

Abstract

Abbas Kiarostami: la política como estética minimalista.

Este trabajo presenta la filmografía del renombrado cineasta iraní Abbas Kiarostami, en relación con lo que podría ser llamada una política del cine. Tomando distancia de la recepción convencional que ve en Kiarostami un reflejo tardío del neorrealismo europeo, y un exótico director oriental, la lectura que ofrecemos enfatiza su comprensión crítica de la estética contemporánea, de la grandilocuencia performativa del cine-espectáculo y sus profundas relaciones con el americanismo, es decir, con la radicalización tecnológica del uso fascista de la imagen y el espectáculo. Una vez señalada dicha complicidad entre imagen y poder, se elabora lo que podría llamarse la estética minimalista de la propuesta de Kiarostami, y a partir de ello, se confronta la posibilidad de pensar una política alternativa para el cine, a la que llamamos post-utópica, y cuya materialización se muestra como un paso más allá de la teoría moderna de la soberanía. La conclusión enfatiza la importancia de la poética de Kiarostami y la necesidad de interrogarla desde un cuestionamiento político inmanente a ella, cuestión que todavía escapa a la crítica occidental.

Abbas Kiarostami: la política como estética minimalista.

Sergio Villalobos-Ruminott*

svillal@uark.edu

Kundera cuenta una fascinante historia que me impresionó mucho: él narra cómo el rango léxico de su padre disminuyó con los años y, al final de su vida, estaba reducido a dos palabras: “¡es extraño! ¡es extraño!”. Por supuesto, su padre no había llegado hasta ese punto porque ya no tuviera nada más que decir sino porque estas dos palabras resumían efectivamente su experiencia de vida. Ellas eran la esencia de su vida. Quizá ésta sea también la historia detrás del minimalismo...

Abbas Kiarostami.

Imagen, fascismo y neo-imperialismo.

Podríamos empezar con un llamado de atención, como cuando se dice: ¡veamos! Pero, ¿qué *más* habría para ver?, sobre todo hoy, cuando todo pareciera estar captado; cuando ya no pareciera haber nada más allá de un repertorio compactamente almacenado que llega a nosotros como una imagen televisual, inundante e ininterrumpida. Más aún, ¿no fue el fascismo el que inauguró para nosotros, para nuestro tiempo, la relación entre imagen y poder, entre técnica y estética? Y, entonces, volvamos a preguntar, ¿qué habría más allá del fascismo? Pues, obviamente vamos a interrogarnos por la constitutiva relación entre imagen y poder, es decir, por la forma en que el fascismo en cuanto fenómeno histórico, pero también en cuanto condición de nuestra historia moderna, se estructuró con prescindencia de cualquier mediación cultural, ideológico-letrada, o legitimante. Si el fascismo operó una descarada prescindencia de las formas europeas de comprender la política, su astuta utilización de la imagen lo muestra como antesala de un mundo ya sumergido en la virtualidad absoluta y post-referencial. La espectacularidad fascista dejó claro que el destino de la imagen, en los parámetros de la modernidad occidental, no sería sino el de apartarse infinitamente de la cultura, pues una vez autonomizada en el reino de la técnica, cobraría independencia con respecto a los criterios de valoración cultural, o, para decirlo de manera directa, llegaría a *valer* por sí misma. De esta forma, el valor de la imagen habría llegado a ser la imagen del valor, sin necesidad de referir su pretensión de verdad a la postulada preexistencia de un cierto valor *anterior* al valor, un cierto valor de uso, subvertido o enajenado en el intercambio. La imagen, en la época de la técnica (Heidegger), en la época de la reproductibilidad (Benjamin), en tiempos de la sociedad del espectáculo (Debord), en el marco de la telemática, donde metafísica e informática finalmente realizan la historia de Occidente (Lyotard), adquiere una cierta prescindencia con respecto al juicio, ya no ilustra ni

* Publicado en la Revista Objeto Visual 12 (Venezuela: 2006), 38-67.

complementa representaciones acotadas a los principios de la razón, *razona* por sí misma, en un atolladero que exige al sujeto del mismo pensar: la imagen, una vez divorciada de la referencialidad, se muestra como pura soberanía; realiza en su autonomía la utopía del fin de la historia; no narra ni desdice, simplemente se impone, herméticamente, por sobre la heterogeneidad, apelmazando la diferencia en una comunidad de pareceres. La autonomía de la imagen marca el fin de la cultura (normas, valores de uso, comunidad, soberanías populares, etc.) como mediación del poder. Esa es la clave del neoimperialismo, en cuanto radicalización tecnológica del fascismo.

Y, esto último sería cada vez más *evidente*. Cuando Benjamin elaboraba sus famosas reflexiones fragmentarias sobre *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1936)¹, su preocupación mayor no era tanto la de lidiar con la famosa “hora final del arte”, “fin del aura”, o masificación de la experiencia estética, ni menos elaborar una reflexión acotada a las potencialidades del cine moderno, como si se tratase de una práctica cultural soberana, es decir, independiente de las condiciones histórico-materiales de su tiempo. Desde temprano se puede apreciar que su mayor preocupación *tiene que ver* con una cierta utilización política de la estética, una cierta producción estético-política que caracterizó distintivamente al fascismo. La llamada “estetización de la política”, que era evidente en la monumentalidad teatral y alegórica de la puesta en escena del *Führer*, y en la romantización mitológica del *Volk* germano, iba de la mano con una astuta percepción de las posibilidades que la tecnología moderna abría para el ejercicio del poder. En ese contexto, que también percibió un teórico fundamental del cine como Siegfried Kracauer, el fascismo *se mostraba*, quizá por primera vez de manera *evidente*, como una estructuración no-hegemónica del poder, si con ello queremos apuntar a un tipo de articulación en que las consabidas apelaciones contractualistas al pacto (derecho nacional e internacional soberano), a la mediación normativa (cultura cívica, patriotismo constitucional), a la ética (como instancia última de regulación de la política), ya no lo alteraban ni lo interrumpían. Su clave consistía en ser una estructuración de poder que prescindía de la mediación, de la interrupción legitimante y de la política; se trataba de la producción de una imagen soberana, suerte de cosmovisión (*Weltanschauung*) vaciada de historia, estéticamente adornada y técnicamente espectacularizada. Por ello, comprender el carácter distintivo del fascismo era, pues, comprender la novedad de una articulación técnico-estética de la política en el contexto de las debilitadas democracias occidentales, es decir, era comprender que le cupo al fascismo el privilegio de haber hecho *evidente*, por primera vez en la historia moderna, la condición soberana de la imagen. Si la imagen funciona, y en ello radicaría su soberanía, como instancia ideológica autoreferencial, entonces se hace evidente que las críticas tradicionales al fascismo aún no han alcanzado a comprender su dispositivo y su secreto: no hay argumentos eficientes contra el fascismo ya que éste habita el corazón del sentido y desde allí desactiva su promesa crítica².

¹ En: *Discursos interrumpidos I*, 1989.

