

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Abbas Kiarostami. Más allá de la realidad; más cerca de lo real

Autor/es:

Herederó, Carlos F.

Citar como:

Herederó, CF. (1995). Abbas Kiarostami. Más allá de la realidad; más cerca de lo real. Nosferatu. Revista de cine. (19):80-87.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40941>

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



Abbas Kiarostami.

Más allá de la realidad; más cerca de lo real

Carlos F. Heredero

"La cámara puede capturar un momento, pero ese momento ya ha pasado. El cine conserva la huella de un fantasma de ese momento".

(Manoel de Oliveira en **Lisbon Story** -Wim Wenders, 1995-).

Si algún equívoco amenaza con distorsionar la propuesta que encierra la obra del realizador iraní Abbas Kiarostami, se trata -sin duda- de su consideración como un cineasta realista. Los términos "realismo" y "neorrealismo" se cuelan por todos los párrafos que se escri-

ben sobre las películas de este director y, a decir verdad, lo cierto es que tampoco faltan motivos para ello. Es más; podría decirse con toda legitimidad que la búsqueda de la máxima contigüidad entre la realidad y su representación es el motor esencial que dirige la

puesta en escena de sus películas, pero, con ser esto exacto, lo que sucede -también- es que tal consideración resulta insuficiente, que sus imágenes no se detienen allí.

Vayamos por partes. A sus 55 años, Kiarostami confiesa haber visto muy poco cine. Le aburren Bresson y Dreyer. El recuerdo que conserva de algunas películas neorrealistas vistas en su juventud no parece profundo. De formación autodidacta, tardó trece años en completar sus estudios de Bellas Artes, pero su obsesión permanente ha sido siempre la imagen. La imagen fotográfica, la imagen pictórica y la imagen cinematográfica.

De la primera asegura que *"nos permite adquirir la facultad del discernimiento (...), es una vía para comprender la significación fundamental"* (1), la segunda le sirve de terapia porque *"la pintura mental que tengo dentro de mí, la memoria, la mentalidad de pintor, me han ayudado mucho"* (2). La reflexión sobre la tercera, finalmente, le lleva a pensar que *"el cine es la historia de la distancia entre el ser ideal y el ser real"* (3), una observación que se desvela fundamental y que ofrece la verdadera llave de entrada a la naturaleza profunda de todo su cine.

En consecuencia con esta premisa, el cine de Kiarostami puede ser entendido como el esfuerzo por "rellenar" esa distancia, por acercar lo más posible la representación del "ser ideal" (el personaje de ficción) a la verdadera entidad del "ser real" (los actores que filma). Esto explica, igualmente, que para él la distinción entre el documental y la ficción no tenga mucho sentido, ya que toda su praxis pare-

ce impulsada por la necesidad de fundirse con la realidad de las personas y de lo que filma para extraer de todo ello algo verdadero, algún resorte o destello fugaz que traspase las apariencias de la "realidad" y se acerque a lo "real".

Llegados hasta aquí se hace necesario precisar estos dos conceptos, cuya distinción está en la base de la modernidad cinematográfica. Desde los parámetros de ésta, el mundo aparece como una entidad dual: *"de una parte la realidad, de otra lo real"*, entendiendo esto último como *"esa especie de carencia, de agujero entre la realidad y nosotros"* (4). Para la mirada del cineasta moderno, la realidad en bruto y por sí misma carece de sentido: *"la realidad no es unívoca"*, asegura José Luis Borau, *"las imágenes que nos rodean siempre son reales, pero no por eso son realistas, no expresan nada"* (5), por lo que -siguiendo ahora a Douglas Sirk- *"si te apegas demasiado a la realidad, sólo haces naturalismo. Se puede fotografiar cualquier cosa, pero no captas el contenido que configura la forma"* (6).

