

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Las películas del ciclo

Autor/es:
Angulo, Jesús; Basutçu, Mehmet; Elena, Alberto; Monleón, Sigfrid; Ortega, María Luisa; Plaza, Carlos J.; Quintana, Àngel; Vidal, Núria

Citar como:
Angulo, J.; Basutçu, M.; Elena, A.; Monleón, S.; Ortega, ML.; Plaza, CJ.; Quintana, À... (1995). Las películas del ciclo. Nosferatu. Revista de cine.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40945>

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

Tauq al-hamama al-mafqud

("El perdido Collar de la Paloma", 1990),
de Nacer Khemir

Túnez-Francia-Italia. **Producción:** Tarak Ben Ammar para Carthago Films / La Sept / Italian International Film / RTT / APEC. **Guión:** Nacer Khemir. **Fotografía:** Georges Barsky (C). **Música:** Jean-Claude Petit. **Montaje:** Kahena Attia, Cathérine Bonnetat y Denise de Casabianca. **Intérpretes:** Navin Shudri, Walid Arakji, Ninar Esber, Sonia Hochlaff, Chloé Rejon. **Duración aproximada:** 90 minutos.

Cuando en 1984 el tunecino Nacer Khemir se revelara con su deslumbrante *opera prima*, **Los balizadores del desierto** (*Al-haimun*), no era sin embargo un joven advenedizo velando sus primeras armas en el terreno de la expresión artística. Antes bien, y al margen de algunos cortometrajes de animación y medimetrajes para distintas cadenas de televisión (que constitúan, de hecho, su bagaje cinematográfico), Khemir había trabajado -al menos como dibujante, pintor, marionetista, mimo, poeta, narrador y actor en diversas circunstancias. Consumado fabulador, Khemir encontrará en el cine la mejor prolongación de sus inquietudes, y así **Los balizadores del desierto** sorprenderá sobre todo por la nítida forma como entronca con la riquísima tradición oral del mundo árabe. Después de seis largos años de inactividad en el ámbito del cine profesional, en 1990 podrá rodar su segundo largometraje, **Tauq al-hamama al-mafqud**, y lo hará desde planteamientos no muy diferentes.

En este caso, sin embargo, Khemir asume un referente concreto al evocar explícitamente el universo del gran poeta cordobés Ibn Hazm (994-1063), lo que sin duda ha de verse como un inequívoco testimonio de su profunda fascinación por el esplendor de la civilización árabe representado por el período andalusí, que ya constituía

el eje de su primera película. Es, en realidad, un ejemplar de la celeberrima obra de Ibn Hazm (*El Collar de la Paloma*) el que está "perdido" a lo largo del film (situación de la que, por lo demás, deriva su título), el texto desaparecido con el que sueña Hassan, un joven y enamorado aprendiz de calígrafo que aspira a descubrir en él todos los secretos del amor. Soñando con la legendaria princesa de Samarcanda y con las delicias de un amor que aún no ha descubierto verdaderamente sino a través de los manuscritos que copia, Hassan se embarca en un aventurado recorrido iniciático. Abandonando el apacible marco de su escuela, la búsqueda de *El Collar de la Paloma*, la búsqueda del amor cuyos secretos aquél encierra, llevará al joven a conocer un mundo hasta entonces insospechado. Guerras, muertes, prisiones..., cualquier precio es bueno para Hassan en su búsqueda mística. La recompensa no está, sin embargo, lejos.

En su meditación sobre el amor, que es también un suspiro por el perdido esplendor de Al-Andalus, Khemir apuesta por crear una atmósfera de gran fascinación visual. Las cualidades plásticas del film destacan, en realidad, por encima de cualesquiera otros posibles méritos, hasta el punto de escorarse peligrosamente hacia el esteticismo. Pero, habida cuenta de cuáles son las premisas de las que parte el cineasta y cuáles sus objetivos, probablemente no podía ser de otra manera. Khemir nos ofrece sin recato una visión hiper-idealizada de un medioevo que apenas si es ya un vestigio en la memoria del pueblo árabe, ciertamente poco favorecido por los posteriores avatares de la historia. Como en **Los balizadores del desierto**, Khemir aspira a devolver a aquél -por medio de la fábula- un orgullo genuino al que las contrariedades casi han obligado a renunciar. La recuperación de la memoria histórica es también para Khemir la más firme semilla para la utopía, para el renovado alumbramiento de ese sueño que claramente busca despertar en el espectador merced a sus hipnóticas imágenes. Probablemente susceptible de lecturas bien diferentes por el público árabe y el público occidental, **Tauq al-hamama al-mafqud** subsiste en cualquier caso como un film ambicioso y más que razonablemente logrado a cuyas imágenes, ciertamente, nadie podrá negar su belleza.

Alberto Elena

Gizli Yüz

("El rostro secreto", 1991),
de Ömer Kavur

Turquía. **Producción:** Sadik Deveci para Alfa Film. **Guión:** Orhan Pamuk. **Fotografía:** Erdal Kahraman (C). **Música:** Cahit Berkay. **Montaje:** Mevlüt Koçak. **Intérpretes:** Zuhal Olcay, Fikret Kuskan, Savas Yurtas, Sevda Ferdag, Arslan Karar. **Duración aproximada:** 115 minutos.

Gizli Yüz es una obra de madurez. Con este su décimo largometraje, realizado en 1991, Ömer Kavur confirma su talento y el importante lugar que ocupa en el cine turco contemporáneo. Es el mejor cineasta de esta generación, el que aporta un nuevo soplo al cine de autor a finales de los años setenta.

Ömer Kavur privilegia en sus películas los temas relativos a la dificultad de ser y de comunicar en la sociedad turca de su época. Se trata, sobre todo, de la mirada sensible de un artista y de la curiosidad de un intelectual. **Gizli Yüz** agranda las fronteras de sus intereses fundamentales y se coloca en el espacio intemporal de un cuento oriental. Es una película que, en primer lugar, se infiltra dulcemente en el espíritu del espectador; después, segrega lentamente un elixir que le encantará...

Una bella mujer, de aspecto grave y misterioso, parte en busca de un hombre cuyo rostro se desvanece en viejas fotos. Un joven fotógrafo debe ayudarla en esta búsqueda del pasado, búsqueda que no es otra que la de una identidad nebulosa y huidiza, imposible de fijar en la película... Esta aventura conducirá al joven a un pequeño pueblo de Anatolia, donde estrechas calles se juntan para hacer desaparecer mejor el rastro de la mujer perseguida (la persona que ha encargado el trabajo convertida en el objeto del encargo), las viejas casas ocultan mal los secretos milenarios o la vuelta del reloj indica una hora sin precisión alguna, pero en fase con el espacio dilatado... El infinito de este tiempo indefinido, que no se siente de ningún modo en la estrechez, en la exigüidad de los viejos muros, transporta al espectador. ¡La sala oscura ya no existe!... La magia del cine está de nuevo allí, dulce y profunda.