² Obviamente, estoy usando la noción de fascismo en sentido genérico, como relación particular entre imagen y poder, y no como caso históricamente acotado. En este sentido, la diferencia entre Nazismo (pan-germanismo, anti-judaísmo, corporativismo, etc.) y Fascismo a la italiana, queda subordinada a una interrogación mayor, a saber, cómo en dicha estructuración de poder, que radicaliza en esencia las paradojas de la moderna teoría de la soberanía, se anticipa nuestra actualidad. En concreto, el argumento señala que el neo-imperialismo contemporáneo se diferencia del moderno imperialismo europeo, no tanto por su flexibilidad jurídica, sino por su carencia de coherencia doctrinaria. Ahí donde la razón imperial

El fascismo histórico fue la forma anticipada de un poder que se articula, ejecuta y universaliza sin respiro ni interrupción, *automáticamente*. Este poder, sin pausa, ya en sí mismo post-soberano (post-constitucional), se hace *patente* hoy, en la práctica cotidiana de la guerra preventiva, una guerra de devastación y aniquilación total en la que el poder del Estado Mayor norteamericano se compromete y renueva, indefinidamente. Se trata de un tipo de articulación auto-referencial, uni-hegemónica y, por sobre todo, ideológicamente sustentada en una discursividad débil, incluso fallida (Bush), pero férreamente renovada en la medialidad de una imagen del poder que se *muestra* como infinito poder de la imagen (CNN, FOX, ESPN, etc.). La asonada norteamericana sobre el Medio Oriente, las constantes amenazas de prolongar la guerra a otros territorios, entre ellos Irán, y la absoluta *inoperatividad de la comunidad europea*, no hacen sino reiterar y agravar una situación que las tempranas reflexiones de Benjamin y Kracauer comenzaban a delinear, es decir, ponen de manifiesto la co-dependencia entre imagen, técnica y poder como forma clausurante de la política. De cualquier forma, no se trata de exagerar el poder norteamericano, y homologarlo o indiferenciarlo con el fascismo, pues ello resultaría políticamente infructuoso, toda vez que el mito nacional americano depende fuertemente de esconder su actual excepcionalismo jurídico mediante la apelación a una supuesta excepcionalidad democrática, avalada en la narración heroica y mitológica de su rol anti-fascista en la Segunda Guerra mundial, una mitología que el cine hollywoodense ha ayudado a producir de forma extremadamente eficiente. Se trata, por el contrario, de *mostrar* que las caracterizaciones tradicionales del totalitarismo (Hannah Arendt, Claude Lefort, entre muchos) inadvierten esta relación constitutiva entre imagen y poder, y por ello, inadvierten la profunda hermandad entre fascismo y americanismo, en el contexto de la historia occidental, “nuestra historia”.

Tampoco debiera extrañar que el marco para tales reflexiones, en Benjamin, en Kracauer y en muchos otros, fuera, precisamente, la cuestión del cine y la fotografía. Es decir, la relación entre imagen, técnica y reproductibilidad. No tanto porque ellos viesan en el cine un agente de suyo emancipador, una suerte de catalizador natural de las adormecidas energías revolucionarias (como si hablásemos de imágenes disruptivas que contagiarán micro-políticamente las emociones de la plebe, en el contexto del auge vanguardista). Tanto para Benjamin como para Kracauer, el cine constituía una instancia apropiada para interrogar a la sociedad moderna en el contexto del advenimiento de la industria cultural de masas. En ambos, el cine no estaba exento de pecado, ni descartado de antemano, como si una suerte de ambigüedad reflexiva los mantuviera atentos a su incierta dinámica³. Y en ambos, la cuestión del cine estaba subordinada a una

moderna justificó su expansionismo con un proyecto civilizatorio –de fuerte contenido ideológico–, hoy día la razón neoimperial prescinde de argumentación, se auto-fundamenta y ejecuta apelando, de manera genérica y vacía, a la humanidad, haciendo del enemigo de ésta un ser no humano: por ello, el correlato del terrorista está pues, en el imaginismo filmico hollywoodense, en el *aliens*. La Doctrina de Guerra Preventiva, en este caso, es todavía una articulación ideológica que, sin embargo, no debe ser interrogada a nivel de sus argumentos, sino en el plano de su pragmatidad. Todo esto podría parecer chocante para aquellos interesados en seguir ensalzando las ventajas de la democracia occidental, para el caso de este artículo, aún a riesgo de parecer nihilista, la verdadera crítica al poder requiere abandonar los investimentos en la moderna cultura burguesa. Pero, ¿no es el cine una confirmación de dicha cultura?, sí y no. O, para decirlo alegóricamente, “Donde está el peligro, está también la salvación”, aunque ahora se trate de una salvación sin redención. Volveré a este punto.

³ Aunque Kracauer desarrolló sus inquietudes de manera sistemática en, al menos, dos de sus libros posteriores: *From Caligari to Hitler* (1947); y, *Theory of film* (1997).

consideración materialista de las prácticas sociales que se estructuran a su alrededor. Es decir, la pregunta por la relación entre imagen y poder también era para ellos, la pregunta por el cine, y ambos comprendieron que la única forma de oponerse a la estetización de la política que caracterizó al fascismo era desde una *politización de la estética* que fuese capaz de interrogar las especificidades del mismo cine, sin grandilocuencias ni espectáculo. Ahora, en lo que podría parecer otro contexto, cuando las consecuencias de dicha relación se tornan, una vez más, *evidentes*, preguntémonos nosotros ¿cuál podría ser, si es que todavía es pensable, la relación entre cine y política? O, mejor aún, ¿Cómo pensar hoy día, en una posible politización de la estética que no quede presa de la estetización generalizada y vulgarizada de la política, característica definitoria del llamado americanismo?

Con el objetivo de dar un contenido preciso a estas inquietudes, en lo que sigue, desarrollaré mis comentarios entrelazados con la presentación de la obra filmica de Abbas Kiarostami –irónicamente iraní– quien, a mi juicio, tiene la virtud de permitirnos volver a preguntar por una posible política del cine.

Filmografía

Abbas Kiarostami nació en Teherán, el 22 de junio de 1940. Proviene de una familia intelectual de clase media; su padre fue pintor, así como él, quien estudió Bellas Artes en Teherán. Su carrera como director, sin embargo, comienza de manera sigilosa, habiéndose dedicado en sus comienzos a la producción de *spots* publicitarios de marcada factura occidental, ejerciendo como diseñador gráfico. Un paso decisivo en su formación fue su contratación en KANUN –una organización estatal dedicada al fomento del desarrollo intelectual de niños y adultos jóvenes en Irán–, creada antes de la Revolución de 1979; en ella Kiarostami trabajó entre 1969-1989. Una vez aquí, desarrolló sus primeros trabajos cinematográficos bajo el rótulo de filmes educativos, cuya orientación y formato propedéutico eran prioritarios para la agenda de dicha institución. Como sea, aún cuando estos primeros filmes abordaban problemas relativos a la escuela y a situaciones relacionadas con la educación, desde el principio se puede entrever la firma de quien llegará a ser, en la década de los 90, uno de los más aclamados directores internacionales, según los criterios del público y de los expertos en la taquilla europea. En 1970 aparece su primer cortometraje, de más o menos 11 minutos, titulado *El perro y el callejón*, y que trata los problemas de un pequeño muchacho que, de vuelta de comprar pan, debe enfrentar las amenazas de un temible perro que impide su paso por la calle. Una escena mínima y cotidiana, en la que ya se ve un *interiorismo-sin-sujeto* y sin muchos precedentes en el cine contemporáneo. *La experiencia* (1973), *El viajero* (1974), *Dos soluciones para un problema* (1975), *El traje de bodas* (1976) *Orden o desorden* (1981), y *La llave* (1986) son algunos, y sólo algunos de los títulos entre la vasta cantidad de filmes educativos que Kiarostami desarrolló en sus veinte años en KANUN, estando la mayoría de ellos marcados no sólo por la ya mencionada orientación propedéutica sino también por la forma sutil de posar la cámara y capturar en lo más inadvertido lo más determinante⁴.