Que Abbas Kiarostami es plenamente consciente de esta dualidad problemática lo confirma su convencimiento de que *"para atrapar la verdad es preciso en parte traicionar la realidad"* (7), por lo que su verdadero interés está lejos de detenerse en la mera reproducción de las apariencias de ésta, ya que *"honestamente, no creo que la realidad, tal cual es, tenga mucho crédito"* (8). Y si esto es así, ¿qué demonios son entonces esos desarmantes cortometrajes sobre la infancia y sobre las tareas escolares cuyas imágenes trabajan de forma intensiva la expresión y el comportamiento supuestamen-

te real de los niños?, ¿a qué búsqueda responde, pues, la obsesión de Kiarostami por reproducir de una manera tan fidedigna, tan exacta y tan inmediata la realidad...?

Éste es, sin duda alguna, el gran misterio al que nos enfrenta la obra de un cineasta cuyas imágenes asombran, entre otras cosas, porque en ellas se produce una extraña convivencia armónica entre primitivismo y sofisticación, una especie de síntesis que salta por encima de la historia para dejar aislado el gesto clásico y conjugar, al unísono, el gesto fundador (ligado a la capacidad "registradora" de la imagen) y el gesto moderno (abocado al reconocimiento de la imagen como tal imagen y obligado a interrogarse sobre el sentido de ésta). Ahora bien, Kiarostami no es -no puede serlo- un cineasta ahistórico, por lo que su cine no hace más que expresar, a fin de cuentas, esa *"combinación de la reflexión metalingüística con la recuperación del aspecto reproductivo del cine"* que, según De Vincenti (9), es inherente a la modernidad.

Algo nos dicen ya sobre esta síntesis los trabajos realizados por Kiarostami en el marco del Instituto para el Desarrollo Intelectual de Niños y Adolescentes, institución oficial que hace posible la producción de todas sus películas entre 1970 y 1992, con la única excepción que supone **Gozaresh** ("El informe", 1978), un largo rodado en 1978 sobre la vida de un funcionario corrupto y sobre las relaciones de éste con su esposa. Se trata, en la mayoría de los casos, de obras centradas en el universo de la infancia, de aparentes documentales educativos protagonizados por niños y contruidos sobre una estructura de máxima simplicidad.

Do rah-e hal baray-e yek masaleh
 ("Dos soluciones a un problema", 1975),
 de Abbas Kiarostami



Sin embargo, por debajo de las infinitas repeticiones que organizan las respuestas de esos niños, más allá de las acciones extraordinariamente simples que filma la cámara, entre las elementales alternativas que se dirimen en las imágenes de cortos como **Do rah-e hal baray-e yek masaleh** ("Dos soluciones a un problema", 1975), **Manam mitunan** ("Yo también puedo", 1975), **Rang-ha** ("Los colores", 1976), **Rah-e hal** ("Solución", 1978), **Be tartib ya bedun-e tartib** ("Con disciplina o sin disciplina", 1981), o en los largometrajes **Avvaliha** ("Los párvulos", 1985) y **Mashq-e shab** ("Deberes", 1989), Kiarostami acierta a proponer un reflexión sobre los fundamentos de las apariencias y, en última instancia, sobre la intervención del cine en el mundo real de sus pequeños protagonistas.

Consciente de que *"toda reconstrucción de la realidad con pretensiones de exhaustividad es una mentira y la confianza en el poder de la ficción, una estupidez"* (10), Kiarostami propone una serie de falsos documentales en torno a múltiples niños que no son actores y que se interpretan a sí mismos. Son niños a quienes la cámara convierte en sujetos de una representación que se

ofrece, ante ellos mismos, con la voluntad explícita de plantear preguntas y suscitar respuestas como medio para horadar, o para poner en cuestión, el dogmatismo falsamente unívoco de la realidad.

