

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

Título:

La mirada compasiva. Entrevista a Abbas Kiarostami

Autor/es:

Walsh, David

Citar como:

Walsh, D. (2001). La mirada compasiva. Entrevista a Abbas Kiarostami. La madriguera. (34):66-70.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41927>

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:



La mirada compasiva

entrevista a Abbas Kiarostami

por David Walsh

No es nada difícil argüir que, en los últimos doce años, ningún artista ha producido un trabajo con una calidad más consistente que el realizado por el director iraní Abbas Kiarostami. Deberíamos estarle agradecidos. La continuidad artística no debería darse por sentada. Bajo las condiciones de retroceso intelectual generalizado, de confusión y de estancamiento, dominantes durante la década de los noventa, no había ninguna garantía de que alguien continuara esforzándose por la verdad artística. Kiarostami fue uno de los que lo hicieron.

Es difícil imaginar que una persona pueda permanecer indiferente ante la visión de todas, de alguna o de tan sólo una de sus películas. El arte requiere una absoluta sinceridad, una actitud seria ante las dificultades y los placeres humanos y una capacidad especial de sentir la vida. Kiarostami siempre ha demostrado poseer estas cualidades.

Lo recordamos muy bien: el chico decidido a salvar a su amigo de una paliza; el "cinéfilo" tan desesperado por escapar a su existencia que se hace pasar por un director; el infeliz persiguiendo infatigablemente el amor; el intelectual en lucha con el pensamiento del suicidio. Y hay muchas más imágenes: algunas de las niñas y mujeres más fascinantes, oficialmente excluidas por la sociedad iraní, como por ejemplo, la preocupada ayudante del director en *A través de los olivos* dirigiéndose a su trabajo vestida con ese odioso atavío; las chicas que aparecen repentinamente en *El sabor de las cerezas*. No conozco una forma más convincente de crítica social.

Todo en las películas de Kiarostami rezuma crítica social. Sus películas llevan al espectador hacia los principales problemas humanos. Las ideas y los sentimientos de Kiarostami están profundamente arraigados: quiere hablar de la vida y en esta tarea no desperdicia ni su tiempo ni el nuestro. No hace nada por simple efectismo, para impresionar al espectador, para potenciar la reputación del director. Desgraciadamente, no hay muchos artistas como él. Necesitamos más.

Kiarostami se dirige a lo mejor que hay en cada uno de sus espectadores, a su racionalidad, a su bondad, a su humanidad. Deberíamos actuar de forma diferente, afirma. Quizá, lo que más le ofende es la brutalidad hacia los niños.

En *El viajero* (1974), su primer largometraje, Kiarostami trató muchos de sus temas favoritos. Un chico, Qassen, en una pequeña ciudad, lleva una vida dura. Su familia no es particularmente afectuosa. Sus profesores sólo están preocupados por mantener a sus estudiantes a raya. (El contenido de una lección es una discusión sobre la "disciplina" versus la "rebelión".) A Qassen le encanta jugar al fútbol.

Cuando se entera de que su equipo favorito va a jugar en Teherán, decide asistir al encuentro. Esta decisión implica un esfuerzo considerable: robar a sus padres, timar a sus compañeros de clase y vender las redes de su equipo de fútbol. Al final, exhausto por el esfuerzo de llegar a Teherán y obtener una entrada, se duerme durante el partido.

Hay un buen número de secuencias memorables en la película. Una de ellas narra como el chico, que está a punto de perder el autobús destino a Teherán, corre a lo largo de las calles vacías de su ciudad por la noche. Como imagen de soledad y alienación, rivaliza con la escena de *Marnie la ladrona* (1964) de Alfred Hitchcock, en la que Sean Connery persigue a Tippi Hedren a través de la cubierta de un aparentemente vacío trasatlántico.

No obstante, la secuencia más destacable de la película llega hacia el final. Mientras está tendido en la hierba en el exterior del estadio, Qassen tiene un sueño en el cual sus padres, sus amigos, sus profesores se agrupan en torno a su cuerpo inclinado y lo golpean implacablemente. En una película que tiene sus momentos divertidos, la breve secuencia es terriblemente perturbadora. Es imposible creer que Kiarostami no tratase de forma más amplia la violencia y la brutalidad de la vida en Irán bajo el poder del Sha. *El viajero* es la primera película iraní prerrevolucionaria que he visto y, en efecto, a través de sus personajes, incluso bajo condiciones de censura y represión, anima un clima de descontento.