Gizli Yüz es asimismo producto de la conjugación de dos talentos. El guión está basado en

una idea original de Orhan Pamuk, joven novelista muy de moda en los medios literarios turcos. El hecho de que un cineasta y un escritor, ambos importantes en sus respectivas áreas, colaboren estrechamente entre sí, es, por sí mismo, un hecho extraño y positivo. Ömer Kavur confió en una entrevista (1) la importancia que concedía a esa colaboración: *"Los jóvenes novelistas como Orhan Pamuk pueden aportar nueva vida al cine turco. Creo que es muy importante para nuestros cineastas dialogar y trabajar con hombres de letras. Por otro lado, pienso que si el cine turco vive actualmente una grave crisis financiera, es porque no hemos sido capaces de atraer a nuevos talentos y aprovechar la creatividad de otros artistas, sobre todo en lo que se refiere a la escritura de guiones. Creo, además, que algunos cineastas han tenido siempre miedo a una colaboración de este tipo"*.

Resumiendo, se puede decir que **Gizli Yüz** es una especie de búsqueda iniciática. Una búsqueda guiada e iluminada por el rostro de la misteriosa fugitiva, amada y admirada en secreto. Se trata, de hecho, de la búsqueda de uno mismo a través de los mil y un rostros que nos rodean. El film toma de los cuentos orientales su ritmo dulce, su encantadora repetitividad y su magia hechicera.

NOTA

1. "A conversation with Ömer Kavur", en *BalkanMédia*, número 4. 1992. Páginas 9-11.

Mehmet Basutçu

Shati al-atal ad-daain

("La playa de los niños
perdidos", 1991),
de Jilali Ferhati

Marruecos-Francia. **Producción:** Mohammed Abderrahman Tazi para Heracles Productions / Paris Plage Productions. **Guión:** Jilali Ferhati. **Fotografía:** Gilberto Azevedo y Jacques Besse (C). **Música:** Yamel Allam. **Montaje:** Nathalie Perrey. **Intérpretes:** Suad Ferhati, Mohammed Timod, Fatima Lukili, Larbi al-Yaqubi, Mohammed Larbi Jazzan. **Duración aproximada:** 88 minutos.



En 1981 Jilali Ferhati se dió a conocer como realizador con su segundo largometraje, *Arais min qasab* ("Muñecas de junco"), que lo situó entre los mejores cineastas de su país. *Shati al-attfal ad-daain*, su siguiente trabajo como director después de una década en la que siguió cultivando con éxito su faceta de actor, no ha hecho más que confirmar sus dotes para abordar aspectos tan conflictivos de la sociedad marroquí contemporánea como la represión de la mujer con una potencia visual y una sensibilidad narrativa excepcionales. No obstante, el problema de la opresión femenina, ya abordado en *Arais min qasab* a partir de un guión de Farida Benlyazid (y temática recurrente tanto en la cinematografía magrebí contemporánea como en general en el denominado "nuevo cine árabe"), no es más que el catalizador de un universo tan personal como sugerente en el que el tiempo y la materialidad simbólica y remanente de los objetos configura una profunda visión de la condición y la vida humanas.

En *Shati al-attfal ad-daain*, Mina ha quedado embarazada de Ahmed, ambicioso conductor por cuenta propia que se niega a tomarla en matrimonio. Su padres, para evitar el escándalo y la vergüenza ante la comunidad aldeana, deciden encerrarla durante el periodo de gestación, desconociendo todavía la desgracia que pesa aún con mayor fuerza sobre la joven: un golpe certero de su hija durante una discusión ha acabado con la vida de Ahmed, cuyo cuerpo ha ocultado en la salina, eje principal de la actividad laboral de los habitantes de la aldea.

A partir de este punto de arranque, el film de Ferhati hace desfilar ante los ojos del espectador todo un abanico de actividad cotidiana, familiar y social, que Mina ve pasar desde la ventana de su reclusión. Todo este mundo familiar ha quedado ahora anclado visual y emocionalmente en tres polos, tres objetos sobre los que el tiempo, a la vez real y simbólico, va ejerciendo su im-

placable acción. Por una parte, el coche abandonado de Ahmed, progresivamente deteriorado por la rápida corrosión producida por el clima costero, es el primer índice de una ausencia siempre presente: sobre él descargará el padre su ira, en él jugarán los niños de la playa, hacia él se verá atraída la autoridad local como indicio de un acontecimiento fuera de lo normal; pero sobre todo este objeto se convierte en objeto privilegiado para el encuadre de la aparente normalidad de los recorridos cotidianos de los personajes. En segundo lugar, el monte de sal, bajo el que ha quedado oculto el cadáver y que se va viendo mermado por el trabajo diario de los hombres de la aldea, atestigua la amenaza del inevitable descubrimiento de la tragedia, que paradójicamente nunca llegará a materializarse. Finalmente, el implacable vientre de Mina que crece en la clandestinidad, de forma paralela a como lo hace un vientre impostor en su madre ante los ojos de toda la comunidad y con el que se pretende ocultar para siempre la vergüenza familiar.

Junto a estos tres ejes, un cuarto elemento articula la narración: dos personajes masculinos, uno de ellos inválido, cuyo cuerpo inerte es cuidado tanto material como espiritualmente con baños y oraciones, contemplan a modo de coro griego la espera incierta en torno a la que gira todo el universo desplegado por Ferhati. Ellos cierran el círculo de una comunidad clausurada en sí misma que no recibe más que retazos del mundo exterior, como atestiguan las escenas de llegada y partida de los emigrantes, de las mujeres esperando frente al mar en la oscuridad o de la reunión masculina en torno a un pequeño receptor de televisión que no ofrece más que ruido y una parpadeante imagen de bandas en blanco y negro ante la que se produce un desesperanzado abandono progresivo.

El alumbramiento del nuevo niño rompe, por una parte, ese tiempo congelado de la espera que Ferhati nos ha hecho respirar durante todo el film. Por otra, permite a Mina romper el círculo social de convención e hipocresía emprendiendo con su hijo en los brazos, y seguida por los atónitos habitantes de la aldea, una carrera hacia el mar, imagen con la que termina magistralmente la película.