Si en Irán la materia dramática y visual de la infancia es, de hecho, una respuesta frente a la imposibilidad de filmar el amor, la religión o la política (cuyo abordaje se ve dificultado por la censura fundamentalista), estas piezas bien podrían haberse configurado a la manera de asépticos y conservadores documentales didácticos concebidos para apuntalar la realidad; es decir, para fundamentar la mirada conformista frente a una construcción ideológica supuestamente compacta y cerrada. Lo que Kiarostami busca, en cambio, no es el

refrendo de la realidad -que para él es, en todo caso, una ficción ilegible o llena de incógnitas-, sino el contacto con la verdad o con el misterio, con las grietas o con el equívoco, que subyacen bajo la apariencia engañosa de aquella.

En una sociedad bloqueada por la jerarquización de sus roles, producto de un retraso en el desarrollo económico sobre el que se sustenta el ejercicio de un poder tiránico, los niños de Kiarostami son interrogados una y otra vez, situados ante alternativas que los obligan a pensar más allá de los estrechos preceptos de la moralidad islámica, invitados -de forma implícita- a transgredir las premisas educativas que sostienen el modelo social por el simple hecho de ser filmados, frecuentemente, en el acto combativo de afirmar sus sueños, sus ilusiones, sus impulsos vitales o su fantasía frente a la siempre resistente y tozuda realidad. Es la intervención del cine (de la imaginación) la que cuestiona la "realidad" para abrirse paso hacia el dominio, mucho menos confortable, de lo "real".

Ninguna de estas películas, como tampoco **Tajrobe** ("La experiencia", 1973), **Mosafer** ("El viajero", 1974) o **Goza-**