En Irán, los artistas vuelven a enfrentarse a la censura y a la represión, bajo circunstancias políticas diferentes. La "aridez" de la situación ha tenido también un impacto en el cine. ¿Es accidental que las dos últimas películas de Kiarostami retraten personajes intentando sobrevivir en un desierto físico y espiritual?

La situación actual en el país plantea a los directores una serie de problemas complicados, y no solo de orden artístico. Tanto en Irán como en el resto del mundo están surgiendo graves problemas de índole social e histórica. El cine iraní ha sido alabado justamente por su humanismo. Sin embargo, "humanismo" no es una posición política o social establecida, es una actitud moral que, frecuentemente, trae consigo un movimiento continuo e irresoluto entre dos posturas intelectuales: el rechazo de las condiciones de existencia y el esfuerzo por ser más "humanos", por un lado, y la aceptación fatalista y resignada (incluso, la celebración) de una realidad existente, por otro. Esta tensión está presente en el trabajo de Kiarostami y en el de otros directores iraníes.

Rueda de prensa

Estamos en el 2000 San Francisco International Film Festival. Abbas Kiarostami estaba a punto de recibir el Premio Akira Kurosawa por la dedicación de toda una vida al cine. En una rueda de prensa celebrada el 29 de abril, el director iraní, presentado por el director artístico del festival, se refirió a varias cuestiones.

Cuando le preguntaron por qué algunas cosas no eran más claras en sus películas, Kiarostami subrayó que había escrito "ese año una obra para el Festival de Cine de Cannes en que se planteaba la cuestión acerca del cine del futuro. Según su opinión, la pregunta crucial es: '¿Cómo puede participar un espectador en el proceso cinematográfico?'

En esta observación, Kiarostami adelanta la noción de 'la película inacabada', en la cual "no todo debería ser claro. La película que el espectador debe completar con su mente. El cine del futuro es el cine del espectador y del director".

Por mi parte, le pregunté acerca del poema en *El viento nos llevará* y del poeta que lo escribió. Kiarostami contestó que "el título de la película es el de un poema escrito por un poeta iraní (Furugh Farrukhzad (1935-1967))", que trata del conflicto central de esta película, "la vida frente a la muerte". El director observó que acababa de volver de un viaje por África, donde había filmado a unos enfermos de sida. "Jamás he visto en ningún lugar la vida y la muerte tan cercanas", agregó. "Era tremendamente triste y, a la vez, extremadamente excitante ver tanta vida." La raíz de toda cultura "es la vida", afirmó.

En contestación a la pregunta acerca de *Primer plano* —la notable reconstrucción de un suceso en que un hombre desempleado engañó a una familia adinerada haciéndose pasar por el director Mohsen Makhmalbaf—, Kiarostami explicó que había planeado rodar una película sobre un niño y su calderilla, cuando leyó un artículo en una revista que hablaba de un impostor. "Al levantarme a la mañana siguiente, aún estaba en mi mente. El sábado, cuando creíamos que íbamos a empezar a filmar la película sobre el niño y su calderilla, en lugar de ésta, empezamos la otra... No creí que los actores estuviesen dispuestos a representar esos papeles tan negativos. ¿Por qué se quedaron?" se preguntó retóricamente Kiarostami. "La pasión por estar delante de una cámara; incluso interpretando un papel negativo es mejor que no estar."

Un periodista subrayó que Kiarostami frecuentemente es calificado como uno de los mejores directores de la década de los noventa y le preguntó que quiénes habían sido sus rivales en disputarle este honor. Kiarostami mostró una particular admiración por el director



Kiarostami recibe de Mayor Zaragoza el premio Fellini (1997)

taiwanés Hou Hsiao-hsien y por el director español Víctor Erice (*El espíritu de la colmena*, 1973; *El sol del membrillo*, 1992).

¿Le interesaba experimentar nuevas tecnologías tales como el video digital? Kiarostami afirmó que lo había usado en África y que le pareció muy valioso. "El futuro pertenecerá al video digital", añadió. Peter Scarlet señaló que el director iraní era conocido tanto por su fotografía sosegada como por su forma de esforzarse en las películas. Kiarostami indicó que la fotografía sosegada y el video o la película son todos elementos del mismo género. Según él, la cuestión es "¿cómo podemos acercarnos mejor a nuestros sujetos?"

