laFuga

F for FESTIVAL

Apuntes sobre Kiarostami en BAFICI

Por Juan E. Murillo

Tags | **Cine de ficción | Cultura visual- visualidad | Crítica | Irán**

Peter Wollen, en un bello texto titulado *Un abecedario del cine*, leído originalmente en el Festival de Rotterdam de 1998 con motivo de la muerte de Serge Daney, no duda en asignar a la letra F la palabra *festival*. Dentro de esta personal asignación, Wollen advierte la aparición de un nuevo género de películas, las películas de festival. Según esto, "las películas de este género se hacían especialmente de acuerdo con sus propias normas y tradiciones para ganar premios en festivales. Eran inmediatamente reconocibles como películas para festival por jurados, críticos y público por igual. Se habían integrado en la institución del cine".

 Cuando comencé a escribir este texto sobre BAFICI 2006 había aún demasiado festival de por medio; sendas polémicas, críticos por todas partes pasándose datos "exclusivos", ganadores radiantes, perdedores afrentados... Y de lo único que yo quería escribir era de Kiarostami. Quizás un poco también sobre aquellas películas que vi en la exclusiva calma del Malba. Películas antiguas de o sobre directores muertos. Íntegras, recuperadas, resucitadas: *We Can't Go Home Again* (1976), de Nicholas Ray, *The Railroder* (Gerald Potterton, 1965) junto a *Buster Keaton Rides Again* (John Spotton, 1965), *Mayor Dundee* (1965) de Sam Peckinpah, *Directed by John Ford* (1971), de Peter Bogdanovich, etc. Por supuesto, nada que ver con la Colosal muestra de Gala de *El acorazado de Potemkin 5.0* (Sergei Eisenstein, 1925) en el teatro Colón. Ni con la Competencia Internacional, y menos con aquellas muestras tituladas confianzudamente, por ejemplo, como "Cine del Futuro". La verdad es que comprendo que los profesionales de los festivales quieran escribir antes que los otros sobre la tendencia emergente, o señalar la consagración definitiva de alguien primero que nadie. Simplemente yo preferí echar una mirada al pasado, aunque fuera quizás el último en descubrir o escribir algo sobre alguien.

A propósito de anuncios oraculares, Godard dijo alguna vez que la historia del cine comienza con Griffth y termina con Kiarostami. Serge Daney, por otro lado, admite que Kiarostami es magnífico, quizás uno de los mejores cineastas de su época...y sin embargo es Rossellini. Daney ocupa la palabra "alquimia" para describir la extraña aparición, en Irán, de un "brote" Roselinni. Un brote sano. La idea de *historia del cine* seduce entonces, pues sería necesario primero un filme como *Europa '51* (1952) o *Stromboli* (1950) para que aparezca la trilogía de "Koker" (*¿Dónde queda la casa de mi amigo?* (1987), *Y la vida continúa* (1992) y *A través de los olivos*, de 1994) . Y sin embargo, Rossellini es Kiarostami, también en ese orden. Porque *Close Up* (1990) nos permite entender mejor el cine; porque nos demuestra que "aquella hipótesis que produjo a Rossellini" *existe* .

Pero no son estas interesantes disquisiciones históricas de tan prologados personajes las que me dan pila para escribir sobre el autor de *El sabor de la cereza* (1997). En cambio, hay algo de inspiración tras leer un ensayo de David Oubiña sobre Kiarostami donde, a pesar de sobre-semiotizar un poco las cosas para mi gusto, acierta en ubicar al iraní del lado de los "inefables", junto a Tarkovski y Jacques Tati, entre otros.

Y por lo mismo, por respeto a lo inefable es que no creo necesario apuntar con demasiadas linternas ahí donde la oscuridad es más bella. El mismo Kiarostami nos lo hace entender en sus películas; hay momentos de oscuridad que no deben ser interrumpidos más que por un relámpago.