La magnífica interpretación de Suad Ferhati en el papel de Mina dota al personaje de una impronta de realidad diferenciada del resto de los caracteres, añadiendo con ello un nuevo, tal vez no previsto, matiz a una ya excelente obra que mereció en 1992 el Gran Premio de la Primera

Bienal de Cine Árabe de París. Con todo ello, y una preciosa banda sonora de Yamel Allam que no enturbia en absoluto la fuerza visual de toda la película, **Shati al-attfal ad-daain** es sin lugar a dudas uno de los mejores productos de la cinematografía árabe contemporánea.

María Luisa Ortega

Al-layl

("La noche", 1992),
de Mohamed Malass



Siria-Francia. **Producción:** Organismo Nacional del Cine. **Guión:** Mohamed Malass y Usama Mohamed. **Fotografía:** Yussef ben Yussef (C). **Montaje:** Qays al-Zubaydi. **Intérpretes:** Sabah Yazairi, Fares al-Helu, Omar Malass, Rafiq Sabei, Maher Slibi. **Duración aproximada:** 115 minutos.

En **Al-layl**, Mohamed Malass vuelve sobre sus pasos y realiza un gran fresco histórico que reanuda su discurso autobiográfico y su uso como escenario de su ciudad natal, Koneitra, la "ciudad mártir" ocupada por Israel en 1967 y reducida a ruinas tras su reconquista por Siria en 1973. La película, una coproducción de Siria y La Sept (Francia), tiene como coguionista a otro peso pesado del cine sirio, Usama Mohamed, el director de **Nuyum an-nahar** ("Las estrellas del día", 1988), producida por Malass y uno de los escasos títulos del cine árabe distribuidos en España.

Como Usama Mohamed, Malass se diplomó en el Instituto de Cine VGIK de Moscú en 1974. Diez años después realizó su *opera prima*, **Ahlam al-madina** ("Los sueños de la ciudad"), una crónica de la década de los cincuenta en la ciudad de

Damasco en la que los acontecimientos políticos de fondo, que abarcan desde el fin de la dictadura hasta la nacionalización del Canal de Suez y la unión con Egipto, son narrados a través de la mirada infantil. Por ella obtuvo los más prestigiosos premios del cine árabe y el primer premio en el festival de cine mediterráneo de Valencia.

Su siguiente película de largo metraje, **Ilanat an madina** ("Información sobre una ciudad"), un film de corte experimental realizado prácticamente sin diálogo, vio la luz en 1992, dos años después de haberse iniciado su rodaje. El grave accidente de automóvil sufrido por Malass y el estallido de la Guerra del Golfo suspendieron por dos veces su realización.

Visita poética y documental a las ruinas de Koneitra, **Ilanat an madina** tiene su continuación como ficción en **Al-layl**. Malass vivió en esta localidad hasta la edad de siete años, la edad del niño protagonista que interpreta su hijo, Omar Malass, en el film. Regresó posteriormente como maestro y más tarde realizaría allí mismo uno de sus primeros cortometrajes, **Koneitra 74**.

Koneitra pertenece a la escena del "padre", el propio padre de Malass, un hombre que perdió la vida en la lucha por la causa palestina, y es un símbolo real de la derrota de un pueblo. Buscando en sus raíces biográficas, Malass indaga en la memoria colectiva a través de los hilos que suministran los recuerdos, dispares en la distancia psicológica y en la temporal, del hijo y de la madre. Una búsqueda que trata de conjurar el sentimiento de vergüenza y humillación que acompaña a la historia de la ciudad y a la memoria del padre.

La acción comienza y termina en el ambiente bullicioso y polvoriento de Koneitra con la conmemoración del padre ante un monumento que lo petrifica como héroe. En medio, un viaje a los recuerdos y emociones de la infancia, a la familia y al origen de la comunidad, que atraviesa los grandes cambios históricos relacionados con la partición de Palestina y suscita las preguntas candentes, las respuestas amargas de la derrota, la pérdida de ilusión en el mito.

El film muestra los efectos devastadores de la nueva nación de Israel sobre la población árabe de Koneitra. La ciudad es recorrida majestuosamente por un continuo aluvión de voluntarios que marchan a luchar a la vecina Palestina. El padre es uno de ellos, un apasionado visionario algo desquiciado. Mientras la lucha continúa, los refugiados palestinos hacen acto de presencia en la frontera y los años pasan y pasan.

El desaliento de los soldados se hace patente cuando un nuevo presidente visita la posta militar que asiste impotente al asentamiento israelita al otro lado de la frontera. El sacrificio del padre y su antiguo discurso de soñador resistente se han quedado en mera palabrería. Su figura cobra otro significado. Desde 1936, el transcurso de las décadas cambia las impresiones acerca del sentido que rodeó su muerte.

Malass despliega la compleja estructura narrativa que trenza en el tiempo los recuerdos del hijo y de la madre logrando una primorosa presentación del plano intimista, así como de la reconstrucción de una peculiar atmósfera histórica que ejemplifica el destino atormentado de un pueblo. La narración serpenteante pasa del patetismo a la tragedia, de la cotidianeidad a la historia, de lo personal a lo colectivo sin perder ni un momento la integridad del conjunto.

El estilo pictórico de Malass remite directamente a las laboriosas miniaturas del antiguo Oriente Medio, un mimo y un esmero notables en el ajustado empleo de la luz, en la elaborada composición de los encuadres, en el encabalgamiento musical de las secuencias, en el aspecto coral del relato y en su tono interpretativo. Malass refleja el gusto por la vida en la ciudad de Koneitra de los años cuarenta, muchos años antes de su reducción a cascotes, con una intensidad grave y mágica.

Con *Al-layl*, Mohamed Malass obtuvo el primer premio en el Festival de Cartago y el segundo en el festival especializado de Valencia, entre otros significativos galardones, imponiéndose como el más importante realizador sirio y una de las voces más personales del cine árabe. La autoridad de su estilo y su particular indagación, abierta y poética, en la memoria y en la historia emparentan su obra con la de otros cineastas de estirpe, como Theo Angelopoulos, que hacen de cada film un acontecimiento.

Sigfrid Monleón

Nargess

("Nargess", 1992),
de Rakhshan Bani-Etemad

Irán. **Producción:** Rakhshan Bani-Etemad para Arman Film. **Guión:** Rakhshan Bani-Etemad y

Fereydun Jeirani. **Fotografía:** Hossein Jafarian (C). **Música:** Mohammad Reza Aligholi. **Montaje:** Shirin Vahidi. **Intérpretes:** Farimah Farjani, Atefeh Razavi, Abolfazl Poorarab, Reza Karamrezai, Vajiheh Loghmani. **Duración aproximada:** 100 minutos.