Una periodista le preguntó en tono amistoso, aunque crítico, acerca de la actitud de Kiarostami con respecto a la situación de la mujer en Irán, subrayando que la mayoría de los protagonistas de sus películas son masculinos, y preguntó si había mujeres trabajando en su equipo.

El director respondió que la cuestión era compleja. Explicó que no le gustaban los papeles femeninos convencionales en sus películas. "No me gusta el papel de mujer como madre, como amante o como víctima, vencida, resignada. Esta no es mi experiencia. O el papel de mujer excepcional. No me gusta mostrar las excepciones. Tampoco el papel de mujer como heroína, pues no corresponde a la realidad. Y existe otro papel: la mujer como objeto decorativo —no sólo en el cine iraní sino también en el cine mundial." Pensando en voz alta, Kiarostami reconoció que "probablemente había pensado en un chico antes que en una chica", cuando divagaba. De todas formas, comentó que había contado con mujeres en su equipo.

A la pregunta sobre la evolución global del cine iraní, Kiarostami destacó la fuerte presencia, una vez más, de películas iraníes en el próximo Festival de Cannes. Habló acerca de la manera en que los directores iraníes han "evolucionado frente a la censura y de la for-

ma en que han sabido encontrar maneras de expresarse frente a la misma. El cine iraní actual es distinto de lo que se hace en el resto del mundo debido a su perspectiva y visión únicas, típicamente iraníes, pero también porque refleja la modalidad en que cada director se ha adaptado a la situación y ha sabido encontrar vías de expresión dentro de las limitaciones existentes”.

Sugerí que sus películas demuestran compasión por el sufrimiento y por las dificultades de la gente y le pregunté si creía que era posible ser un artista serio sin mostrar esta compasión.

Kiarostami contestó, bastante razonablemente, con una sonrisa: “Muchas gracias por su pregunta, que implica que yo he tenido esta actitud y mirada compasiva, pero es muy difícil responder, porque al contestar estaría diciendo que soy compasivo y un gran director”.

En tal caso, continué, ¿podría comentar algo sobre el trabajo del director recientemente fallecido Robert Bresson?

Kiarostami respondió pícaramente, “Los escritos que he leído de Bresson me han afectado más que sus películas”. Se refirió a un libro de Bresson, publicado diez años antes, que trataba sobre el sonido. “Mientras rodaba *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, aprendí muchas cosas de este libro. No es para quitar importancia a su trabajo como director, pero quedé muy marcado por sus escritos sobre el sonido.”

La entrevista

Durante la tarde tuve la oportunidad de hablar cara a cara con el director iraní, con la ayuda de un intérprete

–Tengo muchas cosas que preguntarle. No sé por dónde empezar.

–Tenemos una hora, no hay prisa.

–¿Siente usted el apoyo que le da este país?

–Me alegra mucho. Estoy contento de que este apoyo proceda de uno de los lugares con más poder. Éste es el lugar cuyas películas dominan los cines del mundo, y sería perfectamente posible que películas como las mías no se viesen en absoluto. El hecho de que estas películas se estén viendo es una afirmación y una señal de apoyo, sin importar que se elogien o no.

–Durante años el gobierno y los medios de comunicación han dicho al pueblo americano que Irán es un país de terroristas. ¿Piensa que si el pueblo americano hubiese podido ver películas iraníes tendría una impresión diferente?

–Ésta es una política que básicamente ha llevado a separar a los pueblos y a crear hendiduras para impedir que los pueblos se unan. A través de las películas podemos ver otra realidad profundamente diferente con respecto a la que propagan los medios de comunicación. Por ejemplo, he visto películas, documentales, sobre África en televisión que no coinciden en absoluto con mi impresión y mi experiencia acumulada durante el tiempo que estuve allí. Por consiguiente, una de las manifestaciones del arte cinematográfico es mostrar la realidad más allá de los titulares.

–¿Puede hablar un poco sobre esta película africana?