⁴ He dado estos títulos de acuerdo a como circulan en español. Como se sabe, los títulos occidentales, en inglés, francés o español constituyen, de por sí, transliteraciones aproximadas de los títulos en árabe, cuestión que siembra dudas y dificultades a la hora de pensar en su sentido. Una lista completa, acuciosa y

Sin embargo, para el público occidental es quizá *¿Dónde está la casa del amigo?* (1986) el filme que inaugurará esta relación de creciente interés. En esta película, una vez más los protagonistas son un par de niños de una escuela rural en Koker, a unos 350 kilómetros al norte de Teherán, pequeña aldea que servirá de escenario para sus próximas películas. Difícil, en cualquier caso, es determinar su mensaje, no sólo porque la narración y el montaje de imágenes y escenas son tan naturales que hacen de la trama un delicado transcurrir de lo insignificante, sino porque desde el comienzo estamos invitados a presenciar una historia mínima contada en clave de tragedia cotidiana. Habría que mencionar, de paso, que el recurso a los niños viene dado no tanto por un intento de emular la ternura y tristeza del cine occidental que con películas tales como *El ladrón de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1949); *Pelle, el conquistador* (Bille August, 1988); *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988), o incluso *Kolya* (Jan Sverak, 1996) y *Machuca* (Andrés Wood, 2004), habría recurrido a la representación de la infancia como estrategia de su *performance* crítica. Por el contrario, en las películas de Kiarostami no hay *performance* en tanto que en ellas siempre se presenta gente común y corriente y las pocas veces en que se usan actores estos quedan subordinados a la intempestividad de una trama que carece de guión y que se arma *in medias res*:

No tengo guiones muy completos para mis filmes. Tengo un esbozo general y un personaje en mi mente, y no tomo notas hasta cuando encuentro a la persona que pueda calzar con el personaje que tengo en mi mente. Cuando encuentro los *personajes*, trato de pasar tiempo con ellos y conocerlos muy bien, por lo tanto mis notas no provienen del personaje que tenía previamente en la mente, sino que provienen de la gente que he conocido en la vida real. Es un proceso largo, puede tomar hasta seis meses. Y sólo tomo notas, no escribo diálogos en su totalidad, y estas notas están basadas en lo que sé de las personas...como director les doy a ellos algo, pero tomo de ellos también [*Interview with Geoff Andrew*, 2005. (8)].

Por otro lado, este recurso a los niños viene impuesto por su misma posición institucional en KANUN, de lo que se deduce lo siguiente: el enfoque cinematográfico de Kiarostami se habría desarrollado en diálogo con unas condiciones materiales e institucionales bastante acotadas y, sin embargo, lo que vuelve a sus películas relevantes es, precisamente, su habilidad para posar la cámara y no alterar el natural fluir de las cosas con un rigorismo pedagógico ejemplarizante. Quizá, *Kikujiro* (Takeshi Kitano, 1999) sea una de las pocas películas realmente comparables en su sutileza, aún cuando la cuestión de los niños en el así llamado “Nuevo Cine Iraní”, haya llegado a ser común⁵.

en inglés se encuentra en Mernaz Saeed-Vafa y Jonathan Rosenbaun, *Abbas Kiarostami* (2003), hasta la fecha uno de los más sistemáticos libros dedicados a su obra cinematográfica. También debo mencionar el trabajo de Jean-Luc Nancy, *L'Évidence du film: Abbas Kiarostami* (2001) al cual, lamentablemente, he tenido acceso parcial [Nancy, *On Evidence: Life and Nothing More, By Abbas Kiarostami* (1999)], pues compartiendo muchas de sus interrogantes teóricas, se me hace indispensable mencionarlo. Recientemente ha aparecido el libro de Alberto Elena, *The Cinema of Abbas Kiarostami* (2005), al que he accedido después de escribir estas páginas.

⁵ Así lo testifica el aclamado filme *Los niños del cielo* (Majid Majidi, 1998) el primer filme iraní autorizado en la competencia por el Oscar norteamericano. Para una visión general y detallada del Nuevo Cine Iraní, ver la compilación de Richard Tapper (2002), y para el caso de los niños en este cine, el artículo de Hamid Reza Sadr, “Children in Contemporary Iranian Cinema: When We Were Children” (227-237), incluido en el libro de Tapper. Cuando *Cineaste* pregunta por los niños a Kiarostami, esto es lo que él explica:

De cualquier manera, además de un par de películas posteriores abocadas a cuestiones similares, será en 1990 con *Primer plano*, donde aparecerá en plenitud la inventiva de Kiarostami, haciendo que incluso hoy las referencias a este filme se muestren indecisas por su libre yuxtaposición de elementos documentales y dramáticos, de hecho, se ha llegado a hablar de *docudrama* y él mismo ha dicho “para mí no se trata tanto de la diferencia entre drama y documental, como de la diferencia entre una buena y una mala película”:

Personalmente, no puedo definir la diferencia entre un documental y un filme narrativo. Por ejemplo, *Primer plano*, una película que está basada en una historia verdadera, con personajes reales y en lugares reales, pareciera calificar como documental. Pero, en la medida en que ésta re-presenta (*restages*) todo, no es un documental, y por lo mismo no sé que etiqueta poner sobre ella. Como se sabe, incluso una fotografía puede contar una historia, y el mismo hecho de que hayas elegido algunas escenas y omitido otras, o seleccionado unos lentes por sobre otras posibilidades, muestra que has hecho algo especial y que has contado una historia con dicha fotografía; muestra que has intervenido en la realidad (117)⁶.

En 1992 aparece la segunda parte de la llamada trilogía de Koker, *La vida continua...* (que en inglés circula con dos títulos diferentes: *...and Life Goes on* y *Life and Nothing More...*). En 1994 aparece la tercera parte, *A través de los olivos*, pero será en 1997, con *El sabor de la cereza*, película que le hace merecedor de *La Palma de Oro*, primera vez otorgada a un director iraní, que encontramos, a juicio unánime de la crítica occidental, el apogeo de su elaboración estética. En 1999 aparece *El viento nos llevará*, ambientada en una pequeña aldea rural en el Kurdistán. El año 2001 Kiarostami produjo su primera película fuera de Irán, *ABC África*, encargada por el Fondo Internacional para el Desarrollo Agrícola de las Naciones Unidas, y dedicada a tratar el problema de los niños huérfanos de víctimas del SIDA en Uganda. Aunque Kiarostami viaja con su asistente Seifollah Samadian y con un par de cámaras para tomar notas en terreno y así planificar la película, logra, en diez días, reunir suficiente material que además transforma su perspectiva, de lo que resulta una película en que resalta la riqueza interior y la alegría de dichos huérfanos. El último filme del que tenemos conciencia es *10* (Ten, 2002), hecha a dos cámaras digitales (algo nuevo en su propuesta⁷) y que recién comienza a circular en

“[Cineaste:] ¿Porqué vemos tantas películas iraníes que filman niños, particularmente, muchachos muy jóvenes?

[Kiarostami:] Bien, tenemos muchos filmes mediocres sobre gente adulta, pero ustedes no los ven aquí. No se distribuyen internacionalmente. Yo diría que alrededor del diez por ciento de los filmes son, de alguna manera, buenos, y la mayoría de ellos son sobre niños” (175) *The Cineaste Interviews 2* (2002).

⁶ “Interviews with Abbas Kiarostami” en Mernaz Saeed-Vafa y Jonathan Rosenbaun (2003). De cualquier forma, este constructivismo habla no tanto de un relativismo epistemológico, sino de la obsolescencia de las categorías realistas en teoría e historia del cine. Más importante aún, habla de la forma en que Kiarostami entiende la relación entre cine y vida, cuestión que profundizaremos en lo que sigue.

⁷ “Estoy interesado, básicamente, en lo que se puede ver y creer. Y esto no es tanto un problema de si filmamos con una cámara de 35 milímetros o una cámara digital; lo que importa es si la audiencia lo acepta como real o no. Es muy cierto que los no-actores se sienten más cómodos en frente de una cámara digital, sin las luces y la gente alrededor de ellos, pues así llegamos a momentos más íntimos. Por ello, creo que un filme como *Ten* no podría haber sido filmado con una cámara de 35 milímetros. ...Una cámara digital tiene

el mercado norteamericano, una película en la que toda la trama ocurre en un intercambio de planos al interior de un automóvil en movimiento por Teherán, cuestión que ya es habitual en sus películas. Se trata de la utilización del automóvil y del primer plano en una secuencia en que la filmación y el paisaje que la ventana del auto deja entrever, se yuxtaponen y amalgaman, como si el viaje en auto y el viaje que las imágenes de sus películas nos proponen, fueran el mismo decurso de un cine que quiere captar la naturaleza cinematográfica del movimiento. Por ejemplo, filmaciones desde un automóvil son centrales a, por lo menos, *La vida continua*, *El sabor de la cereza*, *El viento nos llevará* y *Ten*. Kiarostami dice:

Mi auto es mi mejor amigo. Mi oficina. Mi casa. Mi lugar. Tengo un sentimiento muy íntimo cuando estoy en un auto con alguien al lado mío. Estamos más cómodos en los asientos porque no nos estamos mirando a las caras, sino que estamos sentados uno al lado del otro. No nos miramos mutuamente o, en cambio, lo hacemos sólo cuando queremos. Está permitido mirar alrededor sin parecer rudo. Tenemos una gran pantalla alrededor nuestro e incluso visión lateral. El silencio no parece pesado o difícil. Nadie sirve a nadie. Y muchos otros aspectos. Una cosa muy importante es que el auto nos transporta desde un lugar a otro [*Interview with Geoff Andrew*, 2005, (9)].

