

Junto con el apoyo de su mujer, siempre optimista, se encuentra, de casualidad, con un empleo como ayudante de embalsamador, mal visto socialmente y que oculta por miedo y vergüenza. Hasta que va descubriendo que con este trabajo tan atípico, pero lleno de sentimiento, de ceremonia ritual, se siente plenamente satisfecho. Ha encontrado su horma, pero su pasado, el de un hijo abandonado por su padre en plena infancia, le sigue pesando.

A pesar de ello, Takita compone una narración espléndida, que avanza con gran inteligencia, con pausado ritmo, pero logra transmitir profunda ternura, emoción y valores humanos tan sinceros como hondos. Y es que 'Despedidas' es de una sinceridad pasmosa y tremendamente bella. Trata una ceremonia muy nipona, pero de fondo saca a relucir valores y sentimientos universales.

**IV COLABORACIÓN INVITADA:
SOCIOLOGÍA Y DIDÁCTICA DE LA MUERTE EN LA
CINEMATOGRAFÍA DE KIAROSTAMI**

Francesc J. Hernández y Anacleto Ferrer
Universitat de València

Las películas del director iraní Abbas Kiarostami se caracterizan por un lenguaje cinematográfico *dialéctico* y *ético*. Ambas características, como se expondrá, se relacionan mutuamente y sirven para comprender su peculiar sociología y didáctica de la muerte. En primer lugar se explicará el sentido preciso de ambas características y se ejemplificarán con un par de películas suyas. En segundo lugar se aplicará el análisis a dos grupos de largometrajes del director iraní que tratan del final de la vida: por una parte, los que componen la «trilogía de Koker», y, por otra parte, las películas *El sabor de las cerezas* y *El viento nos llevará*.

1. UNA CINEMATOGRAFÍA DIALÉCTICA Y ÉTICA

Como se sabe, en sentido preciso, *dialéctico* se dice de todo aquel curso que avanza por negación. Esto se puede ejemplificar bien mediante representaciones algebraicas, en las que la dialéctica aparece como el principio de contradicción contrapuesto al principio de identidad. Se puede representar el principio de identidad

(según el cual lo que es, es, y no puede dejar de ser) mediante la igualdad $A=A$. Ahora bien, si se denomina B a la igualdad, es decir, si $B=(A=A)$, entonces la reiteración del principio para el caso de B (a saber, $B=B$) produce la serie $(A=A)=(A=A)$. Podemos continuar aplicando el principio (por ejemplo, denominando C a la ecuación anterior, y desplegando $C=C$), sin que se presente ninguna *novedad* en la serie inicial, sino sólo una larga cadena de A iguales a sí mismas: $A=A=A=A=A\dots$ Esto no sucede con el principio de contradicción. En el crecimiento de los seres vivos o en el decurso histórico ocurre más bien que lo que algo es se torna una cosa diferente; en un respecto continúa siendo la misma, pero en cierto sentido se ha convertido en otra cosa. Por ello, el principio de contradicción se formularía así: $A=\text{no}A$. Si se repite el procedimiento anterior, a saber, si se denomina B a esa primera igualdad, entonces la reiteración del principio de contradicción ($B=\text{no}B$), produce la serie: $(A=\text{no}A)=\text{no}(A=\text{no}A)$, que a su vez se puede considerar C y ser negada nuevamente, etc. El lector habrá advertido que en esta segunda cadena, en la que cada nuevo eslabón se presenta como la negación de todo lo anterior y por ello algo novedoso, podría imaginarse un momento ulterior en el que aquello que se negara fuera precisamente su forma de cadena algebraica, la expresión formal que aparece en el papel. Y este es el punto decisivo, la dialéctica, el avance por negación, parece reclamar ir más allá de sí misma, excederse en algún respecto, llegar incluso hasta lo que queda más allá de la formalización. Pues bien, este es el mecanismo dialéctico que Kiarostami aplica fielmente a sus películas. Algo se torna lo que no es, y en este juego entre lo que es y lo que no es, en esta duplicación paradójica, en la que el realizador se recrea, el espectador se ve animado a ir más allá en su comprensión de la película, dar un *salto* para pasar a un ámbito que ya no es filmico sino óptico (y por ello, tiene que reflexionar sobre la representación de lo óptico en lo filmico). A continuación se detallan dos ejemplos de cómo funciona esta cinematografía dialéctica para aclarar luego el vínculo que mantiene con la otra característica central de la filmografía de Kiarostami, la índole ética.