¿Por qué escribir entonces? En primer lugar, escribiendo ésto doy cuenta de la búsqueda de un padre. Técnicamente hablando, una figura adoptiva paterna. Aunque pocos lo sepan, cuando Helvio Soto murió nosotros quedamos huérfanos. La orfandad del cine chileno (o la porción de ese cine que se piensa) se puede resumir no tanto en una diferencia de edad como que entre Raúl Ruiz y Sebastián Campos existen 100 películas. Los otros, los que se quedaron, ya no hacen cine. Y si lo hacen, apenas hablan de ello (excepto Ignacio Agüero). Pese a que no ignoro las variantes poco vocacionales que llevaron a Soto a la docencia, no puedo evitar hablar de él como un maestro. Siempre lo voy a recordar como alguien que trató de llevar la teoría a la práctica, pasando por la técnica, con la mayor humildad pero con la seriedad de quien se juega la vida. Alguien que traducía para las clases los primeros textos franceses que abordaron reflexivamente el problema de la imagen digital y que recibió a tantos amigos en su hogar casi hasta el final, para tomarse un café, fumarse un "pitillo" y hablar de cine. Con su muerte se truncó un diálogo que recién nacía. Hoy echo de menos su opinión, su disidencia, pero por sobre todo esa moral de quien tiene demasiados fracasos en el cuerpo como para creer que solo basta con hacer cine.

Cuando vi *10 on Ten* (2004), supe que la lección continuaba, esta vez arriba de un auto, la locación favorita de Kiarostami, y repasando los aspectos más significativos del cine a través de sus propias películas, como *Ten* (2002), *El sabor de la cereza* y *ABC África* (2001). No se parecía, por supuesto, a los derroches de erudición y ego que vemos en las entretenidas lecciones de Scorsese. Y esto porque Kiarostami habla del cine desde el mismo presente, lo enseña a través de su materia misma; el tiempo, el espacio, el movimiento. Y por supuesto, la poesía. Un auto en constante movimiento, el regreso a locaciones de filmes anteriores, las lecciones como capítulos, es decir como plazos, entregas de conocimiento pero también de vida, del presente mismo de quien enseña. En la última lección (la diez), Kiarostami detiene el auto y saca la cámara que estaba fija dentro del auto. Entonces, con una emoción indescriptible nos damos cuenta que estábamos solos con él. Es muy posible que ya lo supiéramos, que nos percatásemos del "truco" mucho antes, no importa. Porque cuando la cámara pasa a sus manos y con ella enfoca un hormiguero en el momento en que una hormiga trata de entrar dificultosamente con una carga, todo aquello que se había acumulado en la cámara, todas esas lecciones peligran, quedan suspendidas en un borde, apunto de caerse; toda la lección depende de ese microscópico drama. Y cuando finalmente logra su objetivo, es esa hormiga la que nos ha convencido, pero también a Kiarostami, pues el mismo se ha puesto en manos de algo que no controla ni controlará jamás. Esa hormiga estaba ahí para enseñarnos, pero solo si alguien estaba dispuesto a escucharla.

Es por eso que Kiarostami da una voz poética a un trozo de madera y a un estanque (*Five (Dedicated to Ozu)*, de 2003), a la última imagen de oscuridad de quien ha decidido morir anónimamente (*El sabor de la cereza*) o a los niños de un primer grado (*Los principiantes* (1985); *Tarea para el hogar*, de 1990). Porque para Kiarostami, el cine debe dar voz -e imagen- a los que no la tienen. Y lo que menos tiene voz, imagen, es decir cuerpo, es aquello que aún no sucede. El suyo entonces es un cine que cree en el acontecer. Su mirada está convencida de que algo va a suceder, de que algo se nos revelará si persistimos en *ver* . Kiarostami filma (o graba) la máscara mediante la cual las cosas y los sentimientos invisibles adquieren un rostro. Como en *Close Up*, cuando Kiarostami le dice a Sabzian en el juicio (el hombre que se hizo pasar por el cineasta Majmalbaf) que filmará el proceso precisamente porque hay cosas que no se comprenden fácilmente, y que a través de la cámara el tendrá la oportunidad de explicar cosas que de otra forma pasarían desapercibidas. Sabzian se manifiesta de acuerdo, pues para el "ustedes son mis testigos", dada su pasión por el cine. Pero también porque solo el cine puede comprender y dar forma a esa pasión, extraer la dignidad y belleza que hay tras el supuesto delito de ponerse la máscara de otro. Gracias a esa película, Sabzian encontró no su verdadero "yo", sino que su verdadera máscara.