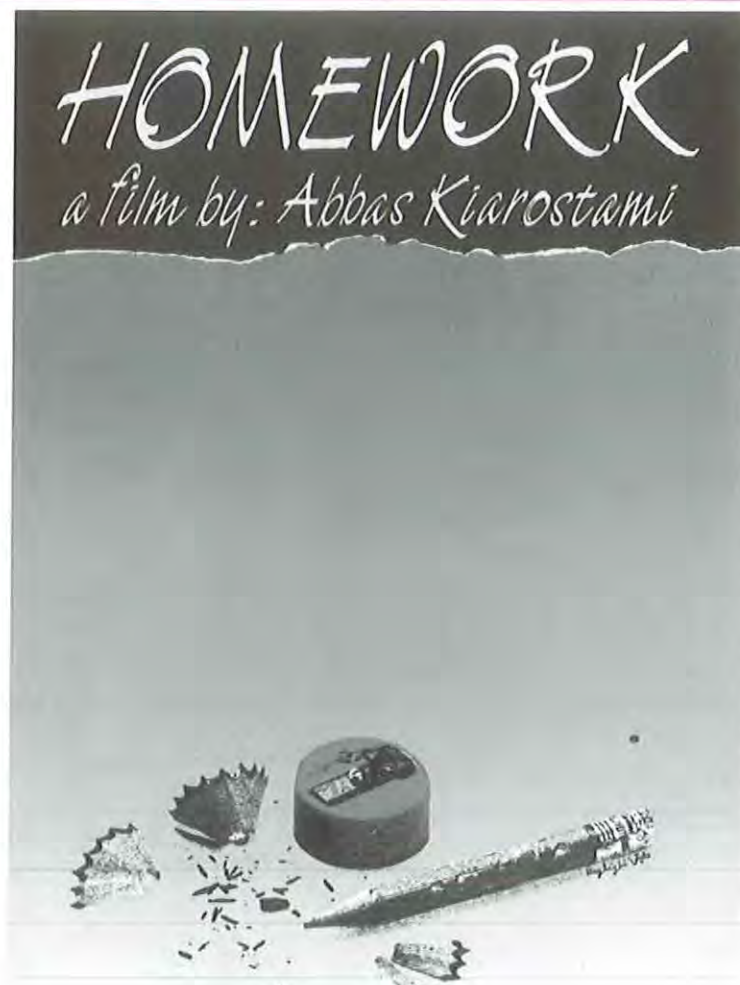


Avvaliha
 ("Los párvulos",
 1985), de Abbas
 Kiarostami

resh, son obras de voluntad militante. Sus imágenes o bien tratan de transmitir experiencias que se viven como irrepetibles, o bien -para decirlo con palabras de John Berger- de la "lucha por vivir con la necesidad": esa pulsión que históricamente ha fundamentado todos los relatos (orales, escritos o cinematográficos) y que ha sido desterrada por la posmodernidad para ser reemplazada por nuevas formas de espectáculo que no comunican ninguna experiencia, por ese juego "al que nadie juega y que todo el mundo puede contemplar", hecho "de ropajes vacíos y máscaras sin estrenar" (11).

De la "necesidad de transmitir experiencias" se alimentan, igualmente, las que podrían considerarse como obras de madurez en la filmografía del director, entre las que ocupa un lugar especial **Nama-ye nazdik** ("Primer plano", 1990), un trabajo al que Kiarostami siempre ha considerado su película más querida. A este film debe añadirse, también, la que se ha dado en llamar "trilogía de Koker", integrada por los títulos más conocidos en occidente; es decir, aquéllos que han provocado el reconocimiento de su autor entre la crítica internacional: **Khane-ye doost kojast** ("¿Dónde está la casa de mi amigo?", 1987), **Zendegi va digar hich / Zendegi edame darad** ("La vida y nada más / Y la vida continúa", 1991) y **A través de los olivos** (*Zir-e darakhtan-e zeyton*, 1993).

El artífice de estas obras se muestra consciente de que la realidad es algo esquivo y difícil de apresar, pero también desconfía de la mentira que supone toda ficción. Precisamente por esto, dice Kiarostami, "no pierdo oportunidad de recordarle al espectador que



Mashq-e shab
("Deberes", 1989),
de Abbas Kiarostami

el material grabado es la realidad reconstruida y no una ficción" (12), y es esto mismo, en efecto, de lo que trata en realidad **Nama-ye nazdik**, historia de un humilde obrero en paro cuya intensa afición al cine le lleva a asumir la personalidad del director iraní Mohsen Makhmalbaf para, haciéndose pasar por él, conseguir intimar así con una acomodada familia de Teherán.

Lo insólito de la propuesta, naturalmente, no descansa en el relato convencional de una historia de suplantación, sino en el hecho de que Kiarostami extraiga la anécdota de la crónica real de sucesos, de que sea el verdadero protagonista del caso quien se interprete a sí mismo delante de la cámara, de que ésta sea testigo directo

del verdadero juicio instruido contra aquél y de que, finalmente, sea también el verdadero Makhmalbaf -a quien el suplantador admira por su defensa de los humildes en el cine- quien acuda personalmente a recibirlo a la salida de la cárcel, en un encuentro que Kiarostami filma con cámara oculta.

Dentro de una película donde "la historia se desarrolla con independencia de mí", dice su director, la ficción integra el documental (la escena del juicio, cuyo desarrollo real transcurría delante de la cámara), el documental reviste la ficción (las secuencias que reconstruyen la relación del farfante con la familia) y ambos se conjugan al unísono para filmar el encuentro, provoca-

do por el realizador, entre el verdadero Makhmalbaf y su doble fraudulento. Falso documental o ficción documentalizada -lo mismo da-, **Nama-ye nazdik** consigue articular un discurso donde la reflexión de orden metalingüístico abre grietas en la reconstrucción de la realidad para penetrar en los sueños de un impostor que para Kiarostami es un enamorado del cine y un hombre que quiere ser "otro" porque está necesitado de reconocimiento.