Nótese, por otro lado, como en esta breve descripción ya está presente la concepción minimalista de Kiarostami sobre, la así llamada, experiencia del cine; no sólo en el sentido del posible “viaje clandestino” al que su poética nos quiere invitar, sino y de manera más sencilla, de aquella experiencia del espectador una vez que escapa –y sólo si es que éste logra escapar– a las pretensiones arribistas y grandilocuentes de su puesta en escena. Así por lo menos opinaba Kracauer para quien ya desde su misma “instalación arquitectónica [el cine] tiende a enfatizar la dignidad que solía habitar en las instituciones de alta cultura” (327). Recordemos que fue Kracauer –junto a Benjamin– uno de los primeros en pensar la relación entre cine y fascismo, advirtiendo la novedad de esta nueva forma de experiencia, y las potencialidades y paradojas de su posible utilización. Dichas posibilidades serían alcanzables sólo si la práctica y puesta en escena del cine fuesen capaces de romper con el intento de mimetizar a la alta cultura –no pretendieran ocupar el lugar de la ópera o el teatro– de lo contrario: “[el cine] no alcanzará a realizar su vocación –la cual es una auténtica vocación estética en la medida en que esté a la altura de su vocación social– hasta que no cese de coquetear con el teatro y renuncie a sus ansiosos esfuerzos por restaurar una cultura ya extinta” [Siegfried Kracauer, “Cult of Distraction: On Berlin’s Picture Palace”, 1995, (328)].

De cualquier forma, es con *¿Dónde está la casa del amigo?* que comienza la difusión de Kiarostami en Europa, cuestión que llevará a los organizadores del famoso festival de Locarno a organizar una retrospectiva de su obra y a invitarlo a dialogar con el público en 1995. Ya en 1989 había ganado el *Leopardo de Bronce* en dicho festival.

muchas ventajas y yo era un creyente en que el video digital tendría una gran influencia sobre el cine...Pero he perdido mi entusiasmo en los últimos cuatro o cinco años. Principalmente porque los practicantes de cine que usan las cámaras digitales en estos días no han producido nada realmente más allá de lo superficial y simplista; es decir, tengo mis dudas. A pesar de las grandes ventajas del video digital y de las grandes facilidades que este medio conlleva, aquellos que lo usan tienen primero que aprender a usarlo de manera más sensible” [*Interview with Geoff Andrew*, 2005. (5-6)].

Luego, en 1997, la *Palma de Oro* en Cannes, y entonces su consagración occidental, aún cuando en Irán mantenga un bajo perfil político y sea considerado un excéntrico director de gusto foráneo⁸. Cabe destacar que con la realización de *El viento nos llevará*, en 1999, Kiarostami decidió no volver a enviar sus películas a los concursos de los festivales internacionales, pues hasta ese momento ya había ganado un total de 46 premios empezando en 1970 y concluyendo con el *León de Oro* en Venecia el año 2000. Ya ahora, con fuertes vínculos con el cine europeo, comienza a expandirse su influencia que todavía está por llegar a nosotros. Por ejemplo, en el año 2002, la Editorial de la Universidad de Harvard publicó la traducción de varios de sus poemas en un libro titulado *Walking With the Wind*. Y en el 2004, La Galería de Francia en París, presentó y editó un portafolio con 52 fotografías en blanco y negro tomadas por Kiarostami, bajo el título *Le voyage d'hiver*. Es como si su propuesta cinematográfica no fuera sino una cristalización posible, pero no única ni necesaria, de su inquietud estética, la misma que, al igual que su propuesta de movimiento permanente, de viaje mínimo y mínima decoración, nos estuviera invitando a una suerte de *ékfrasis* post-disciplinaria, en que las artes se disuelven en una interrogante mayor relativa a la cuestión de la vida. Quizás esta *ékfrasis* radical, minimalista y post-utópica, no sea sino la forma que Kiarostami quiere mostrarnos su política, pero para ello debemos preguntarnos seriamente, ¿cuál sería la relación, aquí y ahora, entre cine y política?

Antes de abordar este problema, señalaré de manera explícita los supuestos que me motivan. La obra de Kiarostami no puede ser reducida ni a una manifestación tardía del neorealismo italiano, como muchos han argumentado, ni debe ser *orientalizada* de acuerdo a un flojo principio de “exotismo cultural” con el que se pospone la importante discusión que ésta favorece. Por el contrario, su poética cinematográfica –que está en constante relación con su poesía y su vocación fotográfica– plantea importantes interrogantes relacionadas con un minimalismo estético, fragmentario y post-utópico en el que ya no caben viejas diferenciaciones geopolíticas ni histórico-cinematográficas. Con sus películas se hace posible retomar una pregunta crucial para la reflexión estética y visual contemporánea, a saber, ¿cómo se manifiesta en ellas la relación entre experiencia, imagen y narración? O, para decirlo de otra manera, se hace posible preguntar no por una

⁸ Él mismo define su relación con el poder fundamentalista post-revolucionario como de convivencia pacífica, es decir, de falta de interés mutuo. Ello obliga a ponderar sus filmes más allá de las posibilidades de intervención política que el cine, en cuanto medio, pudiese tener. Por otro lado, entre las anécdotas que se cuentan sobre Kiarostami está aquella que lo caracteriza como una víctima del régimen fundamentalista iraní, y que enfatiza su occidentalismo, escandaloso para el mismo régimen. Por ejemplo, cuando Catherine Deneuve le entregó la *Palma de Oro*, Kiarostami la habría besado en la mejilla, cuestión grave “si consideramos que ella era una mujer casada”. De cualquier forma, muchas anécdotas reducen y caricaturizan la relación entre la filmografía de Kiarostami y la cuestión de su política, haciendo inviable todavía una reflexión seria sobre el contenido político de su propuesta cinematográfica. Un artículo necesario y riguroso sobre la cuestión, más coyuntural, de la relación entre él y el régimen iraní ha sido escrito por Jean Michel Frodon, *The Universal Iranian*, 2000. Pero ya veremos que Kiarostami entiende la política de su cine de manera menos convencional. Finalmente, este supuesto excentricismo con el que los funcionarios y censores iraníes le catalogan y, a la vez, toleran sus películas, no debe llevarnos a la errónea idea de que Kiarostami se encuentra aislado en Irán, por el contrario, su trabajo como formador, su influencia y su agenciamiento en proyectos colectivos es impresionante. En su libro, Mernaz Saeed-Vafa y Jonathan Rosenbaun, *Abbas Kiarostami* (2003), destacan esta faceta colectiva de Kiarostami y, para dar un ejemplo, podríamos mencionar sus colaboraciones con *The White Balloon* (Jafar Panahi, 1995) y *Willow and Wind* (Mohammad Ali Talebi, 1999), dos destacados filmes iraníes contemporáneos y dos directores que habrían sido influidos y se habrían formado con él.