Cuarto largometraje de la cineasta iraní Rakhshan Bani-Etemad, *Nargess* ha supuesto cuando menos una inesperada sorpresa en el panorama del cine iraní contemporáneo. Sin romper la línea de temática social que ha venido caracterizando el cine realizado en este país desde la Revolución Islámica, y en especial aquél dirigido por mujeres, del que Bani-Etemad es su mejor representante, *Nargess* presenta un amargo melodrama ambientado en los bajos fondos urbanos que ha hecho recordar a muchos los máximos exponentes de la producción cinematográfica en el Irán de las décadas de los años 60 y 70, donde el recurso a personajes errantes y solitarios, que habitaban sórdidas y humildes casas, desesperados antihéroes que compartían destino con otros aún más desesperados, se convertía en vehículo de protesta contra la situación social contemporánea estrangulada por el contexto político.

Nargess representa, en este sentido, una nada complaciente mirada a la violencia cotidiana que rodea la existencia de sectores marginales de la sociedad urbana iraní, proyectada en un

microcosmos enmarcado por dos sensibilidades femeninas muy diferentes. La construcción de los personajes principales es el resultado de un trabajo de investigación realizado por la directora durante varios años sobre la situación social y los problemas tradicionales de la mujer iraní, que aspiraba a convertirse en un documental para televisión. En sus ropajes de ficción han conseguido salvar el riesgo inmediato de convertirse en estereotipos atrapados en la red de situaciones sociales sin salida, pecado del que se ha acusado a los caracteres presentados por Bani-Etemad en sus trabajos anteriores. Entre ellos destaca uno de los personajes femeninos, Afagh (Farimah Farjami), por su novedad en el panorama cinematográfico iraní: mujer de mediana edad con un tortuoso pasado que vive con un joven ladrón, Adel (Abolfazl Poorarab), y que se ve enfrentada a una joven rival de origen muy humilde, Nargess (Atefeh Razavi), con quien Adel desea contraer matrimonio para escapar además del círculo de delincuencia en el que se desenvuelve su existencia en torno a Afagh. Por primera vez se presenta una figura femenina compleja, con actitudes ambivalentes -inspirada al parecer en una mujer que Bani-Etemad conoció en la cárcel durante su trabajo de investigación-, con un duro lenguaje y maneras (que, como otros muchos aspectos del film, rozan los límites permitidos por la censura), quien no duda en fingirse la madre de su amante para arreglar un matrimonio que decididamente la sumirá en la soledad que tanto teme. Junto al otro personaje femenino, Nargess, muestran una nueva imagen de la mujer iraní, que adopta un papel activo en la toma de decisiones y en la perseverancia para obtener lo que desea, por limitado que sea el objetivo. La fuerza de los dos personajes femeninos hace que los encuentros entre ambas, prohibidos expresamente por la figura masculina que determina su relación, estén dotados de una tensa intimidad en la que se expresan sus contenidos temores y sentimientos, y convierten la película en un verdadero film de mujeres, por encima de la superficial historia de gánsters. En este sentido, la decepción será completa para quien espere encontrar en *Nargess* una variante iraní del cine negro, aunque recurra a algunas convenciones narrativas del género, como la comisión del "último golpe", un último robo que permita a Adel escapar finalmente del mundo de la delincuencia y emprender una huida hacia el Sur, una vuelta a la paz originaria del mundo rural, con las dos mujeres y su cómplice habitual ya viejo y fatigado.

La experiencia en el cine documental de la realizadora -graduada en dirección cinematográfica en la Facultad de Artes Dramáticas, Bani-Ete-

mad se inició como *script* en televisión, donde continuaría con la realización de cortometrajes de carácter documental- queda de manifiesto en muchas de las escenas de *Nargess*. No obstante, el toque de realismo documental buscado en muchas de las secuencias, que nos acercan a la vida social iraní en su conflictiva integración de rituales tradicionales y hábitos de la modernidad, encuentra su contrapartida por cambio de registro con el que acomete la representación del desamparo y la soledad de los personajes, especialmente en planos independientes que suspenden para satisfacción del espectador la un tanto atropellada narración. Lamentablemente la potencia cinematográfica de algunas de estas imágenes queda mermada por la utilización en muchas ocasiones redundante de la banda sonora, asimismo fallida en la dramática escena final, donde la música cancela la fuerza de la amarga y a un mismo tiempo esperanzada resolución argumental. A pesar de todo ello, Bani-Etemad consigue acometer lo que constituía su objetivo principal en la realización del film: abordar el dominio prácticamente intacto de los sentimientos y pensamientos de la mujer en el Irán contemporáneo.

María Luisa Ortega

Nassereddin Shah, aktor-e cinema / Roozi roozegari cinema

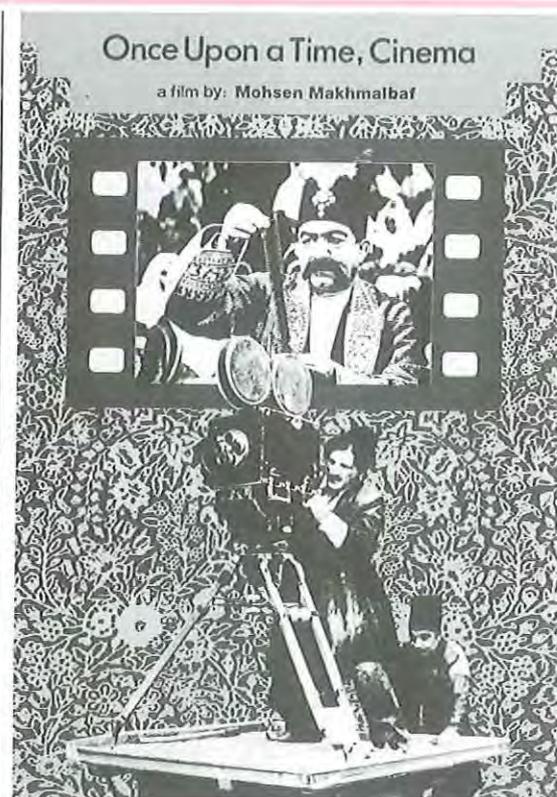
("Nassereddin Shah, actor de
cine / Erase una vez el cine",
1992), de Mohsen Makhmalbaf

Irán. **Producción:** Masud Jafari Jozani y Mohammad-Mehdi Dadgoo. **Guión:** Mohsen Makhmalbaf. **Fotografía:** Nemat Haghighi y Farajollah Heidari (B/N). **Música:** Majid Entezami. **Montaje:** Mohsen Makhmalbaf. **Intérpretes:** Ezatollah Entezami, Mehdi Hashemi, Mohammad-Ali Keshavarz, Akbar Abdi, Dariush Arjmand. **Duración aproximada:** 98 minutos.