Más que en ninguna otra de sus películas, las imágenes de este peculiar cineasta tratan aquí de dar cuerpo a lo que él llama "la distancia entre el ser ideal y el ser real". Ésa es la distancia que **Nama-ye nazdik** trata de abolir haciendo visibles -y desvelando como tales- los términos de la impostura (al explorar con dete-

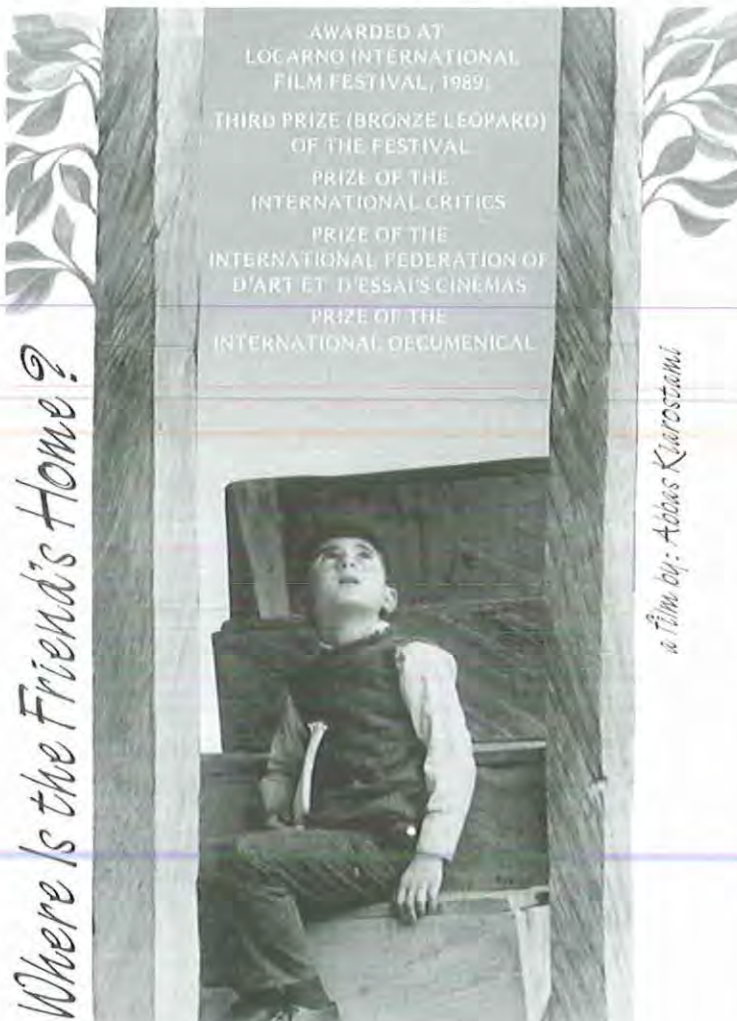
nimiento las apariencias para intentar encontrar las razones humanas del engaño), pero también la que se proponen reducir al máximo -por métodos diferentes- los tres títulos de la trilogía dentro del complejo entramado de interrelaciones y espejos reflectantes conforme al que se organizan, sucesivamente, **Khane-ye doost kojast**, **Zendegi va digar hich / Zendegi edame darad** y **A través de los olivos**.

En la primera de éstas se cuenta el largo y esforzado periplo de un niño, habitante de Koker, empeñado en buscar a un amigo del colegio para devolverle su cuaderno de clase y evitarle, así, el castigo del profesor. En la segunda, un cineasta (supuestamente Kiarostami, pero interpretado por un actor) regresa acompañado de su hijo a la misma zona del

país, ahora destruida por el terremoto que provocó cincuenta mil muertos, en busca de los niños que protagonizaron, como actores, la película anterior. La tercera se ofrece, a su vez, como un documental (falso) donde un director de cine (trasunto de Kiarostami, pero interpretado por otro actor) rueda dos secuencias de la segunda y filma con su cámara al cineasta protagonista de aquélla; es decir, al mismo actor de entonces interpretando también, como allí, a otra encarnación de Kiarostami.