particular relación entre cine y política, ni menos por la condición partidaria de su propuesta filmica, sino, más radicalmente, por el cine en cuanto política. De esta forma, retomo también la interrogante que he dejado pendiente en la primera parte, a saber, ¿cómo pensar la relación entre imagen y poder, en el cine, que es, básicamente, una invención moderna? Veamos:

Política minimalista

A pesar de las múltiples adjudicaciones de estilo, influencia y ascendencia, que la crítica occidental intenta aplicar a las películas de Kiarostami, éste se muestra reacio a delatar una supuesta genealogía que lo explique o justifique, no tanto por conservar una cierta autoría vanidosa –incluso, sus filmes pueden ser vistos como homenajes permanentes a otros directores iraníes: *Primer plano* a Mohsen Makhmalbaf; *El viento nos llevará* a Forugh Farrokhzad, una malograda poeta y cineasta iraní que murió a los 30 años, y de quién Kiarostami toma el título de su película. Ella también es la autora de uno de los más influyentes cortometrajes en Irán, *La casa es negra* (1963). Por el contrario, su incomodidad anti-genealógica tiene que ver, más que nada, con la pretensión de desacreditar al director como autor –y a toda la consiguiente autoridad que se le asigna– para mostrar que el cine es un proceso de creación colectivo, en el que el espectador constituye una parte activa y fundamental. A la vez, el cine no se alimenta sólo de cine, sino de poesía, de fotografía, de las conversaciones cotidianas, de las noticias, etc. Esta mundaneidad creativa se opone, naturalmente, a la auto-referencialidad de la industria contemporánea que cree, ufánamente, en que todavía es posible hacer cine sin referencias al quehacer cotidiano de las sociedades. En una reciente entrevista nos dice:

[David:] ¿Quiénes son los cineastas que usted cree que podrían estar trabajando de una manera similar a la suya?

[Kiarostami:] Hou Hsiao-hsien es uno. El trabajo de Tarkovsky me separa completamente de la vida física, y son los filmes más espirituales que yo haya visto –lo que Fellini hizo en parte de sus películas, trayendo la ensoñación al filme, Tarkovsky también lo hace. Las películas de Theo Angelopoulos también alcanzan este tipo de espiritualidad en ciertos momentos. En general pienso que las películas y el arte deben apartarnos de la vida diaria, y deben llevarnos a otro nivel, sin olvidar que la vida diaria es el lugar del despegue, pues el tiempo de Scherezada y de los narradores de palacio ya terminó [*Interview with Abbas Kiarostami*, David Sterritt, *Taste of Kiarostami*, 2000, (6)].

Entonces, Kiarostami pareciera abogar por una suerte de neorrealismo casi testimonial, opuesto al cine comercial, a la sofisticación tecnológica y a la elaboración estetizante, sobre todo cuando sus películas parecieran plantear una vuelta a la aldea, es decir, a la vida cotidiana de los poblados rurales del Irán contemporáneo. Sin embargo, este distanciamiento con respecto al imaginismo filmico vanguardista, al dubitativo pasear metafísico al estilo Tarkovsky o al estilo, más desgarrado, de Angelopoulos, y con respecto a la industria contemporánea de efectos especiales, no debe leerse como una reivindicación simple del realismo tradicional. Sus películas no intentan retratar realistamente los avatares de los caseríos enterrados del Medio Oriente, sino que tratan

de captar en ellos, lo más asombroso de lo cotidiano. Por ello, a pesar de que la crítica ha abundado en reducciones y comparaciones –con el neorrealismo italiano, con el excentricismo francés, con Godard y Tati, etc.– pareciera que una interrogación inmanente a su propuesta aún estuviera pendiente.

Por ejemplo, entre las muchas reducciones a las que se ha sometido su obra, está aquella que lo culpa de ser un reflejo tardío, oriental y romántico del neorrealismo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Si se considera de manera superficial la propuesta estética de Kiarostami, indudablemente, se puede llegar a esta conclusión, precisamente porque en sus películas, la presentación de la aldea rural, del camino de tierra, de los personajes no-actores, del poblado en ruinas, del niño que habla –o grita– en farsi, parecieran apuntar a una concepción marcadamente realista, representacional, de la cotidianidad de los habitantes no-modernos del Irán actual. Sin embargo, esta reducción es floja y antojadiza, pues en Kiarostami toda estrategia narrativa está subordinada a una cierta inmanencia fotográfica de la imagen cinematográfica, que desarticula cualquier efecto representacional, narrativo y romántico. No se trata de una puesta en escena romántica, comulgante con las claves cotidianas de una militancia heroica, al estilo de un cine neorrealista comprometido o de un más temprano realismo subvencionado estatalmente; ni menos se trata de un cine subalternista (en el sentido en que John Beverley lee, en un número anterior de esta revista, a Gaviria⁹), pues en Kiarostami no hay recuperación, es decir, no hay utilización del cine ni articulación de la trama, en función de una puesta en escena argumental, recuperativa, denunciante u ópticamente (vulgarmente) política. De la misma forma en que no hay *performance* ni guión, tampoco hay elaboración de una estética tercermundista que le muestre al Occidente desarrollado las fantasías *lárnicas* (provincianas) de una infancia perdida y destrozada por el remolino de la historia. Preguntado si sus filmes *El viento nos llevará* y *El sabor de la cereza*, eran políticos, él dijo:

No, en el sentido habitual de los filmes políticos. Los filmes políticos son aquellos que tratan de reemplazar un régimen con otro. Con esta definición mis películas no son para nada políticas. Los filmes realmente políticos se entrecruzan con el paisaje social y político en el que se vive, y por ello están basados, de cierta forma, en la realidad. Sin embargo, tengo un fuerte sentimiento contra los filmes que son “ideológicamente” políticos y pierden su función en un periodo muy breve. La política puede atisbarse en filmes que no reivindican ser “políticos”. Pero yo no puedo decir si estos dos filmes son o no políticos. Primero debemos definir política, y saber qué entienden los espectadores también, recién entonces podemos discutir si estos filmes pueden ser caracterizados o no de políticos [Peter Rist, *Meeting Abbas Kiarostami*, 2001, (83-4)].

Pero, a pesar de la claridad con que Kiarostami quiere desligarse del instrumentalismo partidario y de cualquier utilitarismo doctrinario, para volver a pensar la condición intrínsecamente política de la vida, en su desnudez radical, todavía se insiste en interrogar su filmografía según esquemas bastante convencionales:

⁹ “‘Los últimos serán los primeros’: Notas sobre el cine de Gaviria”, *Objeto Visual* N° 9, Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela, (Luis Duno-Gottberg, coord.), julio 2003.

[*Cineaste*.:] Los neorrealistas italianos tendían a tener simpatías izquierdistas, compromisos políticos y también objetivos para sus filmes. Ahora, yo soy conciente de que usted ha sido extremadamente cuidadoso en todas sus intervenciones para evitar discusiones políticas...

[*Kiarostami*.:] No, eso no es verdad. Bien, no soy político en el sentido de pertenecer a un partido revolucionario o liderar una arremetida revolucionaria, no quiero derrocar a nadie. No trabajo para nadie. Pero si usted entiende por política aquello que se refiere a los problemas humanos actuales, entonces estoy seguro de que mi trabajo es político y de manera fuerte [*The Cineaste Interview 2*, (173)].