En segundo lugar, me llama mucho la atención como Kiarostami ha creado y reflexionado a partir del formato digital. Como decía Helvio Soto, las nuevas tecnologías ponen al cine frente a un nuevo "cisma" o crisis ontológica; su "ser" ya había sobrevivido la irrupción de la televisión y, de forma menos dramática, el sonoro y el color. Frente a cada uno de esos desafíos el cine había logrado responder y afirmar su identidad, su especificidad, absorbiendo y rechazando en su *cuerpo* lo bueno y lo malo de cada uno. Pero entonces llega el cine digital que amenaza con cuestionar el *cuerpo* mismo del cine. ¿Cómo es esto? Alain Badiou, en su texto *Arte, matemática y filosofía*, nos pone frente al dilema de manera bastante clara; si para la filosofía la imagen ha estado siempre relacionada con el cuerpo y el número con el pensamiento o lo inteligible, entonces la aparición de la "imagen digital"

(*image numérique*) viene a complicar las cosas, pues es como si "en nuestro mundo, la imagen misma se hubiera vuelto número" (2004, p. 32). Badiou habla de un desplazamiento de la frontera entre cuerpo y pensamiento, producto de una nueva relación, ya no dualista, sino de "actualización" entre ambos; el número es la virtualidad de la imagen, basta con tener unos y ceros para hacer aparecer una imagen, un cuerpo. Y es esta nueva idea de cuerpo la que intriga, pues podemos llevar las cosas más lejos aún y sugerir que "el cuerpo mismo no es más que la actualización de una virtualidad mucho más amplia que él mismo, una virtualidad tal vez inteligible, como los ceros y los unos" (2004, p. 34).

Llevando esta reflexión al terreno del cine también nos encontramos con la relación platónica entre lo mismo y lo otro. Para Badiou esta es la cuestión fundamental de la actualización; como lo otro puede ser devenir a partir de lo mismo. Porque así como la imagen es un número y sin embargo no *es* un número, una película digital es cine y sin embargo no *es* cine. Aquellas imágenes que creíamos venían referidas a un cuerpo real (el cine como "un espejo cuyo azogue retendría la imagen", como diría Bazin) hoy cuestionan la existencia (o la naturaleza) misma de ese cuerpo. El cuerpo filmado se hace números, y esos números hacen un cuerpo. Quizás por eso hoy abundan tantas películas que tratan sobre las imágenes o mundos mentales; como si solo a través del número, símbolo de lo inteligible, se pudiera acceder, ver y corporizar el pensamiento.

Volviendo a Kiarostami, es sabido que su aventura en el terreno digital comienza oficialmente con *ABC Africa* (también sabemos que por razones de emergencia debió grabar el epílogo de *El sabor de la cereza* en ese formato). Concebido como un filme a encargo para una asociación internacional contra la pobreza, Kiarostami debía ir a Uganda para documentar la dramática situación de más de 1.500.000 de niños huérfanos a causa de la masiva mortandad adulta víctimas del SIDA. La elección de Kiarostami para este proyecto no tenía nada de azaroso, tomando en cuenta que fundó y presidió por 5 años el departamento de cine de la KANÚN (Instituto para el Desarrollo Intelectual de Niños y Jóvenes Adultos). De esta actividad provienen la mayoría de sus cortometrajes, mediometrajes y algunos de sus mejores filmes, especialmente *Los Principiantes*, documental sospechosamente anterior y similar a *Ser y tener* (2002), de Nicolas Philibert. Una cámara puesta a la altura de los niños del primer año de una escuela pública, instalada dentro de la sala del director, registrando la interminable sucesión de visitas de niños solos, en parejas o amontonados, denunciando palizas, robos, tristezas insondables, angustias o casos de solidaridad espartana. El director como juez salomónico trata de extraer, en cada caso, aquello fundamental, la contradicción o la paradoja que permite desnudar complicadas mentiras, o simples mecanismos de defensa. Casi me atrevería a decir que en esa película está el germen formal de *Close Up*; el hombre-niño culpado, puesto frente al juez y frente a una cámara que está ahí como el garante de otro proceso mayor, holístico, testigo que garantiza que la verdad del que sufre sea conservada para otros entendimientos.

