

ABBAS KIAROSTAMI

Ni Oriente
ni Occidente
ni Norte
ni Sur
sólo aquí donde estoy yo.
ABBAS KIAROSTAMI

Paradigma de un neorrealismo *aggiomato*, emblema de la mejor tradición humanista del Séptimo Arte, icono de la modernidad cinematográfica, la obra de Abbas Kiarostami parece resistirse a cualquier definición consensuada. La pregunta Con que encabezara *Cahiers du Cinéma* su ya célebre *dossier* monográfico sobre el cineasta iraní, «¿Quién es usted, señor Kiarostami?», se revela así todavía vigente y abierta a la discusión. Las dificultades para adscribirle a una u otra corriente estética o ideológica, para enmarcar su obra en unas coordenadas fácilmente reconocibles e identificables, para dar cuenta, en suma, de su fecunda trayectoria cinematográfica, tropiezan cada vez más con la creciente diversificación de sus últimos trabajos y la personalidad (aparentemente) camaleónica que el cineasta va revelando progresivamente. Cuando nos y nos de tinta se habían vertido a propósito del legado rosselliniano en la obra de Kiarostami - fruto de la exclusiva concentración en el análisis de *La vida y nada más* y el virtual desconocimiento de buena parte de su filmografía previa- , *A través de los olivos*, y, por supuesto, *El sabor de las cerezas* vinieron a invalidar muchos de los perentorios juicios hasta entonces formulados. La obsesiva insistencia en la consideración del cine de Kiarostami desde la perspectiva de la modernidad, refrendada sobre todo por *A través de los olivos*, perdería también sus mejores apoyos a la luz de títulos posteriores, por más que la evidente vena autorreferencial del autor nunca haya desaparecido. Cuando algunos críticos habían acuñado ya pintorescas expresiones como «neorrealismo postmoderno» para dar cuenta de la peculiaridad de la obra de Kiarostami " *El viento nos llevará o Diez* se adentran en nuevos e inexplorados territorios para los que la crítica carece aún de una adecuada cartografía. Del risueño y optimista humanismo que algunos creyeron identificar en el Kiarostami de comienzos de los noventa, no queda hoy ni rastro ...

De más está recordar a estas alturas la distancia que siempre ha guardado Kiarostami con respecto a la tradición neorrealista, con la que apenas compartiría - junto a algunos muy concretos métodos de trabajo-- un vago *zeitgeist*: "Si hay algún posible parentesco entre mi cine y el neorrealismo italiano -aseguraba Kiarostami ya en 1992-, ello tiene que ver sin duda con las características sociales y políticas del Irán actual, que en cierto modo se parecen a las de la Italia de la posguerra. Pero no habría que ver en mi trabajo una pura imitación del neorrealismo italiano: la imitación es algo que no me interesa en el cine, ya que considero que es un proceso que entraña siempre el riesgo de producir algo muy artificial". Y en una entrevista posterior, a la pregunta de si se consideraba un cineasta realista, contestaba: "No. Además, rechazo en bloque todos los "ismos. Incluso el término "humanismo" que algunos emplean a propósito de mi cine: la verdad es que pienso que mis películas no son en absoluto humanistas". En una convincente argumentación, Fergus Daly desmonta con rigor el mito de la filiación neorrealista y humanista de Kiarostami (fuera, claro está, de algunos detalles superficiales) para, atendiendo sobre todo a *Primer plano* y *A través de los olivos*" emparentar su cine con las más vigorosas tendencias postmodernas de la producción fílmica contemporánea. Escrito a comienzos de 1998, el texto de Daly no toma aún en consideración las novedades recién incorporadas por *El sabor de las cerezas*, pero sin duda constituye un buen balance del *corpus* crítico generado hasta esa fecha por la obra de Kiarostami y tiene en todo caso el innegable mérito de cuestionar algunos lugares comunes, ya por aquel entonces repetidos hasta la saciedad.

Convendría, sin embargo, no atrincherarse en una perspectiva de análisis que privilegie exclusivamente este ángulo modernista de la obra de Kiarostami o, al menos, será preciso esclarecer con algún rigor su sentido preciso. El largo y sostenido abuso de las referencias

occidentales a la hora de analizar el cine de Kiarostami (Rossellini, De Sica, Olmi, Bresson, Godard, Murnau, Tati...o incluso maestros orientales como Ray y Kurosawa, víctimas previamente de una operación similar) ha oscurecido durante largo tiempo las profundas raíces persas de su obra. «No menosprecien el contexto iraní o subestimen su importancia», era hace todavía muy poco uno de los consejos fundamentales de Godfrey Cheshire en su guía de urgencia para penetrar en la obra de Kiarostami. El propio Kiarostami venía advirtiéndolo desde tiempo atrás, por más que sus comentarios cayeran por lo general en saco roto: Sin duda [mis películas] hunden profundamente sus raíces en el corazón de la cultura persa. ¿Cómo podría ser de otro modo? Ahora bien, esto parece resultar un tanto problemático en Occidente desde el punto de vista político: los acontecimientos de los últimos años han generado una imagen tan negativa de Irán que se prefiere ignorar lo que no gusta y concentrarse en lo que sí. Pero ése es su propio conflicto (...) La realidad es que nadie puede negar la cultura en que ha nacido'.