Quizá sea difícil comprender, para quien no haya visto las películas, de qué manera las imágenes de éstas escapan por completo a la dimensión manierista implícita en un tan complejo juego de ecos y resonancias. Sin embargo, la respuesta a tal interrogante descansa, precisamente, sobre la verdadera razón de ser que mueve a cada una de ellas; esencialmente: la necesidad de comunicar una experiencia y, más al fondo, la de encontrar el sentido profundo de ella. Sólo desde esta premisa puede entenderse que las imágenes de estos filmes hablen mucho más de la vida que del cine, y que incluso **A través de los olivos** (cuyo mecanismo pone en juego a "tres Kiarostami" simultáneamente: los dos que le interpretan delante de la cámara y él mismo dirigiendo la representación) no trate tanto del cine como de la relación de éste con la vida.

En esta aproximación a los impulsos más vitales y poderosos del ser humano (esa fuerza que empuja, indistintamente, al solidario protagonista de **Khane-ye doost kojast**, al cineasta que recorre el escenario del terremoto en **Zendegi va digar hich / Zendegi edame darad** para buscar al intérpre-



Khane-ye doost kojast
("¿Dónde está la casa
de mi amigo?", 1987),
de Abbas Kiarostami



*Zendegi va digar
hich / Zendegi
edame darad*
("La vida y nada
más / Y la vida
continúa", 1991),
de Abbas Kiarostami

te de aquél o al improvisado actor de ésta que trata de conquistar durante el rodaje a su compañera de reparto en **A través de los olivos**), los métodos de trabajo de Kiarostami están orientados siempre a borrar las fronteras entre el documental y la ficción, entre la vida y el cine.

De aquí se deriva su opción, casi permanente, por convertir a la gente normal en protagonista de sus películas, por embarcarles en sucesos de índole cotidiana (o filmados como si lo fueran) estrechamente unidos a los sinsabores de su propia existencia, por hacerlos interpretar en el cine el mismo o muy parecido "rol" al que interpretan, quizá sin saberlo, en la vida real. De ahí que el cineasta acostumbre a partir de un hecho real (la suplantación de **Nama-ye nazdik**, el terremoto de **Zendegi va digar hich / Zendegi edame darad**, el propio rodaje de ésta en **A través de los olivos**) que posteriormente reconstruye en los mismos escenarios y, siempre que puede, también con los

mismos protagonistas como actores que reviven ante la cámara su propia experiencia, tratando de interponer así la mínima barrera posible entre los hechos originales y la representación filmica de éstos.

En este proceso, el director elimina cualquier asomo de barroquismo o de retórica argumental, utilizando sólo núcleos anecdóticos minúsculos como base de sus minimalistas estructuras narrativas -una influencia directa de esta forma de trabajar puede encontrarse en la muy notable **Badkonak-e Sefid** ("El globo blanco", 1993), dirigida por Jafar

Panahi sobre un guión del propio Kiarostami, y esta reducción de la anécdota al mínimo posible le permite concentrar al máximo el desarrollo puntillista y microscópico de la dinámica interna de aquélla. Los ejemplos son determinantes: toda una película destinada a contar cómo un niño busca la casa de su amigo, la búsqueda de dos niños por el escenario del terremoto ocupa todo el metraje de otra y el rodaje de dos secuencias una tercera al completo.

La exploración detenida del tiempo y del espacio dentro de estos concentrados y pequeñí-



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

simos recorridos argumentales, indagando en su interior, radiografiando sus entrañas y expandiendo sus límites, convierte a estas películas en una indagación que muestra bien a las claras sus objetivos. Desprovistas de suspense, ajenas a la dramatización convencional, lejos de todo formalismo esteticista, sus historias no proponen tanto un itinerario narrativo como una búsqueda del sentido interno (moral o vital) que alimenta esa trayectoria. Capaces de armonizar en el mismo registro documental y ficción, realidad y reconstrucción, lo son también de expresar, simultáneamente, el testimonio del gesto prosaico y la captura del gesto lírico.