–Todo allí es muy verde y abundante. Vi a indigentes con una gran riqueza interior. Es un pueblo muy feliz. Algo que yo casi nunca he visto. Pregunté a un amigo por qué son tan felices. Según él, se debe a tres cosas que no poseen: contaminación, ansiedad y competitividad. Sin embargo, tienen que competir: una gran competición entre la vida y la muerte. De ahí que sus vidas tengan tanto significado, pues la muerte se encuentra tan cerca de ellos que simplemente son felices por estar vivos.

–¿Ocurre esto en Uganda?

–Fui a Uganda porque había menos luchas internas. ¿Ha estado alguna vez en África?

–No. Bueno, vi un poco de África desde un barco.

–Es una experiencia muy extraña. Condujimos durante horas por la noche sin ver un destello de luz. Posiblemente, la gente andaba a lo largo de la carretera, vestida de blanco. No había en absoluto, no había electricidad ni velas, absolutamente ninguna luz. Sin embargo, a veces se pueden ver hogueras. El territorio está completamente vacío, de vez en cuando se vislumbran algunos grupos de árboles. Por primera vez cociné bananas. Preparan varios platos con bananas y con frutos para mí desconocidos. Me sentí despreocupado y alegre.

–¿Regresará?

–Espero que el rodaje que he realizado no sea satisfactorio, de esta forma tendré que volver.

–He visto *El viajero por primera vez aquí*. Creo que los últimos cinco minutos, en particular el sueño, perturban. Muestran una situación brutal, cruel. Desearía saber qué reacciones ha suscitado en Irán esta parte de la película.

–Recuerdo que, cuando salí del cine después del estreno, había un niño llorando y su madre le dijo, “Mira, este hombre ha hecho la película”. Entonces el niño me dijo: “Tú eres muy malo, ¿por qué no has dejado que el chico vea el partido?”. Si tuviera que volver a rodar esta película, todavía no tengo claro si el chico podría o no ver el partido. Sería muy improbable que acabase de una manera diferente.

Creo que en este final hay poesía, pero también un poco de tristeza: donde hay belleza hay algo de tristeza. Sin embargo, pienso que lo crítico no debe imponerse en una película, sino formar parte de ella: una experiencia por la que todos pasamos.

Hay una pintura de Van Gogh que retrata a una hermosa mujer durmiendo y a un hombre, con brazos largos y pesados, que duerme junto a ella en una granja. Se trata de dos amantes, pero es evidente que el agotamiento ha establecido una enorme diferencia entre ellos.

–En la industria del cine hay un componente de dinero y de corrupción; que en general, desde un punto de vista artístico, hace que los resultados no sean muy buenos. ¿Qué podemos hacer para luchar contra esto?

–Obviamente, usted cumple su cometido destacando aquellas peli-

culas que han sido realizadas con bajo presupuesto, las películas menores. Cambiar esta dramática situación es imposible, ya que el cine gira alrededor de la industria, de los negocios. Hay mucha gente trabajando en esta industria. Una gran parte del público va a ver películas sólo para entretenerse. Esa clase de películas existe y tiene que ser así. Este cine nos permite realizar nuestras películas porque, si no existiera, no habría ninguna razón para mostrarlas. Lo que usted hace, es decir, llamar la atención sobre las películas diferentes, es todo lo que se puede hacer.

—¿Cree posible que unos artistas organicen algún tipo de estructuras alternativas?

—Sí, creo que esto va a ir sucediendo, poco a poco. Este año, en Cannes, se presentan tres películas iraníes que forman parte de este tipo de cine, y esta es una circunstancia bastante excepcional porque Cannes, normalmente, no es un escaparate para esta clase de películas. Ahora parece que se aprecien más las películas de Asia, por lo menos las que han podido verse en Cannes. Al cine no le queda otra opción que volverse un poco más interior, más íntimo, más profundo. En primer lugar, la técnica y las facilidades que crea la tecnología están encaminadas hacia su propia autodestrucción. El cine altisonante se autodestruirá porque está tan lleno de sí y se llenará tanto que sufrirá una implosión. Entonces se producirá un retomo, una referencia a un cine del pasado.

Ayer por la noche, en la habitación del hotel, estuve haciendo *zapping* con el mando a distancia; en dos ocasiones me detuve al azar y descubrí que transmitían películas en blanco y negro. No se trató si-

una película más nueva, porque había tanta acción y se movían tan rápidamente que simplemente perturbaban mi visión, me perturbaban a mí. Por tanto, creo que incluso los ojos del público comercial van a necesitar un poco de serenidad, un poco de calma. Justamente esta necesidad aumentará las oportunidades para las películas independientes. Además, naturalmente, del énfasis que usted pone sobre las películas de buena calidad.

