, en plan reportaje, su "método de trabajo" con los actores naturales, sino sugiriéndolo a partir de una historia que se desarrolla como un acontecimiento que ocurre (que podría ocurrir efectivamente) en el plano de las cosas tangibles ⁸. El cineasta iraní consigue que representación y vida, apariencia y realidad se mezclen, se amalgamen, se confundan, caminen juntas e indiscernibles. Ciertamente la propuesta de Kiarostami explica (y dramatiza en su propio seno), su visión del Cine, este caminar hacia la realidad: el cine como acontecimiento social, como experiencia única e irreplicable que tiene lugar ahí donde se está haciendo cine con actores de un lugar que se muestran tal como son, cuyo estatuto de persona/personaje mantiene esa maravillosa ambigüedad para el espectador de no saber discernir si lo que dicen es de ellos o del personaje.

El dueño de este dispositivo cinematográfico abierto al mundo es el autor Kiarostami (no debemos olvidar su lado demiúrgico, absolutamente singular), pero justamente por estar sometido al elemento sorpresivo, a las leyes ingobernables de la vida, es un creador con límites. Sin embargo, su grandeza creativa nace de esa maravillosa *limitación*: él escoge o selecciona, para modelar su ficción ⁹, aquello que le interesa (Cine) de ese estar abierto a lo que pueda surgir del acontecer de la vida (Realidad). Abbas Kiarostami se nos aparece como el menos apriorístico o prejuicioso de los cineastas contemporáneos: su gesto de intervención en el mundo se pliega o integra a una realidad profundamente arraigada.

De cierta forma, es una vuelta al cine de los Lumière, a la infancia del cine, pero este camino ha sido recorrido con la sabia humildad que proporciona la experiencia acumulada en la escritura del cine y aplicándose en una realidad, como la rústica región iraní de Gulan, que todavía no ha sido alcanzada plenamente por el imperio del cine y del audiovisual. Por eso, podríamos decir que Kiarostami sigue (o tal vez cul-

mina, dada la dificultad del cine actual de reproducir una experiencia original) una línea que empieza en Flaherty y había proseguido con Renoir, Dovjenko, Ozu, Rossellini, S. Ray... y que actualmente vive su etapa de irreparable derrumbe.

A través de los olivos es tal vez el máximo exponente del cine moderno en tratar los límites entre cine y realidad, entre lenguaje y vida. Su proceso de metalenguaje conduce siempre a esta visión del cine entendido como experiencia plena que tiene consecuencias en la vida social. A final de cuentas, esta particular "batalla" (amistosa, de *cooperación*) trabada entre Cine y Vida se da obviamente en favor de la segunda (la escena que tantas veces ensayan es parte de una película que se disuelve y va a dar en nada), pero, al mismo tiempo —todo esto no podría expresarse sin este centenario artificio— la carrera entre los olivos de la pareja protagonista, la posible unión de Tajereh y Hosein, es observada, a cierta distancia prudencial, por la mirada inapelable del cineasta.

7. Esta progresiva pérdida de interés del mundo del cine en beneficio de los campesinos (no olvidemos que la relación entre Hosein y Tajereh preexistía a la llegada del equipo al lugar) puede describirse en términos cinematográficos. Esta oposición se define mediante un elemental plano-contraplano: por un lado, el director, Shiva, Panahi, el resto del equipo y los niños que observan el rodaje, por otro lado, el pintoresco balcón donde interactúan Hosein, Tajereh y el viajero (y también cineasta). La relación de la pareja va ganando tanta fuerza que al final el plano opuesto es sólo un bullicio de voces (toma en picado desde el balcón) y, finalmente, una caótica discusión sostenida sobre una imagen de los jóvenes lugareños que observan aburridos tal escena (ahora *off screen*) desde la camioneta.

8. La autoironía de Kiarostami le permite diseñar un personaje de director con talante abierto, pero acusando levemente cierto *parti pris* (en su película, éste considera a los campesinos más ingenuos y anticuados de lo que realmente son). Sin embargo, los lugareños tienen su propia forma de pensar y son tercos en sus decisiones (está ahí sugerida la imposibilidad del "guión" en este cine y el peculiar "trabajo actoral"). Así, las conversaciones entre el director y los lugareños, especialmente Hosein, no escenifican el exhaustivo trabajo (y convivencia) de Kiarostami con los actores, aunque obviamente esta experiencia de intercambio se sugiere de manera elocuente. Para abordar el "método de trabajo" de este cineasta que busca "la verdad que se esconde detrás de la realidad" resulta imprescindible visionar *Abbas Kiarostami, vérites et songes* (1994) de Jean-Pierre Limosin, Col. Cinéma de notre temps, Francia.

9. Habrá que inventar o concebir otro término diferente, pues es evidente que los filmes de Kiarostami son *algo más* que una ficción. La vieja concepción ficción-documental se ha quedado ya, con Abbas Kiarostami, definitivamente obsoleta.

© Alexandra Avakian [fragmento], 1998