Cineasta de la transparencia y, al mismo tiempo, de la reflexión sobre los métodos del

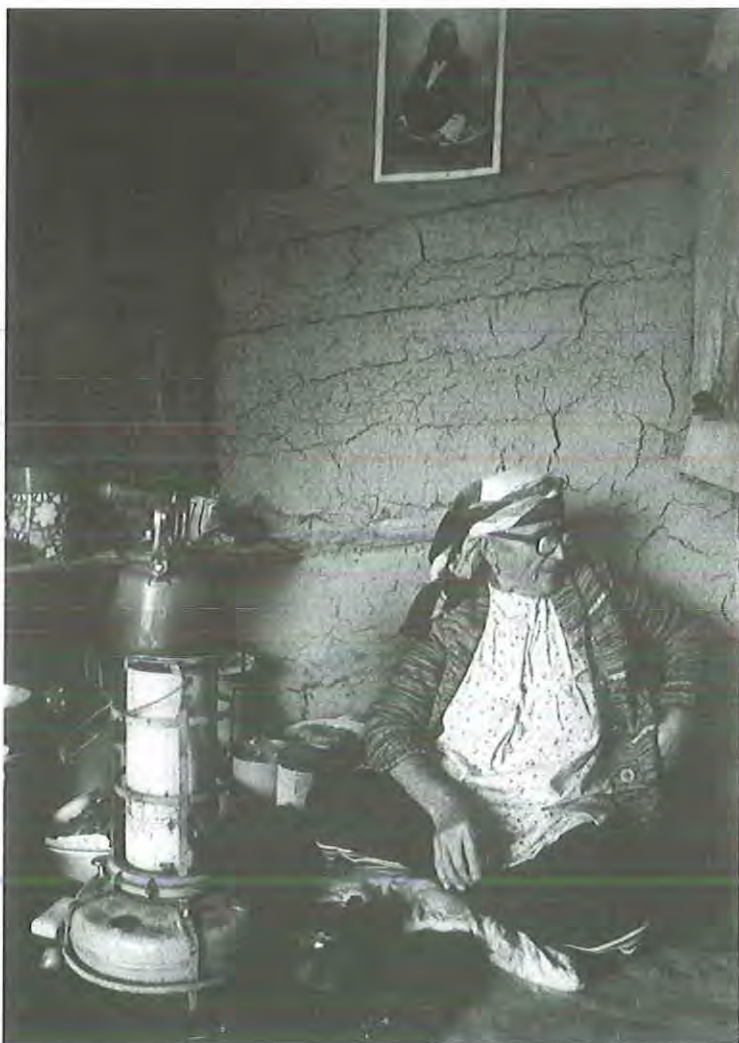
cine, Kiarostami propone de forma implícita, pero sin hacer bandera de ello, una ruptura radical con los cánones del Modo de Representación Institucional, mientras que su cine se viste con el ropaje de la máxima sencillez, de una engañosa y desarmante simplicidad. Su puesta en escena persigue la conquista de la máxima contigüidad con las apariencias de la realidad y la apertura de espacios para la reflexión como forma de articular su empecinado acercamiento a lo "real".

Kiarostami sabe, no obstante, que nunca podrá atrapar la esencia de la realidad, pero también que -precisamente por esta limitación implícita- *"siempre se puede ir más lejos: en la duración de un plano o de una escena, hay un momen-*

to en el que debe pasar algo. Ahí y en ninguna otra parte..." (13), de donde se deduce que le interesa más la dinámica de los seres vivos frente a la cámara que el movimiento de ésta, el rostro de un actor que la iluminación de un plano, la mirada de un personaje que un efecto fotográfico, la puesta en escena que el montaje. Consciente de que *"hay mucho movimiento innecesario en las películas"*, su cámara se detiene a la espera de ese gesto fugaz, de esa emoción precaria y reveladora que, de pronto, puede iluminar el sentido de la imagen.