—A veces uno siente que la gente tiene hambre de algo, pero todavía no saben qué es.

—Actualmente los espectadores salen del cine insatisfechos, hambrientos e inseguros sobre lo que ha pasado; justo en este contexto, al director se le ofrece la posibilidad de seducirlos y conquistarlos.

—Tengo la sensación de que la gente no espera mucho hoy en día. No esperan grandes alegrías. Esperan acción, lo que sea.

—Porque las películas han conseguido acostumbrarlos a la acción y no al placer, porque son los técnicos y no los directores los encargados de hacer las películas. Llegaremos a un punto en que esto se verá claro y tendrá que cambiar.

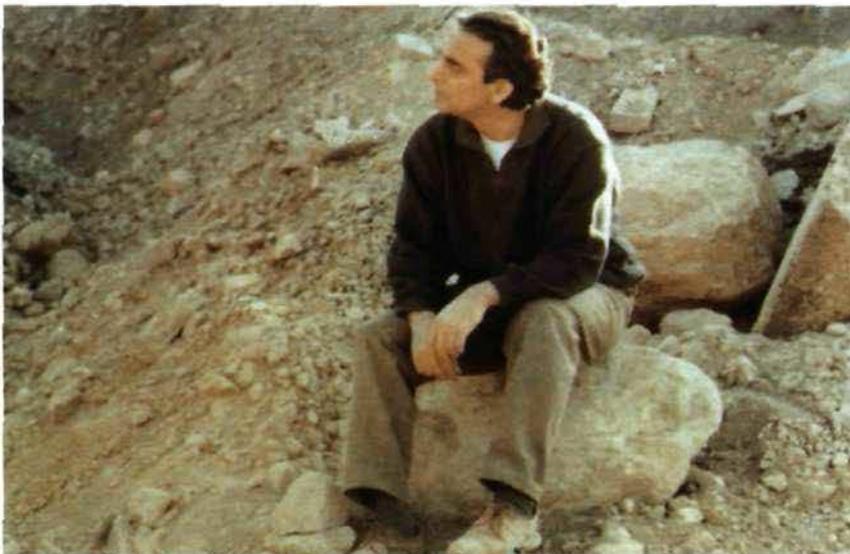
—¿El futuro del cine no depende también de una mejora del clima político y social?

—No lo veo así. No creo que debamos depender tanto de lo que ocurre en el ámbito político. A veces, actualmente, creo que hemos dado los mejores frutos en el campo artístico de nuestro país, justo durante las situaciones sociales peores. Según mi opinión, los artistas son un mecanismo compensatorio, un mecanismo de defensa en aquellos que se encuentran en situaciones desfavorables.

—La humanidad ha sufrido mucho en el pasado y continúa sufriendo. ¿Cómo llevan a cabo su labor los artistas sin rendirse al fatalismo o al pesimismo?

—Es una pregunta difícil y no puedo responder precisamente al cómo hacen esto los artistas, pero los que lo hacen son artistas, los que intentan convertir esta experiencia dolorosa de la humanidad en arte, sin llegar a sucumbir en el cinismo, los que hacen lo posible para que todos sientan alegría además de tristeza, para crear belleza. Se plantea la misma cuestión cuando la gente se pregunta cómo es posible que el carbón se convierta en diamante, y no todos los trozos del carbón se convierten en diamantes; algunos se convierten y otros no.

—Hay una idea que está presente en algunas películas iraníes. He visto que el arte es para todo el mundo, y creo que esto es algo tremendamente saludable y democrático. Sin embargo, a veces, con algunos directores, en mi opinión, el problema se presenta de una forma demasiado simplista, como si el arte fuese



El sabor de las cerezas, Kiarostami

quiera de una opción consciente. Una de ellas era un *Tarzán* interpretado por Johnny Weissmuller. Aunque sólo se trataba de puro entretenimiento, por lo menos se dejaba ver, la sentías como una cosa más saludable. Por lo que se refiere a la otra, no creo que pueda ver

una reflexión automática de la vida. ¿No deberíamos defender la idea de que el arte requiere un estudio y conocimiento especial del proceso artístico?