La primera película de Kiarostami es el cortometraje *El pan y el callejón* (*Nan va kuche*, 1970). Un niño, con una hogaza de pan debajo del brazo y presumiblemente de camino a casa por unas callejuelas prácticamente desiertas, le da patadas despreocupadamente a un bote. De pronto suena un ladrido potente. En medio del callejón descansa un perro grande. El niño detiene su marcha y adopta

un gesto de temor. El personaje ha invertido sus características: la despreocupación se convierte en su contrario, el pavor paralizante. Que logre la finalidad primera depende de que supere su miedo y el obstáculo. De pronto llega un hombre mayor. El hombre lleva una cartera y un audífono (ciertamente, no «oye» al niño aterrorizado). El pequeño comienza a caminar a su lado, para utilizarlo de pantalla. Pero el hombre gira por un callejón adyacente. Entonces el niño piensa un poco, arroja un trozo de pan al perro y supera el obstáculo. Ya no es el pequeño inmóvil y aterrado. A la solución a su problema se ha llegado mediante una doble negación de lo que era y que no ha dejado de ser: un niño con una hogaza de camino a casa, que a superado el miedo, que a su vez negaba la despreocupación. Prosigue el camino y llega a su casa, frente a la que se tiende el perro que le sigue. Inmediatamente después aparece otro niño con un bolso y un gran tarro de leche. Se oye nuevamente el ladrido. El pequeño se asusta, se congela la imagen y concluye la película. No hay *happy end*, sino un relato en círculo (o en espiral) frente al cual el espectador se siente movido a preguntarse por los miedos y las dificultades de los niños, de los *otros* niños, de los reales. Y esta, la atención a los problemas ajenos, es una cuestión moral y mover a la reflexión sobre asuntos morales es el cometido de la ética.

Otro ejemplo de film dialéctico es la película *Shirin*, que Kiarostami presentó en el Festival de Venecia de 2008. El film muestra, en lo que parece ser un patio de butacas de un cine, primeros planos de 113 mujeres (entre las que se puede identificar a Juliette Binoche, protagonista de *Copia certificada*) que están visionando una película sobre un poema épico persa del siglo XII, titulado *Khosrow y Shirin*, que narra las aventuras y desventuras de un príncipe persa y su esposa, la princesa armenia Shirin y de la que hay algunas versiones cinematográficas. Unas mujeres contemplan la dicha y la desgracia de otra mujer, la que da título a la película de Kiarostami, con la que empatizan: las espectadoras son y no son Shirin. Nosotros, al contemplarlas, estamos y no estamos en su misma situación: también nuestro rostro, iluminado débilmente por la proyección de la cinta de Kiarostami, refleja las emociones que nos producen los personajes de la pantalla. Somos y no somos las espectadoras que son y no son Shirin. Y este ya conocido juego paradójico se refiere a cuestiones como las penurias, el sufrimiento o la situación de la mujer (tan dramática en Irán), que en el encadenamiento dialéctico del film se plantean en otro lugar externo a la pantalla, en el mundo real, en el que hombres y mujeres sufren aventuras y desventuras.

Como en el célebre cuadro *Las meninas* de Velazquez, las figuras representadas (los reyes que están siendo pintados) y los espectadores del lienzo intercambian su posición. En la película del director iraní, la pantalla, convertida en una especie de espejo que refleja las emociones del patio de butacas, remite más allá de ella misma, y nos impele a resolver cuestiones morales. Como puede verse en estos dos ejemplos, el lenguaje dialéctico se relaciona con la índole ética de la filmografía de Kiarostami. La disociación de un personaje o de una situación en lo que es y no es, el juego mutuo de estos dos momentos y el encadenamiento con nuevas negaciones en una dinámica abierta, dejan planteadas cuestiones morales que el espectador tendrá que resolver en la vida real. Por ello, lo que presenta Kiarostami son ficciones que, dotadas de determinada estructura narrativa (y de algunos recursos fílmicos más, como, por ejemplo, la sustitución del plano-contraplano en los diálogos por personajes que hablan fuera de campo, etc.), apelan a la realidad. Así lo expresa el director iraní:

Se trate de documental o de ficción, todo lo que contamos es una gran mentira y nuestra habilidad consiste en contarla de manera tal que resulte creíble. Que una parte sea documental y otra una reconstrucción tiene sólo que ver con nuestro método de trabajo, pero no es algo que incumba al público. Lo más importante es cómo nos servimos de una serie de mentiras para llegar a una verdad más grande. Mentiras que no son reales, pero sí verdaderas en algún sentido. Esto es lo importante (...) Todo es una completa mentira, nada es real, pero el conjunto sugiere la verdad⁹.

Así pues, a partir de ficciones, pero articuladas de una manera dialéctica y ética (y no de un modo meramente representacional o moralizante) es como trata el director iraní el final de la vida. No se trata pues de películas sobre la educación o sobre la muerte, en el sentido de films que tratan de esos asuntos, sino películas que, presentando ficciones patentes, operan (o lo pretenden) un cambio en nuestra percepción. Más que aportar imágenes a nuestra consideración, operan sobre nuestra propia capacidad de considerar las imágenes, como se expondrá a continuación.

⁹ Declaraciones incluidas en la película *Abbas Kiarostami: vérites et mensonges* (Jean-Pierre Limousin, 1994), cit. En: Alberto Elena: *Abbas Kiarostami*. Madrid: Cátedra, 2002, p. 98.

2. EL FINAL DE LA VIDA EN LA TRILOGÍA DE KOKER

La «trilogía de Koker», «trilogía del terremoto» o «trilogía involuntaria» está compuesta por la serie de películas *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (*Jane-ye dust ko-yast?*, 1987), *Y la vida continúa...* (*Zendegi va digar hich*, 1991) y *A través de los olivos* (*Zir-e derajtan-e zeytun*, 1994). Esta trilogía no es una historia dividida en tres partes, como, por ejemplo, la primera *Star Wars* (1977-1983) de George Lucas o su nueva trilogía (1999-2005) o la versión cinematográfica de *El señor de los anillos* de Peter Jackson (2001-2003), sino que está formada por tres películas que se encadenan como una suerte de muñecas rusas, unas contienen a otras también en una articulación dialéctica y ética.

La primera película, *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (el título original es más bien: *¿Dónde está la morada del amigo?*) comienza con el plano de una puerta de madera. Las puertas tradicionales son uno de los motivos centrales de la película y aparecen en algunos carteles publicitarios del film¹⁰. La puerta del comienzo de la película es la del aula de la escuela rural del pueblo de Koker, y se abre para que entre el profesor. Luego, la franquearán niños rezagados (este tema, alguien se retrasa al comienzo del film, reaparece en *Copia certificada* (*Copie conforme*, 2010)). Nosotros también hemos traspasado una puerta para llegar a la proyección, la del cine. Por ello, desde ese primer plano, cine y escuela se relacionan entre sí y con la vida, en la que seguiremos atravesando puertas o deteniéndonos ante ellas. A continuación, el maestro comienza a corregir los deberes de casa de los niños. El niño Nematzadeh, el amigo del protagonista Ahmed (en la vida real su hermano) no los ha hecho y el profesor le advierte que no consentirá un nuevo incumplimiento. Tras la jornada escolar, Ahmed regresa a su casa, realiza algunas tareas domésticas y, cuando se pone a hacer los deberes, advierte desolado que se ha llevado en su cartera el cuaderno de su amigo Nematzadeh. Después de hacer algunas tareas y ante la incomprensión de su madre, Ahmed emprende viaje a la aldea vecina de su amigo, Poshteh, para averiguar dónde vive y devolverle el cuaderno. Vemos a Ahmed atravesar el campo, pasar junto a árboles solitarios o ascender por senderos en «z», dos motivos habituales

¹⁰ Jean-Luc Nancy: *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Madrid: Errata Naturae, 2008, p. 67.

en las películas de Kiarostami¹¹ (hay otros motivos que el espectador va descubriendo: mujeres que lavan la ropa, niños pequeños que son acunados, ancianos que protestan de la rebeldía de los jóvenes, macetas que son acarreadas o regadas, o perros que ladran por los callejones: una suerte de iconografía de nuestro subconsciente colectivo, de los «ambientes» cotidianos).