Esta búsqueda, que tiene sus raíces en la convulsión producida por el nacimiento de la modernidad cinematográfica y que, por otros derroteros, también conecta con el sentido de la mirada en el cinematógrafo primitivo, encuentra su cauce -si de Kiarostami se trata- en la que parece ser la materia favorita del director: la suplantación (el obrero que se hace pasar por Makhmalbaf en *Namaye nazdik*, el trasunto de Kiarostami que busca al protagonista de *Khane-ye doost kojast* dentro de *Zendegi va digar hich / Zendegi edame darad*, el émulo de Kiarostami que rueda al supuesto Kiarostami mientras éste protagoniza una secuencia de *Zendegi va digar hich / Zendegi edame darad* dentro de *A través de los olivos...*), quizá como una vía para hacer confesión explícita de la "representación" que suponen sus propias imágenes.

La construcción de la contigüidad con "la realidad" para conseguir la máxima fidelidad en la reproducción de las apariencias, por un lado, y la búsqueda de lo "real" como horizonte para no detenerse en la barrera superficial de sus formas, por otro, aparecen así como los dos procesos simul-



Zendegi va digar hich / Zendegi edame darad ("La vida y nada más / Y la vida continúa", 1991), de Abbas Kiarostami



táneos que, dentro de estas películas, someten a reflexión y convierten en materia visual concreta la articulación entre reproducción y metalenguaje. Valiéndose de esta conjunción esencial y de los métodos que lleva implícita, Kiarostami libra su combate particular contra la certeza -expresada por John Berger- de que "cualquier imagen recoge una apariencia que va a desaparecer" (14), lo que no deja de ser otra manera de expresar lo mismo que Oliveira plantea en la cita de apertura o, también, lo que Jean-Luc Godard quería decir cuando advertía que el cine consiste en "filmar la muerte mientras trabaja".

La conciencia de la fugacidad y la autoconciencia de la imagen definen, pues, a un cineasta cuyas imágenes tratan, esencialmente, de afirmar la vida desde la premisa de que sólo puede filmar su representación y de que ésta, a su vez, sólo puede aproximarse al misterio de aquélla si acierta a mantener la máxima promiscuidad con sus apariencias. Kiarostami nos invita, valerosamente, a recuperar para el cine la capacidad de "ver dentro de una

imagen" sin dejar de hacernos conscientes de que nos hallamos "mirando una imagen".

NOTAS

1. Abbas Kiarostami en "Tasvir" (*Image*, número 3, 1993). Texto reproducido por *Cahiers du Cinéma*, número 93. Julio/Agosto, 1995.

2. Abbas Kiarostami en *Film*. Reproducido en "Le monde d'A. K.". *Cahiers du Cinéma*, número 493. Julio/Agosto 1995.

3. Abbas Kiarostami sobre **Nama-ye nazdik**. Dossier publicado por la Semana Internacional de Cine de Valladolid. 1993.

4. Fabrice Revault d'Allonnes: *Pour le cinéma "moderne"*. Ed. Yellow Now (París). 1994.

5. José Luis Borau en Carlos F. Heredero: *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta*. Ed. Filmoteca Española. (Madrid). 1990.

6. Douglas Sirk en Antonio

Drove: *Tiempo de vivir, tiempo de revivir. Conversaciones con Douglas Sirk*. Ed. Filmoteca Regional de Murcia (Murcia). 1995.

7. Abbas Kiarostami a Michel Climent. *Positif*, número 368. Octubre, 1991.

8. Abbas Kiarostami a Omid Rohani. *Film International*. Primavera, 1993.

9. Giorgio de Vincenti: *Il concetto di modernità nel cinema*. Priche Editriche (Parma). 1993.

10. Marzia Milanese: Catálogo del Festival de Rimini. 1993.

11. John Berger: "Luz de candil". *El País*. 8/3/95.

12. Op. cit: nota 3.

13. Abbas Kiarostami a Omid Rohani en *Cine* (revista especializada iraní). Texto reproducido en el *press-book* de **A través de los olivos**.

14. "Dibujado para ese momento", en John Berger: *El sentido de la vista*. Alianza Editorial (Madrid). 1985.