El viento nos llevará, Kiarostami, 1999

—Sí, porque la imitación exacta de la vida no es arte. Godard comentó que la vida es una película que no está bien hecha. Cuando se hace una película, se debe hacer bien, se debe revisar, hay que elegir y eliminar. Hay que crear su verdad esencial, no lo que es.

—Oscar Wilde dijo que la vida es un fracaso, desde el punto de vista artístico. ¿En la poesía, en el arte, hay siempre un elemento utópico?

—Hay otra cita de Oscar Wilde que no tiene nada que ver con esta discusión. Dijo que cuando los críticos empiezan a discutir entre ellos, los artistas pueden respirar aliviados. (Risas.) ¿Podría repetir la pregunta?

—¿El arte serio crea siempre en el espectador el deseo de otra realidad?

—Sí, creo que sí, porque, de lo contrario, el arte no tendría ninguna finalidad. Si la religión no tuviera éxito en llevar a cabo esa misión, el arte siempre podría intentarlo. Ambos apuntan en la misma dirección. La religión se dirige a otro mundo, mientras que el arte apunta hacia una existencia mejor. Una es una invitación, un ofrecimiento hacia un lugar lejano, el otro, hacia un lugar cercano.

—En algunas de sus películas aparece la figura de un intelectual, que interpretamos como un elemento autobiográfico. ¿Esta figura aparece, según su opinión, accidentalmente, o bien existen algunas historias apropiadas para esta figura? O, en otras palabras, ¿por qué esta figura aparece en algunas películas y en otras no?

—No sabría responder exactamente a este respecto. De forma gene-

ral, siento la necesidad de hacerlo, es como instintivo. Entonces, busco estos personajes que están dentro de mí, los encuentro, los dirijo y los presento.

—Para muchos artistas en la actualidad parece difícil tratar con igual seriedad, con compromiso, la verdad psicológica individual, la realidad social y la forma artística. ¿Es una afirmación razonable?

—Estoy completamente de acuerdo. El objetivo se basa en la excitación y manipulación de la audiencia. La pregunta a la que no sé responder es si el espectador quiere o no ser manipulado. No lo sé. No sólo en el cine, en algunos encuentros con gente, he observado a alguien contento por dejarse manipular. Alguien que dice "En lugar de permitirme ver la realidad, manipúleme. Lo preferiría". Es una enfermedad que procede de alguna parte de la sociedad. Y esto nos lleva a reflexionar sobre aquellos artistas que no persiguen la verdad psicológica o la realidad política y social: se trata de una huida.

—Hemos finalizado un siglo, por lo menos según el calendario de Occidente, un siglo en el que la resolución de algunos de los grandes problemas sociales, como las desigualdades, las injusticias, etc., se ha demostrado más difícil de lo que las personas hubieran imaginado cien años atrás. ¿Confía en que estas cuestiones podrán resolverse en el próximo siglo?

—Quién sabe. Si en mi corta vida no he sido testigo, ni siquiera en mi propio país, de una reducción de las injusticias, cómo es posible pensar en una solución. La gente sigue refiriéndose a la "aldea global", pero yo acabo de regresar de África, donde la gente pone los cadáveres de sus hijos en la parte posterior de la bicicleta y pedalea durante largas distancias, descalza. Y, al mismo tiempo, en la televisión todos hablan sobre Elián González. Fue una coincidencia que los dos acontecimientos estuviesen teniendo lugar simultáneamente, pero, mientras me encontraba en un hospital en Sudáfrica, pude ver la cadena CNN en una televisión y, a través de la ventana, vi asimismo a unos padres colocando el cadáver de su hijo en una caja atada a la parte posterior de una bicicleta que iban empujando.

No sé qué autor dijo que en el año 2000 la humanidad apenas será cuatro años más vieja. Creo que la afirmación es acertada. La humanidad tiene hoy cuatro años de edad. Así que tendremos que esperar bastante tiempo hasta que alcance la adolescencia.

—¿Cuál es la responsabilidad principal del artista?

—Se es o no se es artista, y no sé qué es lo que usted considera una obligación o responsabilidad de un artista. Al artista se le ha otorgado la tarea de ser un artista.

Traducción de Marco Barberi y Mar Portillo