Se trata de una poética y una política minimalista, un simple gesto que no quiere alterar ni interrumpir el fluir de la vida, en su más insignificante acaecer. Kiarostami es un fotógrafo del cine, no tanto porque su juego de imágenes y planos sea extraordinariamente sutil –cuestión que, por sí sola, requeriría un trabajo más extenso– sino porque al igual que el fotógrafo que suspende el fluir permanente y atosigante de lo cotidiano para captar aquella imagen que detiene el tiempo y lo devuelve a una dimensión perdida de la historia, en la filmografía de Kiarostami encontramos que el obturador se abre para captar en la vida misma, aquellas mínimas situaciones que siempre prometen, sin presencia y sin impostación, la posibilidad de un habitar otro para el hombre:

No puedo sacar de mi mente una imagen que me resultó muy formativa –que me capturó. Un día nevado yo iba al trabajo cuando vi a una madre caminando por la calle, cargando a un niño pequeño, a un bebé, envuelto en su manta. El pequeño estaba claramente hirviendo en fiebre, y sus ojos estaban casi cerrados. Casualmente yo estaba caminando detrás de ellos, y estaba saludando al pequeño, moviendo mi mano como se hace con los niños. Pensé que él ni siquiera podía verme, sus ojos pequeños estaban muy hinchados. Y la madre tampoco sabía que yo estaba detrás. Cuando llegamos a la intersección, me di cuenta con asombro que el pequeño, con gran esfuerzo, sacó su mano y la movió en señal de despedida hacia mí. Bien, eso me estremeció y me choquéo bastante, y también me fustigó el que nadie estuviera alrededor para ver esa escena. Y pensé: debe haber una forma de mostrar esto a la gente [*The Cineaste Interview 2*, (172)].

Se trata de una propuesta filmica cuya estética mínima desdice todos los imperativos de La Estética, pone en crisis las demandas miméticas, pero también sabotea las apelaciones epifánicas a una cierta sublimidad más allá de la historia. Sus películas no cuentan ninguna historia, ponen en escena tramas fallidas, no por falta de elaboración de un plan de filmación, de una direccionalidad de guión, sino porque muestran en el fluir cotidiano la verdadera precariedad de la vida, su condición desprotegida, feble, desnuda. Como diría Nancy, Kiarostami muestra en la continuidad de la vida su verdadera discontinuidad, y con ello, interrumpe la férrea lógica secuencial de una imagen ya entregada al capital. Después de todo, la vida misma, una vez despojada de todas sus mediaciones modernas, se muestra en su esencial fragmentariedad, como pura potencialidad en suspenso. El llamado *interiorismo-sin-sujeto* del que hablábamos al principio, puede ahora ser caracterizado como el de una presentación de *sujetos-sin-soberanía*, donde actores comunes y corrientes llevan a cabo la puesta en escena de sus

propias vidas, no para cumplir con las demandas de un cierto realismo *a la Stanislawski*, sino para mostrar que la vida, desnudada y debilitada por el avatar de una catástrofe (historia), es el único lugar donde ocurre el arte¹⁰.

En *¿Dónde está la casa del amigo?* un niño de unos 10 años, Mohamed-Reza Nematzadeh, es castigado por su profesor por no haber hecho su tarea y es, a la vez, amenazado de ser expulsado de la escuela si dicha situación se repite. Su amigo, Ahmad, quien vive en la aldea vecina, por error se queda con su cuaderno y descubre, con estupor infantil, que su amigo no podrá hacer su tarea. Toda la película consiste en mostrar la errabunda búsqueda de Ahmad para llegar a la casa del amigo y sus reiterados fracasos. Sin poder entregar el cuaderno y sin haber llamado la atención de los adultos, Ahmad decide, en esa oscura y agitada noche, hacer dicha tarea por sí mismo. La película termina exactamente como había comenzado, con el profesor revisando las tareas, y con Ahmad llegando justo a tiempo para entregar el cuaderno a Mohamed y así librarlo de lo que parecía una obvia expulsión. Además de las peripecias y de la belleza del paisaje, de las enarboladas casas aldeanas, indistinguibles en su arquitectura del paisaje y del cerro en el que están asentadas –marcando otra continuidad en el habitar– Kiarostami logra penetrar sutilmente la angustiada trama de una amistad abocada al cuidado, haciéndonos parte –sino cómplices– de los afligidos intentos de Ahmad por alcanzar a Mohamed. Todo esto, en un tono suave, fluido y sencillo. En la segunda parte de esta llamada trilogía de Koker, *La vida continúa...*, encontramos a un director de cine que personifica a Kiarostami, viajando hacia la aldea de Koker en su auto y con su hijo, al encuentro de los niños que habían sido protagonistas de su película anterior. El viaje se realiza tres días después del terremoto de 1990 en Irán, que dejó un paisaje desolado y una infinidad de muertos. En su búsqueda de la aldea, el director y su hijo deben tomar caminos laterales, estando siempre a la deriva y entrevistándose con diferentes personas de las aldeas vecinas,

¹⁰ Por lo mismo, no me convence la lectura que enfatiza en Kiarostami una suerte de neo-humanismo revitalizador del hombre, precisamente porque no se trata de una revitalización que, todavía atrapada en la cuestión de la soberanía, produzca una nueva oportunidad para la redención de la especie. Quizá, esto tiene relación con la forma en que sus personajes se refieren a Dios, no desde el punto de vista de una demanda infinita o desde una subordinación total, ni mucho menos, desde el supuesto escepticismo de una modernidad secularizadora. Dios, en los parlamentos de sus películas, es más bien *el nombre de una incompletitud esencial del hombre*, algo así como *un incierto porvenir*, al que no cabe ni demandar ni sancionar. Por ello en la primera nota hablábamos de salvación sin redención, pues no hay utopismo en esta filmografía. De cualquier forma, no quisiera producir la errónea idea de un supuesto pan-islamismo anti-cristiano, tan sólo quisiera sugerir la hipótesis de una posible diferencia en la relación hombre-dios, una vez que se ha omitido a Descartes. O, tan sólo quisiera, en un arresto nietzscheano, desbancar al dios fascista y uni-hegemónico que asoma en las frases “In God We Trust”, “God Bless Us”, etc. De esta forma, *Dios sin teología, interiorismo sin sujeto, sujetos sin soberanía*, están propuestas, en este texto, como nociones que enfatizan las condiciones histórico-materiales a las que se ven expuestas las grandes poblaciones que fueron objeto de las biopolíticas modernas. No se trata de una ruptura radical entre modernidad y post-modernidad, Estado-nación y Globalización, sino de una radicalización de la *Razón Imperial Occidental*, desde sus albores romanos, su apogeo español, su consagración europea y su actualidad americana, contexto que hace inteligible a la historia como el lugar de la catástrofe, o, para citar a Benjamin, nos permiten comprender que “la excepción es la regla”. Allí mismo, no se trata de insistir en una refundación soberana de algún principio emancipatorio, sino más bien, de captar esa *desistencia* que Kiarostami nos muestra en su estética minimalista, que es, precisamente, su política. Finalmente, todavía se necesita reflexionar sobre la relación entre técnica y poder, a la luz de esta llamada *razón imperial* y creo que con Kiarostami se está dando un paso en dicha dirección.

quienes les dan sus impresiones sobre el terremoto, sus vidas, y la ininteligibilidad del destino. Quizás, esta sea una de las más reflexivas puestas en escena de una *relación-no-teológica* con Dios y, a la vez, una de las más sostenidas demostraciones de cómo la vida, sin importar cuán precaria y desolada, todavía, a pesar de la catástrofe, continúa.

En uno de estos desvíos, encuentran a otro muchacho que participó en la película anterior, quien les informa que los chicos que andan buscando están vivos, así se dirigen a Koker, pero en el camino el hijo del director decide quedarse aquella tarde en la aldea próxima para presenciar un partido de fútbol, cuestión que enfatiza el mismo título de la película... *La vida continúa*, sobre todo cuando los afligidos vecinos de dicha aldea se disponen a instalar la antena de televisión y a reunirse para ver dicho partido. El final de la película contiene una sutileza característica de Kiarostami, justo cuando todo parece indicar que se producirá el encuentro entre el director y los muchachos, éste se sugiere pero no se visualiza. La última imagen de la película, trágica y cómica a la vez, es la del director en su auto tratando de subir una empinada colina, sus fracasos y sus arremetidas, pasando desde un primer plano hasta una toma en que el auto se va haciendo cada vez más pequeño, en medio de la pantalla, pero también, en medio de un incesante pujar que el terremoto no alteró, sino simplemente, confirmó. Es decir, las personas que el director va encontrando en el camino son los casuales sobrevivientes del terremoto. La mayoría ha sufrido pérdidas familiares y materiales y, sin embargo, ello no pareciera alterar en nada sus propias existencias, no tanto por una suerte de resignación confesional, sino más bien, por una suerte de sabiduría material en la cual la catástrofe no es una interrupción mayor sino el ritmo de la misma cotidianeidad. Todos ellos son *personas sin soberanía*, nunca la tuvieron, y por ello no lamentan una pérdida acotada históricamente; simplemente habitan, expuestos y desnudos, en el paisaje incierto de una historia llena de sobresaltos y alegrías.