Pues bien, Kiarostami decide ir primero a Uganda y registrar con cámaras digitales algo así como un apunte visual de lo que luego sería una película hecha en 35mm. Pero como explica en *10 on Ten*, apenas llega y graba a los primeros niños se da cuenta que jamás lograría el mismo resultado con un aparatoso rodaje. Podemos inferir perfectamente en que momento Kiarostami se da cuenta de que esos apuntes ya son su película. De hecho, son dos momentos; el primero, cuando, en una visita a un hospital para enfermos desahuciados, Kiarostami sigue todo el proceso, sin cortar, en el que un niño recién muerto es cubierto, envuelto, sacado del hospital y metido en la parte de atrás de una moto para llevarlo lejos. Creo que, dejando de lado lo intrínsicamente "fuerte" de la imagen, lo que está ahí en juego es una revelación del cuerpo y su fragilidad, su inconsistencia, y, por lo tanto, su virtualidad. El modo en el que es tratado ese cuerpo y, en general todos los cuerpos de la película, incluyendo el niño adoptado, nos delatan una crisis mayor que la cámara capta en el momento mismo en que se revela, y decide seguirla. Ese cuerpo muerto apenas ha dejado de tener "ideas". Ahora es un bulto, materia. Y en el momento en que se le quiere borrar del todo, es la cámara y su comprensión la que da una trascendencia a ese cuerpo y lo semantiza. Le da una idea para que se actualice. Creo que Kiarostami se da cuenta de que ante esta crisis del cuerpo se requiere una urgencia frente a la cual el cine queda fuera. Es la liviana cámara digital la que, no solo se adapta mejor, sino que permite pensar, analizar el acontecimiento, pues su capacidad de duración es similar a la del hecho que sucede. Volviendo a Godard, una frase suya resume esta idea; el video piensa lo que el cine dice.

En el segundo momento vemos a Kiarostami conversando con sus colaboradores en el exterior del hotel donde se hospedan. Se ha hecho de noche y de pronto las luces se apagan, producto del racionamiento energético. Lo que podría convertirse en una amena manera de ilustrar la precariedad

de la situación, los niños, la reciente cercanía con la muerte, etc, Kiarostami la convierte en cine puro. Con esta secuencia de oscuridad y fe en el acontecer, el iraní se demuestra idéntico a sí mismo pero otro; en pleno aprendizaje, conociendo el ABC no sólo de la tragedia de una realidad conmovedora pero ajena, sino que de una nueva forma de expresión, descubriendo otro modo de relacionarse con el mundo.

Luego de esta experiencia, Kiarostami no abandonará esta tecnología. Y creo que es un dato relevante como titula cada película a partir de *ABC África*; *Ten*, *Five*, y *10 on Ten*. En la primera, la palabra aún tiene la palabra. En las otras dos la palabra es y no es un número. Finalmente, *10 on Ten*, aquella película donde el cineasta reflexiona, entre otros aspectos del cine, su propio arco de transformación para llegar a una defensa del formato digital como legítima materia de cine, comienza con el número escrito en forma "digital", precisamente un número hecho con unos y ceros, y luego el mismo número con su escritura "análoga", poniendo de esta forma la reflexión en el intersticio, en aquel "on", aquello que es proceso, enseñanza, aprendizaje. En resumen, todo lo que no es mecanización, automatización, el "default" del formato.

Por eso, pese a que *Five* es en el fondo un homenaje a Ozu, dividido en 5 planos secuencias en el que mar, madera, patos, perros y otros animales invisibles tienen su propio teatro; que *Ten* sea un estudio de la mujer actual en Irán, donde auto y cámara son vértices de un doble movimiento de hostigamiento y encierro social, pero también de transformación y complicidad; y que *10 on Ten* no sea más que una lección de cine arriba de un auto, no me queda ninguna duda que todas estas películas son atravesadas por una reflexión común, por una moral y la búsqueda de quien sólo está dispuesto a enseñar algo cuando sabe que está recién aprendiendo.

Bibliografía

Badiou, A. (2004). Arte, matemática y filosofía. En G. Yoel (Comp.). *Pensar el cine 2: cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial.

Wollen, P. (2002). Un abecedario del cine. *New Left Review*, (12), 101-117. Recuperado de newleftreview.es/article/download_pdf?language=es&id=2360

Como citar: E., J. (2005). F for FESTIVAL , *laFuga*, 1. [Fecha de consulta: 2026-11-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/f-for-festival/53