El pequeño Ahmed, con la pretensión de devolver la libreta a su amigo, llega a un pueblo cercano (en realidad, se trata de una suerte de aldeas o barrios esparcidos por el campo pero relativamente próximos), pregunta a sus habitantes y, siguiendo sus respuestas, se dirige a diversas casas. Sin embargo, ninguna de ellas corresponde a la de su amigo. Se hace de noche. Es atendido por un viejo carpintero, que parece conocer el lugar. Sorteando perros callejeros que le atemorizan (y vemos una recreación de *El pan y el callejón*), Ahmed llega ante una puerta que no franquea y que pudiera ser la de su amigo o una nueva equivocación. Antes de contar el final hay que explicar que el periplo de Ahmed se inspira en el poema *¿Dónde está la morada de mi amigo?*, compuesto por Sohrab Sepehri (1928-1980), uno de los representantes más destacados de la nueva poesía iraní. Dice el poema:

Tu irás hasta el final de esta avenida
que emergerá más allá de la adolescencia,
después te volverás hacia la flor de la soledad.
A dos pasos de la flor, te pararás
al pie de la fuente donde yacen los mitos de la tierra. [...]
Tu verás un niño encaramado sobre un afilado pino,
deseoso de robar los polluelos del nido de la luz,
y le preguntarás: ¿Dónde está la morada de mi amigo?¹²

Adviértase que el poema de Sepehri añade algunos elementos a la representación de la vida como un camino, que nos resulta habitual por los versos de Machado. En la vida, el crecimiento o el aprendizaje no sería sólo recorrer la

¹¹ Abbas Kiarostami: *Textes, entretiens, filmographie complète*. Paris: Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma, 1997, p. 125.

¹² Según la traducción francesa de Dariush Shayegan, citada en: Abbas Kiarostami: *Textes, entretiens, filmographie complète*, p. 123.

avenida, sino también volverse hacia la flor de la soledad o detenerse junto a la fuente de los mitos, y algo de esto le ha acaecido a Ahmed. No ha logrado su objetivo, pero tal vez haya aprendido a detenerse ante una puerta. Pasemos al final de la película. De nuevo los estudiantes entran en el aula y el profesor comienza a corregir los deberes. Llega Ahmed algo retrasado. Se sienta junto a su amigo poco antes que les llegue el turno de la corrección. Ahmed le da a Nematzadeh su libreta. Llega el profesor y pasa sus páginas hasta llegar a las de los deberes del día. La tarea está hecha y hay una flor entre las páginas del cuaderno.

Dos momentos esenciales del argumento, cuando Ahmed por un descuido pone en su cartera la libreta de su amigo y cuando hace los deberes de Nematzadeh, no aparecen en la filmación. Tampoco se visualiza bien, a causa de la oscuridad de la aldea y lo laberíntico de las callejuelas, lo que hace Ahmed ante la última puerta. Estas elipsis (o paralipsis) obligan al espectador a imaginar cómo han podido suceder estos hechos que no son marginales en el relato. Tiene que preguntarse por el sentido de la apropiación indebida o de la realización de las tareas del otro, un acto de amistad y una infracción, al mismo tiempo. Con ello, la nómina de relatos mitológicos que alude la película de Kiarostami no se reduce sólo a las narraciones de viajes formativos, en los que el héroe cumple su odisea enfrentándose a poderes tenebrosos, sino que también hay que considerar aquellos relatos en los que hay una apropiación original que es, en definitiva, fuente de sabiduría.