En última instancia, *Roozi roozegari cinema* podría definirse como una fantasía al estilo de los cuentos de Las mil y una

noches, la cual presenta una historia condensada del cine iraní a la vez que expresa en términos más generales mi amor por el cine". La definición del propio Makhmalbaf, cuya obra analiza con anterioridad Antonio Weinrichter, es tan sugerente como acertada: nacida como respuesta a los crecientes problemas encontrados con la censura -aunque no estaba tan claro que un homenaje a la historia del cine iraní fuera *per se* un tema seguro-, **Roozi roozegari cinema** evoca de forma libérrima numerosos episodios de la historia de la cinematografía de su país que es sin duda preciso conocer de cara a una cabal comprensión. El film baraja elementos reales como son la introducción del cine en Persia a raíz del viaje del *Shah* Mozafereddin a Europa en 1900, la continua resistencia a su aceptación por parte de diferentes sectores sociales, el advenimiento del cine sonoro con **Dokhtar-e Lor** ("La muchacha del Lorestán", 1933), la eclosión del "nuevo cine" con **Gav** ("La vaca", 1970) o la completa renovación emprendida tras la Revolución de 1979. Pero todos estos elementos aparecen caprichosamente entrelazados por Makhmalbaf, que no respeta cronología alguna ni se priva de dar saltos adelante y atrás en el tiempo (además de permitir a algunos de sus personajes viajar de un lado a otro de la pantalla), en lo que básicamente ha de leerse como un cuento fantástico rebotante de imaginación y creatividad. La historia del *Shah* Nassereddin, a quien el entretenimiento que le aportan sus 84 esposas y sus 200 hijos no le impide caer rendido ante los encantos del cinematógrafo -o, más exactamente, de Golnar, la "muchacha del Lorestán" del mencionado film-, ha sido directamente tomada por Makhmalbaf del argumento de uno de los clásicos del cine iraní, **Haji Agha, aktor-e sinema** ("Haji Agha, actor de cine", 1932), historia de la conversión a la causa cinematográfica de un hombre muy conservador inicialmente opuesto al nuevo invento -el título original de lo que internacionalmente se conoce como **Roozi roozegari cinema** ("Érase una vez el cine") es precisamente **Nassereddin Shah, aktor-e cinema** ("Nassereddin Shah, actor de cine")-. La pasión del *Shah* le llevará a abandonar sus obligaciones y convertirse en actor, recurso del que se sirve Makhmalbaf para impulsar hacia adelante su narración y concluir con un rico precipitado de *clips* del cine iraní post-revolucionario que se cierra precisamente con un plano final concebido como un hermoso homenaje a Kiarostami.

Pero, como el propio Makhmalbaf reconocía, la película es ante todo un personal ajuste de cuentas con el cine. Enemigo declarado de éste en



tiempos del *Shah* Reza Pahlevi, Makhmalbaf llegó a retirar la palabra a su madre por ir al cine, y él mismo sólo se convertiría en espectador a los 23 años, es decir, después de la Revolución Islámica. Progresivamente convencido de que el cine, lejos de tener que ser por fuerza una fábrica de mentiras, también cultiva a la gente (como dirá uno de los personajes de **Roozi roozegari cinema**), Makhmalbaf comenzó a interesarse por la historia de su cinematografía y a recuperar cuanto de valor había en ella, cristalizando todas estas inquietudes en el presente film. Como Nassereddin, enloquecido por su pasión por la cinematográfica Golnar (una muy divertida Fatemeh Motamed-Aria, en una de las escasísimas interpretaciones femeninas sin *chador* de todo el cine post-revolucionario), a la que persigue frenéticamente por palacio cada vez que su caída del precipicio la introduce en el harén, para disgusto de su celosa favorita y de sus atribulados sirvientes, Makhmalbaf sella así su alianza con un medio de expresión en el que paradójicamente ha encontrado el vehículo idóneo para su activismo político e ideológico.

Juego de espejos enfrentados, barroco ejercicio de estilo de hipnótico poder e inagotable capacidad de fascinación visual, **Roozi roozegari cinema** se entrega con fruición a un humor surreal, imprevisible, que no siempre resulta fácilmente asequible para el espectador no iraní. Pero la fuerza de sus imágenes y de la torrencial narración, unidas a la arrebatadora sinceridad de

su declaración de amor por el cine, hacen de este film no sólo una de las grandes obras del cine iraní, sino un impagable homenaje a un arte centenario en el momento en que comienzan sus rutinarias conmemoraciones.

Alberto Elena

Al-bahez aan caught leimraati

("En busca del marido de mi mujer", 1993), de Mohamed Abderrahman Tazi



Marruecos. **Producción:** Arts et Techniques Audiovisuels. **Guión:** Farida Ben Lyazid. **Fotografía:** Federico Ribes (C). **Música:** Abdelwahab Doukkali. **Montaje:** Kahena Attia. **Interpretes:** Bachir Skirej, Mouna Fettou, Naima Lemcherki, Amina Rachid, Fatima Moustaid. **Duración aproximada:** 88 minutos.

Al parecer *Al-bahez aan caught leimraati* va camino de convertirse en uno de los mayores éxitos de taquilla de la historia del cine marroquí. Para conseguirlo, Tazi ha decidido internarse, por primera vez en su corta filmografía, en los difíciles vericuetos de la comedia. Viendo el resultado no cabe la menor duda de que el realizador ha organizado de forma métrica todos los elementos de la película para