La escena final, decía, es muy relevante desde el punto de vista de la estética sutil y mínima de Kiarostami, pues no sólo interrumpe la posible realización de un encuentro que aquiete las afligidas conciencias de los espectadores, sino que sugiriendo ese encuentro, hace que la película desfallezca lentamente en su umbral. Lo mismo ocurre con *Primer plano*, en ella un agobiado empleado de imprenta, Hossain Sabzian, quien admira al director Mohsen Makhmalbaf, se hace pasar por él frente a la familia Ahankhah, de la que consigue pequeños favores a cambio de la promesa de realizar en su casa su nueva filmación. La película comienza con un reportero que viaja junto a dos policías y un taxista a cubrir el arresto de Hossain, quien ha sido descubierto. Kiarostami se entera de esta noticia en el periódico y consigue una autorización para visitar a Hossain y para filmar el juicio. Una vez que Hossain es liberado, Kiarostami logra que Makhmalbaf lo visite y así tengan una conversación. La película termina con ellos dos conversando y dirigiéndose a la casa de la familia Ahankhah para pedir disculpas. Sin embargo, Kiarostami, fiel a su discreción, traiciona las expectativas del espectador y si bien filma la conversación, no reproduce el audio. De esta forma, no sabremos jamás de qué hablaron el afligido Hossain y su director favorito. Esta película además, contiene filmaciones y personajes reales, y sin embargo, como ya se ha advertido, rompe con la dicotomía documental-ficción.

Las sutiles sugerencias de Kiarostami, su interrupción de cualquier posible reconciliación, su resistencia a exponer de sobremanera una cierta dimensión del ser que estaría más allá de la re-presentación, le llevan en sus próximas películas a desarrollar

mucho más sustantivamente su estética minimalista. Así, en *El sabor de la cereza*, casi todas las escenas ocurren al interior de un auto que es manejado por el señor Badii quien recorre Teherán en búsqueda de alguien que lo sepulse o lo rescate al día siguiente, pues esa noche se suicidará. La película ha sido leída desde el enfoque multicultural, sobre todo porque un soldado kurdo, un seminarista afgano y un taxidermista turco están entre los pasajeros que podrían ayudarlo, sin embargo, la cuestión misma del suicidio funciona como un secreto esencial, sin causa y sin exposición, y que incluso está más allá de los razonamientos religiosos que apelan al Corán en las insistencias del seminarista¹¹. Es como si el secreto fuera el dispositivo que arma toda la trama, sin siquiera mostrarse, al igual que en *La carta robada* de Edgar Allan Poe, donde todo ocurre en torno a una carta que nadie sabe, exactamente, qué dice. El señor Badii no dice por qué quiere morir, y su gesto no consiste en afirmar su derecho a la muerte, sino en desbaratar los razonamientos que tratan de impedirselo; por ello, no se trata de una soberanía contra otra, sino del secreto contra la soberanía.

Por otro lado, en esta película aparece una muy interesante utilización de la oscuridad, es decir, del plano oscuro y cerrado, no para finalizar un ciclo o marcar una transición, sino para resaltar la luminosidad de la siguiente escena. De esta forma, la articulación de los parlamentos, es también ahora, un juego con la imagen y con la oscuridad, cuestión que realza y en cierta forma *re-auratiza* la imagen cinematográfica, como si el manejo sutil e inteligente del silencio, en las conversaciones, y de la oscuridad, en las imágenes, produjera una suerte de iluminación de la que el cine convencional carece radicalmente.

Para mí, la luz y la imagen pueden sólo tener sentido en relación a la oscuridad. Estamos acostumbrados a las imágenes; las imágenes están constantemente frente a nuestros ojos. Incluso nuestro lenguaje tiende a trabajar con imágenes y, naturalmente, en el curso de este bombardeo visual, el sentido de las imágenes se olvida totalmente. Pienso que la imagen recupera su sentido cuando es contrastada con la oscuridad, así mismo como lo hace la luz... [En mis películas] Cada espectador crea sus propias imágenes de acuerdo a su imaginación, y esto es exactamente lo que quiero. Mi situación ideal: la audiencia participando en una *mise en scène* creativa [Interviews with Abbas Kiarostami, Merrnaz Saeed-Vafa y Jonathan Rosenbaun, 2003, (119)].

En la siguiente película, *El viento nos llevará*, un “ingeniero” y sus ayudantes arriban a Siah Dareh, una villa en la región kurda de Irán, y allí se instalan con la pretensión de filmar el ritual de entierro de una longeva mujer llamada señora Malek. Para evitar roces, ellos hacen correr el rumor de que andan detrás de un tesoro, y son ayudados mientras están en la aldea, por Farzad, un niño que les provee con comida e información. El ritual, del que poco se sabe y al que la película no recurre populistamente en ningún momento, se aplaza porque la señora Malek alarga su agonía. A través de la película el ingeniero se entrevista con algunos vecinos, muchos de los cuales sólo

¹¹ Un análisis tipológico de la cuestión del suicidio en esta película se haya en Constantine Santas, *Concepts of Suicide in Kiarostami's Taste of Cherry, Senses of Cinema*, 2000. Aún cuando es mi parecer que el problema del suicidio no se relaciona con una posible sociología a la Durkheim, sino con la cuestión más sutil del secreto.

aparecen en la oscuridad o, simplemente no aparecen, dejándonos saber de su presencia por su voz. A la vez, una escena que marca el ritmo de la filmación es la del ingeniero teniendo que correr hasta la cima de la colina para poder hablar por celular con su jefe y su familia en Teherán; esta escena se repite varias veces, y Kiarostami decide dejarla en su tiempo real, a pesar de su obvia monotonía. Esto muestra que la película en realidad trata de algo más delicado. En términos convencionales, la trama culminaría con el ingeniero arrojando un hueso –que había encontrado en la colina– al río, pues en ese momento, él decide retornar a Teherán sin haber filmado el funeral, como si el leitmotiv central fuese el desmontaje de la visión antropológica que lleva al ingeniero a tratar de filmar ese pintoresco y aberrante ritual, y al mismo director a poner atención en las aldeas rurales de Irán, es decir, como si el fluir del río fuera la metáfora ideal de una continuidad indeleble que el “ingeniero” decide no interrumpir y el director, no filmar. Pero, de manera más soterrada, asistimos aquí a una nueva versión del minimalismo de Kiarostami, precisamente porque se trata de una película estructurada en torno a un personaje a punto de morir, la señora Malek, que nunca aparece en la película. Toda la filmación está marcada entonces por una suerte de “significante vacío”, que se sustrae a la representación pero que la hace posible. Con ello, la sugerencia en los diálogos y en el manejo contrastante de la imagen y la oscuridad, se complementa con la puesta en escena de una suerte de *personajes espectrales* que están ahí en la vida cotidiana de la aldea, que son captados por la película, pero que no son filmados, que no aparecen y que debilitan así, cualquier apelación antropológica a su pintoresca presencia. Preguntado Kiarostami sobre esta nueva estrategia, él dice:

Realmente no he visto la película aún [como espectador]. La he visto como técnico por un año y aún estoy demasiado cerca de ella en esa forma, entonces realmente no puedo juzgarla. Pero uno de mis espectadores me comentó que se trataba de espíritus, de gente que ya no está acá, que ya no existe –por ejemplo, el hombre que está cavando el hoyo en la colina, o la vieja mujer que está muriendo. Nosotros no vemos sus vidas... la película tiene una relación física con ellas, pero también hay un lado no físico o espiritual. No vemos los personajes, pero los sentimos. Esto muestra que hay una posibilidad de *ser sin ser*. Este es el tema principal de la película, pienso... Hay 11 personas en esta película que no son visibles. Al final tú no sabes si las has visto, pero sientes que las conoces porque sabes quiénes fueron y qué hacían. Quiero crear un tipo de cinema que muestre sin mostrar. Esto es muy diferente a la mayoría de las películas de hoy que son, no literalmente sino esencialmente, pornográficas, pues muestran demasiado y así inhiben cualquier posibilidad para nuestra imaginación. Mi objetivo es dar las mayores oportunidades para nuestras mentes, a través de la creatividad y la imaginación... [Interview with Abbas Kiarostami, David Sterritt, *Taste of Kiarostami*, 2000, (5). Subrayado mío]

Así, desde la puesta en escena de la amistad infantil como relación esencial de cuidado por el otro, en una trama cuya sencillez ahorra reflexiones filosóficas sobre la condición del *Dasein* (Heidegger), pasando por la filmación del catastrófico paisaje que resultó del terremoto del 90, para llegar al trabajo con la cuestión del “significante vacío” y sustraído de la trama, en sus últimas películas, la estética de Kiarostami se muestra llena de sutilezas, ninguna de las cuales pretende exacerbar las habilidades hermenéuticas de la crítica, sino, simplemente, poner en pantalla, mediante una fina yuxtaposición de

silencios, planos oscuros y voces anónimas, la condición no mágica de la realidad. El suyo es un realismo sin magia, y quizá en ello esté toda su magia. Un realismo minimalista y post-utópico que no se deja leer políticamente de manera fácil, pero que plantea, de manera fundamental, interrogantes esenciales para la cuestión, central a este artículo, de la relación entre imagen y poder.

De esta forma, la suspensión del clímax reconciliador en las primeras películas, es equivalente a la utilización del plano oscuro, en las demás, y todo ello, se refuerza con su exploración de las posibilidades de *ser-sin-ser*. En esto consiste la condición característica de su propuesta fílmica, y, por si no se nota, en esto también consiste su política, es decir, en la posibilidad de preguntar por aquellas *subjetividades-sin-soberanía*, esos seres espectrales que están al margen de un poder que se auto-fundamenta y que prescinde de toda mediación moderna, no para reivindicar su inclusión en el reparto (de la película, de la historia), sino para hacernos pensar ¿en qué consistiría una política sin soberanía?

Pues no hay soberanía, no importa cuan jurídica o históricamente asentada esté, que pueda oponerse, sin confirmarlo a la vez, a un poder que se articula ya más allá del derecho, dejando a la vida misma en una condición de desarraigo y desnudez radical. Por lo mismo, no se trata de afirmar soberanías de nuevo tipo, sino más bien habría que conservar la dignidad del secreto, toda vez que la espectacularidad pornográfica del poder consistiría en la devastación de toda posibilidad para el pensar. En este sentido, las posibilidades de *ser-sin-ser* interrumpirían la inalterable secuencia de una imagen televisual que circula permanentemente, pero no desde una producción alternativa, sino desde la oscuridad, el silencio, el llanto, la voz anónima, la risa. Así por lo menos pueden entenderse las películas de Abbas Kiarostami y, por ello, así también se puede pensar¹².

Fayetteville, 2005.

¹² Que así se pueda pensar es algo que obliga a hacer unas cuantas referencias. Estas *subjetividades-sin-soberanía* podrían rastrearse en muchas de las películas latinoamericanas. Recuerdo una escena de *Caluga o menta* de Gonzalo Justiniano (1990) en la que un grupo de jóvenes sentados en un terreno baldío a los pies de un barrio marginal, recibe la visita de unos funcionarios municipales, aparentemente preocupados con la integración de la juventud en el nuevo gobierno de la concertación democrática que sucedió a la dictadura de Pinochet. Los jóvenes en cuestión, estaban drogados, a la intemperie y abandonados, ya totalmente desilusionados de las promesas incumplidas que la Concertación había realizado para captar sus votos. La transición siguió su curso soberano, ufano y modernizante, pero estos jóvenes irrelevantes para el Estado, sólo preguntaban “¿A qué vienen ahora?...a vernos...ahora que estamos todos locos, se preocupan de los locos”. Esta escena marca el divorcio absoluto de la juventud marginal de los años 80 y las promesas democráticas de la concertación chilena. Por otro lado, también en la literatura del llamado post-Boom latinoamericano (post realismo mágico) es posible encontrar imágenes que apuntan a *subjetividades-sin-soberanía*: *La nordestina* en *La hora de la estrella* de Clarice Lispector, *El cosmólogo*, en *Pájaros de la playa*, la última novela (la única no soberana) de Sarduy, los personajes anónimos de *Mano de obra*, la última novela (quizás la única minimalista) de Diamela Eltit, etc. Y aún más, la cuestión de *ser-sin-ser* que Kiarostami indaga en sus películas, me permite recordar la cuestión del *espectro* en Jacques Derrida, del *no sujeto de la política* en Alberto Moreiras, de la *Powerless potentiality* en Ronald Judy, entre otros. No hace falta dar más referencias ni indicaciones, tan sólo baste con mencionar que se trata de una posibilidad crítica, para la que Kiarostami resulta esencial, quizá porque finalmente con sus películas se entiende que aquella *débil fuerza mesiánica* de la que nos hablaba Walter Benjamin, exige romper con el dios fascista.

Referencias

- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en: *Discursos Interrumpidos I*. Taurus, Buenos Aires: 1989.
- Frodon, Jean Michel. "The Universal Iranian", *SAIS Review* (21.2: 2001): 217-224.
- Kracauer, Siegfried. "Cult of Distraction: On Berlin's Picture Palace", en *The Mass Ornament*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts: 1995. 321-328.
- _____. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton University Press, New Jersey: 1947.
- _____. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton University Press, New Jersey: 1997.
- Nancy, Jean-Luc. *L'Évidence du film: Abbas Kiarostami*. Yves Gevaert Editor, Brussels: 2001.
- _____. "On Evidence: Life and Nothing More, By Abbas Kiarostami". *Discourse: Berkeley Journal For Theoretical Studies In Media And Culture* 21(1999): 80-89.
- Sadr, Hamid Reza. "Children in Contemporary Iranian Cinema: When We Were Children". En *Tapper* (2002): 227-237.
- Saeed-Vafa, Mernaz y Jonathan Rosenbaun. *Abbas Kiarostami*. University of Illinois Press, Urbana and Chicago: 2003.
- Santas, Constantine. *Concepts of Suicide in Kiarostami's Taste of Cherry, Senses of Cinema*: 2000. Ver en: <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/9/taste.html>
- Tapper, Richard (editor). *The New Iranian Cinema: Politics, Representation, and Identity*. I.B. Tauris Publishers, London and New York: 2002.

Entrevistas

- Taste of Kiarostami*, (Interview with David Sterritt): *Senses of Cinema*, 2000.
Ver en: <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/9/kiarostami.html>
- Meeting Abbas Kiarostami*, (Interview with Peter Rist) Canadá, Marzo 06, 2001.
Ver en: http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/kiarostami.html
- The Cineaste Interview 2*: "Real Life is More Important than Cinema" en: *On the Art and Politics of Cinema*. Gary Crowdus and Dan Georgakas, Lake View Press, Chicago, 2002. 169-176.
- "Interviews with Abbas Kiarostami", en: Mernaz Saeed-Vafa y Jonathan Rosenbaun, *Abbas Kiarostami*. University of Illinois Press, Urbana and Chicago: 2003. 105-125.
- Abbas Kiarostami* (Interview with Geoff Andrew): Teatro Nacional del Filme, Inglaterra, martes 28 de abril del 2005. Ver en: <http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,6737,1476326,00.html>