Si es cierto, como sostiene Marco Dalla Gassa, que el mecanismo de la repetición, el gusto por las digresiones, la frecuente revelación del dispositivo cinematográfico, la confusión de niveles de realidad o la recurrencia a los finales abiertos son algunos de los rasgos estilísticos que caracterizan buena parte de la filmografía de Kiarostami, definida comúnmente como autorreferencial o autorreflexiva, no lo es menos que la fuente nutricia no tiene por qué ser necesariamente el postmodernismo occidental. Para el crítico y ensayista iraní Mir-Ahmad-e Mir-Ehsan, Kiarostami es el heredero de una determinada tradición del arte oriental que subraya la deconstrucción y la narración múltiple, características estas que se encuentran básicamente en *Primer plano*. Este territorio mágico constituye la verdadera fuente de su fascinación por la no-linealidad y la narración multiespacial, no las *nuevas olas* francesas y alemana (...) [De otra parte,] la miniatura persa proporciona también una importante clave conceptual para analizar a Kiarostami: significados ocultos, iconografía simbólica e intertextualidad son en ella mecanismos reguladores entre las esferas pública y privada.'. Las vagas intuiciones de Mir-Ehsan encuentran, no obstante, un desarrollo más detallado en un espléndido artículo de Sylvie Rollet que explora de manera rigurosa estas cuestiones. Interesada por la elucidación del carácter «modernista del cine de Kiarostami, la autora se pregunta: ¿Cabe analizar tranquilamente la obra de un cineasta tan genuinamente iraní de la mano de un concepto de "modernidad" tan marcadamente occidental? ¿No sería más oportuno incursionar en la tradición pictórica y musical de la que Kiarostami es heredero? Tal vez entonces descubramos que el rechazo de los códigos naturalistas de representación y el retorno al signo frente al simulacro constituyen no tanto la marca de una ruptura como de un legado." [...]

Nos equivocaríamos, sin embargo, si pensáramos que Kiarostami ha acometido una reflexión teórica antes de embarcarse en la realización de sus películas. Como él mismo ha explicado en distintos momentos de su carrera. La suya es una actitud profundamente intuitiva en la que los estímulos concretos desempeñan un papel determinante: «Mis planteamientos cinematográficos dependen siempre de una situación dada». Y en otro lugar añade: -No parto de ninguna teoría. Procedo de manera completamente instintiva y no sabría hacerlo de otro modo. Pero estoy convencido de que hoy en día un cineasta debe necesariamente interrogarse sobre las imágenes y no limitarse a producirlas. El cine de Kiarostami se nos aparece así implacablemente regido por una ética de la visión y de la captación de esas imágenes que tan frecuentemente circulan como meros productos de un uniformizado supermercado audiovisual del que todos salimos con una bolsa llena de las mismas mercancías. La idea de la *reeducción de la mirada* introducida por Alain Bergala cobra así pleno sentido en el corpus kiarostamiano, formulada de manera distinta en ocasiones distintas, pero siempre bajo el denominador común del rescate del espectador de la esclavitud emocional e intelectual a que le somete el cine de Hollywood con su arrolladora maquinaria narrativa.

La apuesta de Kiarostami por la indeterminación y la incertidumbre no ha de confundirse, sin embargo, con el hermetismo. Como sostiene Gilberto Pérez, «nada hay de pretencioso o abstruso en las películas de Kiarostami: son simples y sencillas, libres de cualquier exigencia

que pudiera dividir al público entre los que saben y los que no». Si alguna distinción introduce el cine de Kiarostami entre sus espectadores sería, en todo caso, entre los que tienen paciencia y los que no. Fragmentando o demorando la información, embarcándole en inesperadas digresiones, explorando y explotando todas las potencialidades expresivas de la repetición, o promoviendo la distanciaci3n por cualesquiera otros medios, Kiarostami aspira a lograr la complicidad creativa del espectador atento. Una distanciaci3n que, dicho sea de paso, tambi3n encuentra su correlato en la tradici3n art3stica persa: el tazieh o teatro ritual religioso, por m3s que sin duda muy codificado desde hace siglos y alejado en su esencia de las inquietudes del cineasta. Presenta no obstante esta vertiente extraordinariamente af3n a algunos de los recursos utilizados en sus pel3culas". A lo que fundamentalmente aspira, pues, Kiarostami es a obligar al espectador a participar en su obra, una obra que define por ello como incompleta y que s3lo as3 podr3a idealmente acercarse al misterio inaprehensible de la poes3a.

Alberto Elena, *Abbas Kiarostami*, Ed. C3tedra, Ed. C3tedra 2004, pag. 261-278.