conseguir conectar con un público lo más amplio posible. Y tampoco hay duda: lo hace con enorme habilidad. Comenzando con el argumento. Un viejo joyero acomodado tiene tres esposas de distintas edades -ha ido tomando una nueva cuando la anterior comenzó a declinar-, la más joven de las cuales le sale respondona. En un pueril ataque de celos la repudia, lo que tiene fatales consecuencias. Se trata de la tercera vez que lo hace y para la ley musulmana esto equivale al divorcio. Nuestro joyero se arrepiente de inmediato, pero ya es tarde. Su joven ex-esposa está feliz de recobrar su libertad. Él se siente amargamente solo. El alcohol no le sirve de consuelo. Su segunda esposa se niega, a su vez, a jugar el papel de reclinatorio de segunda. Decide recuperarla. Pero las leyes son muy estrictas. Para conseguirlo deberá casarla otra vez y hacer que el nuevo marido la repudie las tres veces reglamentarias. Sin duda, un argumento que conecta con la más profunda tradición marroquí, al tiempo que proporciona jugosas posibilidades para una comedia de enredo. Los diálogos que sirven de esqueleto a la trama son ágiles y chispeantes, por mucho que a un occidental se le escapen -intuyo- numerosos juegos de palabras. El escenario es tan tópico como sugestivo: un barrio popular de Fez. Por si esto fuera poco, el protagonista regenta su joyería en pleno zoco, uno de los cuatro más populosos del mundo árabe. Su irónica crítica a la poligamia nunca excede los límites de un tono cuidadosamente amable. A esto se añaden sus breves referencias religiosas (la petición de consejo al experto coránico y la fugaz visita del protagonista con su hijo a una *medersa*), barnizadas con la misma amabilidad. Pese a todo, no deja de ser contundente su punto de vista que, pese al aparente protagonismo del sufrido joyero, se asienta en un nutrido mundo femenino. Las tres mujeres obligadas a compartir un mismo techo conyugal representan tres generaciones que denotan un claro cambio de actitud respecto al todopoderoso patriarca. Si bien la primera esposa es tan razonable como comprensiva, la segunda se limita a refugiarse en una especie de callada resignación, que está lejos del pleno asentimiento. Ambas, incluso, se opondrán a que aparezca una cuarta inquilina en la casa. La tercera, por el contrario, vive con alborozo su recién estrenada libertad, por mucho que sea incapaz de sacar en demasía los pies del tiesto. A los ojos occidentales este contrapunto coral femenino al omnipotente dueño y señor puede resultar demasiado tibio, más cercano a la socronería popular que a la crítica ácida, seguramente en aras de ese tono general citado. La acción se desarrolla así con soltura, sin sobresal-

tos, dentro de las más inequívocas convenciones costumbristas. Otro tanto ocurre con su empaque formal, apoyado en una fotografía cálida y colorista, que recrea hábilmente una atmósfera mediterránea excelentemente conseguida por el operador alicantino Federico Ribes, que ejerce aquí por segunda vez de director de fotografía con Tazi -ya lo había hecho en **Badis** ("Badis", 1988), incursión anterior del realizador en la problemática de la situación de la mujer en Marruecos, esta vez con menos concesiones-. La referencia, en la secuencia final, a la cuestión de las pateras resume por sí sola el tono general de la película. Breve, concisa, irónica y, esta vez sí, contundente.

Jesús Angulo

Al-mohager

("El emigrante", 1994),
de Yussef Chahine

Egipto-Francia. **Producción:** Misr International Films / Ognon Pictures. **Guión:** Yussef Chahine. **Fotografía:** Ramses Marzuk (C). **Música:** Mohammed Nuh. **Montaje:** Rachida Abdelsalam. **Intérpretes:** Yusra, Mahmud Hamida, Jaled al-Nabawi, Safia al-Imari, Michel Piccoli. **Duración aproximada:** 128 minutos.

Si hace unos años el integrismo católico amenazó **Yo te saludo, María** (*Je vous salue, Marie*, 1984), de Godard, y **La última tentación de Cristo** (*The Last Temptation of Christ*, 1988), de Scorsese, el integrismo islámico ha perseguido **Al-mohager**, de Yussef Chahine, convirtiéndola en una obra famosa por razones extra-cinematográficas. A raíz de la denuncia de un juez, el tribunal religioso islámico ha perseguido el film hasta lograr su prohibición (1), argumentando motivos iconoclastas en la representación de la figura profética de José, transformada en el film en el personaje imaginario de Ram. La persecución de que ha sido objeto **Al-mohager** demuestra que la censura religiosa se ha convertido para el cine en una amenaza casi más peligrosa que la censura política.

El auténtico poder subversivo de **Al-mohager** no reside en la representación iconoclasta de una figura proveniente de la tradición bíblica en

un país donde el libro santo es El Corán, sino en la lectura metafórica que realiza de un mito bíblico como proyección de la realidad actual del mundo árabe. A lo largo de su obra, Yussef Chahine ha hablado muchas veces del problema de la autoconsciencia y del reconocimiento de uno mismo. El tema ha sido abordado generalmente en el terreno individual -**Iskandariya lih?** ("Alejandría, ¿por qué?", 1978)-, pero en otras ocasiones ha dado lugar a una reflexión colectiva sobre el destino de su propio país. En **Al-mohager** parte de unos hechos míticos para establecer una reinterpretación que puede funcionar como reflexión autobiográfica, pero que sobre todo funciona como reflexión colectiva sobre el destino del pueblo egipcio.

En diferentes entrevistas, Chahine ha declarado que entre la historia de Ram en el Egipto de los Faraones y su experiencia de juventud en California existían ciertos paralelismos (2). Chahine abandonó su tribu para marchar a la tierra prometida -California-, donde se enriqueció en el aprendizaje del oficio cinematográfico, para volver unos años después a Egipto asumiendo la conciencia de su propia nacionalidad y con el objetivo de realizar una extensa obra -35 largometrajes- absolutamente coherente con sus raíces islámicas y mediterráneas. Es evidente que la parábola sobre el aprendizaje, presente en el mito bíblico de José, constituye para Chahine una reflexión sobre su propia condición como cineasta en el mundo árabe.

No obstante, el relato bíblico ofrece a Chahine la posibilidad de articular una inteligente metáfora sobre la situación de la juventud en los países árabes. En la Biblia, José es un joven que es excluido de la comunidad por sus hermanos y que se refugia en el Egipto de los Faraones, donde entrará en contacto con una nueva cultura, se enriquecerá y volverá a su comunidad transformado en un profeta. En la película, la emigración no es vista como una escapada hacia el mito de la tierra prometida, sino como un proceso de búsqueda del conocimiento, de intercambio y diálogo con las culturas exteriores. Su objetivo no es, sólo, la búsqueda de la riqueza material, sino la lucha por la riqueza intelectual. La emigración permite el diálogo con el extranjero y es un camino útil para la adquisición de la conciencia de uno mismo y de su propia cultura. En **Al-mohager** la búsqueda del conocimiento automático aparece como una alternativa eficaz para forzar la desintegración de algunas de las enfermedades fundamentales del integrismo islámico, como la intolerancia, la superstición y la falta de respeto hacia las otras cultu-

ras. Al inicio de la película, Ram es excluido de la tribu porque está considerado como el más débil. A pesar de su exclusión, Ram luchará para imponerse como persona y poder seguir el camino hacia su propia liberación. El problema de la exclusión de la juventud es para Chahine fundamental. El integrismo excluye a los que no son de la tribu, a los débiles, y es incapaz de poder reconocerse en el otro.

Chahine interpreta los hechos bíblicos desde una perspectiva humanista absolutamente alejada de cualquier postulado doctrinario. Ram no es un profeta, es un hombre enamorado de la vida y de sus placeres. Ram busca en su entorno un camino para el desarrollo de su propio erotismo. La puesta en escena de Chahine se orienta de forma explícita hacia la búsqueda de dicha sensualidad. Los paisajes naturales, la presencia del agua, la carnalidad de los cuerpos humanos y la mediterraneidad de la luz convierten **Al-mohager** en una película abierta hacia los fenómenos exteriores. Es un canto a la sensualidad que se opone a cualquier forma de ascetismo.

En **Al-mohager** Chahine no renuncia a su condición de fabulador, ni al diseño -tal como hizo en **Wadaa Bonaparte** ("Adiós, Bonaparte", 1985)- de un auténtico espectáculo fílmico de grandes dimensiones. La historia es contada de forma lineal con admirable sentido del ritmo, y recoge las tensiones internas entre los personajes, sus crisis y la violencia de su entorno. El mundo del antiguo Egipto de los Faraones es representado a partir de unos códigos que reconocen una cierta herencia de la tradición del *peplum* hollywoodiano. Sin embargo, entre los *peplums* de Cecil B. DeMille y **Al-mohager** hay una diferencia esencial: la credibilidad representativa. Chahine no se encuentra obligado a reconstruir con cartón piedra los grandes templos de Egipto: puede utilizar los restos arqueológicos de la antigua civilización como decorado y dar mayor vitalidad a los elementos representativos. La sensualidad, la violencia, la carnalidad y el furor de la puesta en escena alejan **Al-mohager** del cartón piedra del *peplum*, y lo integran en el modelo de un cine transgresor pero profundamente humanista que el propio Chahine ha ido consolidando a lo largo de su extensa filmografía.

NOTAS

1. Para evitar posibles problemas con la censura, Chahine cambió el nombre de José por el de Ram y el de Jacob por el de Adam. **Al-mohager** se estrenó el 26 de septiem-

bre de 1994, con excelentes recaudaciones en El Cairo. Un abogado integrista denunció el film al tribunal de Al-azhar -encargado de la censura religiosa-, que mandó retirar la película el 29 de diciembre de 1994. Chahine presentó recurso y ganó el caso el mes de marzo, volviéndose a exhibir la película. Finalmente, el 2 de septiembre de 1995 **Al-mohager** volvió a ser prohibida. Para más información ver Charles Tesson: "L'invitation faire à Youssef". *Trafic*, número 14. Primavera, 1995.

2. Thierry Jousse: "Youssef Chahine face à l'Égypte". *Cahiers du Cinéma*, número 489. Marzo, 1995. Páginas 30-34.

Ángel Quintana

Bab El-Oued al-jauma

("Bab El-Oued City", 1994),
de Merzak Allouache



PELICULAS

Argelia-Francia-Alemania-Suiza. **Producción:** Jacques Bidou, Jean-Pierre Gallepe y Yacine Djadi para Les Matins Films / Flash Back Audiovisuel / La Sept Cinéma / ZDF / Thelma Films. **Guión:** Merzak Allouache. **Fotografía:** Jean-Jacques Mréjen (C). **Música:** Rachid Bahri. **Montaje:** Marie Colonna. **Intérpretes:** Nadia Kaci, Hassan Abdu, Mohammed Urdach, Murad Khen, Mabruk Ait Amara. **Duración aproximada:** 93 minutos.

En los últimos años, los países magrebíes, tradicionalmente olvidados por las naciones "desarrolladas" de Europa y América, han ocupado la atención de éstas por un fenómeno que no es nuevo, pero que se ha acentuado últimamente: el fundamentalismo islámico. Los gobernantes, medios de comunicación, etc., y en general todas las personas de dichas naciones,

han vuelto sus ojos con temor hacia el Magreb. Y uno de los países en los que dicha atención se ha fijado con mayor fuerza es Argelia, donde el integrismo ha causado bajas no sólo entre los extranjeros, sino también en el seno de su propia sociedad, especialmente en los sectores más progresistas de la misma. Y de esto trata **Bab El-Oued al-jauma**: del poderoso avance del integrismo en Argelia a finales de los años 80. Bab El-Oued es uno de los barrios más populares de la capital argelina, que en esta obra se transforma en un espejo de toda la ciudad, de todo el país, y en fidedigno reflejo de lo que sucede en gran parte del mundo islámico hoy día. Bab El-Oued se encuentra en ebullición: la tensión se respira en el ambiente, la crispación se ha hecho dueña de sus calles y de sus gentes. El barrio está en pie de guerra. Como Argel, como Argelia, como el mundo árabe...

Merzak Allouache es quizá el director argelino más importante de la actualidad. En 1976 prácticamente alumbró el nacimiento del nuevo cine argelino (y contribuyó en gran medida al surgimiento del denominado "nuevo cine árabe") con su película **Omar Gatlato** ("Omar Gatlato"). El film, un refrescante acercamiento al mundo de la juventud argelina de la época, cargado de ironía y de buen humor, constituyó un gran éxito popular, debido principalmente a la novedad que suponía en el panorama del cine argelino de la época. La profundidad de dicho cine se vio sorprendida por esta obra abierta y divertida, que se ocupaba de un mundo inexplorado por la cinematografía del país: la juventud. **Omar Gatlato** abrió un nuevo camino para el cine de Argelia y, en general, para el de todo el Magreb. Tras otro par de películas importantes, **Mughamarat batal** ("Las aventuras de un héroe", 1978) y **Ar-rayul alladi yanzur ila annafida** ("El hombre que miraba las ventanas", 1982), Allouache emigró a París, donde rodó **Un amour à Paris** ("Un amor en París", 1986). Desde entonces sólo había rodado un film en vídeo, **Baada Uktubar** ("Después de octubre", 1989), y algunos documentales. Y por fin pudo acometer en 1994 la realización de una nueva película, **Bab El-Oued al-jauma**, obra de madurez que retoma el análisis social que ya existía en **Omar Gatlato** (cuya acción transcurre en el mismo barrio que ésta), pero sin el sentido del humor y la ironía soterrada que subyacía en aquella película clave en el desarrollo posterior del cine de su país.

Allouache trata de analizar en **Bab El-Oued al-jauma** lo que está pasando en los últimos años

en Argelia. Partiendo de una barriada de la capital del país, y situando la acción en las postrimerías de los ochenta, el realizador nos ofrece su particular visión de los acontecimientos que han conmocionado en los últimos tiempos a la sociedad argelina moderna, una sociedad que, varias décadas después de la independencia, se ha visto golpeada con fuerza por el fanatismo integrista, capaz de cometer todo tipo de aberraciones con la única y frágil justificación de una creencia sobrenatural.

Un joven panadero de Bab El-Oued comete una torpeza, que inmediatamente pone en estado de alerta a todo el barrio. Un grupo de jóvenes extremistas tratará de encontrar al culpable de ese acto "execrable" para inflingirle un castigo "ejemplar". La violencia se adueña de las calles y las gentes de Bab El-Oued. Como sucede hoy día. Allouache rodó la película en 1993, en los mismos lugares donde discurre la acción, otrora unas calles tranquilas y acogedoras y que se han convertido en los últimos años en un polvorín presto a recibir en cualquier momento una cerilla encendida. El rodaje fue bastante complicado, necesitando la filmación de algunas escenas protección policial, ante el temor de que se produjeran incidentes con grupos fundamentalistas: *"Durante el rodaje de Bab El-Oued al-jauma, en la primavera de 1993, la vida cotidiana en Argel estaba llena de asesinatos, arrestos y represalias. A pesar de la inseguridad, era necesario filmar a los jóvenes en sus barrios obreros, aunque a menudo las ambulancias y alarmas de policía rompían el silencio, recordándonos la creciente violencia de Argel. En aquel momento, los técnicos franceses todavía podían trabajar en nuestros rodajes; desgraciadamente, hoy todo esto es prácticamente imposible"* (1).

Los acontecimientos que se narran en esta película no se presentan aislados, sino que se encuentran perfectamente integrados e instalados en el seno de una sociedad concreta, la argelina, convertida en un volcán que puede entrar en erupción en cualquier momento. Porque, como ya he dicho antes, los acontecimientos narrados en esta película suceden en el barrio de Bab El-Oued, pero pueden pasar en cualquier otro lugar de la zona. **Bab El-Oued al-jauma** habla de tolerancia, de respeto al ser humano por encima de cualquier otra consideración, de fanatismos y de irracionalidad. Pero sin dogmatismos, por otra parte innecesarios en algunos casos. Hay veces en que los hechos hablan por sí mismos.

NOTA

1. Catálogo de la Semana Internacional de Cine de Valladolid de 1994.

Carlos J. Plaza

A través de los olivos

(*Zir e darâkhatân é zeyton*, 1994), de Abbas Kiarostami

Irán. **Producción:** Abbas Kiarostami. **Guión:** Abbas Kiarostami. **Fotografía:** Hossein Djafarian (C). **Montaje:** Abbas Kiarostami. **Intérpretes:** Hossein Rezai, Mohamad Ali Keshavarz, Taheren Ladanian, Farhad Kheradmand, Zarifeh Shiva. **Duración aproximada:** 103 minutos.

Primera aproximación.

El espectador entra en el cine sin saber nada de la película que va a ver. Se sienta y se encuentra frente a una historia en la que se cuenta cómo un director filma una película. Cine en el cine, ambientado en un paisaje exótico, un pueblo perdido de Irán. Lo que podía ser una versión oriental de *La noche americana* (*La Nuit américaine*, 1973) se va convirtiendo poco a poco en la historia de un amor imposible. La pareja que en la ficción filmada figura que está recién casada, en la ficción no filmada vive una profunda crisis de amor. Él está perdidamente enamorado de ella; ella le quiere, pero su rigurosa abuela no le permite ni mirarle, ya que el joven no puede ofrecerle una casa. Los vaivenes de la ficción a la no ficción nos permiten contemplar la desesperación del novio ante la aparente indiferencia de la novia. El tono suave, la mirada reposada, el discurrir sin estridencias, se resuelven en un plano final que da sentido al título y a todo el film: un larguísimo plano-secuencia de una belleza sublime en el que la novia camina a través de los olivos seguida por el novio, que nunca le dará alcance, observados ambos por la cámara, en un plano subjetivo que es a la vez el ojo del director en la ficción y en la realidad.

Segunda aproximación.

El espectador entra al cine sabiendo lo que va a

ver. Una película de Abbas Kiarostami, que en realidad es la tercera parte de una trilogía no planteada que comenzó a filmarse en 1987 con *Khane-ye doost kojast?* ("¿Dónde está la casa de mi amigo?"). De aquella primera película nació otra cuatro años y un terremoto después, llamada *Zendegi va digar hich / Zendegi edame darad* ("La vida y nada más / Y la vida continúa"), en la que un director de cine, acompañado de su hijo, recorre la zona afectada por el terremoto buscando a los protagonistas de *Khane-ye doost kojast?* para comprobar los efectos del desastre entre los niños y habitantes de la zona que colaboraron en la película. Primera vuelta de tuerca de un proceso de trabajo muy particular, este film de una serenidad y un optimismo total permitió descubrir en Europa a Kiarostami, que fue llamado inmediatamente "el Rossellini de los 90".

Dos años después, Kiarostami escribe un tercer grafismo de su poema con *A través de los olivos*. Una vez más, hay un director de cine -alter ego de él mismo en todos los casos- que vuelve al paisaje de *Zendegi va digar hich / Zendegi edame darad* para rodar un nuevo proyecto a partir de una escena del anterior. Si *Khane-ye doost kojast?* era una película realista -aunque en el fondo profundamente mística- que quería ser el reflejo de una realidad concreta, y *Zendegi va digar hich / Zendegi edame darad* era una película realista, que se convertía en un retrato colectivo, una especie de cuadro de múltiples realidades fragmentadas en un tapiz común, *A través de los olivos* es una película realista que decide mirar hacia adentro, que se centra en un único conflicto y lo analiza hasta el punto final.

Realismo es la palabra mágica que planea por encima de todo el cine de Kiarostami, al que se considera el fundador del neorrealismo iraní, y sin embargo, al igual que en Rossellini, no hay nada más alejado de la realidad que el cine de este hombre. Su mirada no es la del cronista, ni la del documentalista. Su cine no pretende decir: la vida es así, las cosas son así. No. Kiarostami sabe que es "su" punto de vista el que está mostrando, por lo tanto mediatiza esa realidad, la poetiza en cierto modo y la ofrece de una forma nueva. Igual que hacía Rossellini, todo lo contrario de lo que hacía De Sica. Por eso su cine tiene más que ver con *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1953) o *Germania, anno zero* (1947) que con *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948) o *El limpiabotas* (*Sciuscia*, 1946), aunque siempre haya niños en sus películas.

Nuria Vidal