Los espectadores de la película, también estamos en la oscuridad. Ante nosotros, la pantalla es una puerta de luz que no podemos atravesar, pero frente a la que podemos volvernos para ver la flor de nuestra soledad. También nosotros podemos preguntarnos ante la película o inquirir a su director, Kiarostami, que está, como el niño del poema de Sepehri «encaramado sobre un afilado pino, / deseoso de robar los polluelos del nido de la luz», dónde mora nuestro amigo. Y así, igual que la última secuencia de la escuela remite a la primera, pero añade algo más, a saber, la historia de amistad entre Ahmed y Mohammed Reza, también la identificación primera entre el aula y la sala de cine se convierte en un cuestionamiento de nuestra vida, de nuestro franquear puertas o volvernos ante ellas. Nuestro mirar por una puerta entreabierta, como en algunos carteles de la película, es la invitación a mirar la vida. Por ello, de lo que se trata es de una «edu-

cación de la mirada»¹³. Como resume Jean-Luc Nancy, del «tránsito del *habitus* del espectador convencional a un *ethos* dinamizador», expresión que significativamente recuerda las teorías de Bourdieu y Passeron y viene a coincidir con reivindicaciones de la didáctica actual¹⁴.

En el film hay algunas referencias al final de la vida, que han de ser señaladas porque, en cierto sentido, se recogerán en las películas posteriores de la trilogía. Por un aparte, un anciano se niega a que le vendan puertas nuevas aduciendo que le quedan pocos años de vida. Por otra parte, vemos al pequeño Ahmed atravesar por tres veces (y una vez más implícita en la narración) el cementerio entre las dos aldeas, Koker y Poshteh, en su ir y venir buscando a su amigo. Es un terreno abierto como corresponde a los enterramientos tradicionales árabes, que atraviesa el camino.

La segunda película de la trilogía, titulada *Y la vida continúa...*, aunque una traducción más exacta sería *La vida y nada más* o *La vida sin más*, se realiza poco después del gran seísmo que asoló la zona montañosa del noroeste de Irán la noche del 20 al 21 de junio de 1990 y que causó la muerte a más de 60.000 personas. La película trata de los efectos del terremoto, de las víctimas y de los supervivientes, y, como en el caso anterior, lo hace de manera que pretende dinamizar nuestra mirada más allá de la pantalla. Hay que prestar atención al argumento y a los efectos que dispone el director para conseguir su objetivo.

La película comienza en la caseta de pago del peaje de una autopista, muy poco tiempo después del seísmo. Por su ventana vemos pasar los automóviles, oímos noticias de los efectos devastadores del terremoto, en concreto, niños que han quedado huérfanos, y la acción de la Media Luna Roja. Los conductores preguntan por los cortes de las carreteras. Pasa un hombre al volante de un renault-5, acompañado con su hijo. Es el director de la película *¿Dónde está la casa de mi amigo?* que quiere viajar a Koker para interesarse por la suerte del niño que interpretaba a Ahmed. En realidad, el actor también se llama Ahmed (Babek Ahmed Poor) y es, como se ha señalado, el hermano del niño que interpretaba a Mohammed Reza Nematzadeh (Ahmed Ahmed Poor). Cuando el personaje del director en su búsqueda de los su-

¹³ Cf. Jean-Luc Nancy: *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*, p. 16.

¹⁴ Cf. Jean-Luc Nancy: *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*, pp. 67-68.

pervivientes exhibe el cartel de la primera película se produce una paradoja en la narración: tenemos un actor que interpreta a un director (y por tanto que interpreta a Kiarostami, esto es, al director de la película que estamos visionando) que dice ir en busca de un niño real. Es como el personaje de *La rosa púrpura de El Cairo* de Woody Allen que quiere huir de la pantalla. De nuevo estamos ante una película que nos viene a decir que la vida real está fuera de la pantalla, porque *Y la vida continúa...* opera según el artificio dialéctico señalado: es una película, esto es, una ficción, que se organiza en torno a una no-ficción, la búsqueda de los niños, o es una no-ficción, la documentación de un terrible terremoto, que toma como hilo conductor una ficción, la primera película.

Seguimos el coche del director (del personaje del director). Llegamos a la zona montañosa. El vehículo atraviesa unos túneles y el hijo se duerme, lo que parece representar el acceso a cine mismo, la reino de las sombras y las ficciones. Pasan los títulos de crédito. El automóvil se aproxima con muchas dificultades a la aldea porque hay aglomeraciones de tráfico por la presencia de vehículos de emergencia, por los desvíos establecidos por las autoridades, por los caminos bloqueados o impracticables. El coche atraviesa poblados con casas derruidas y gente que busca cadáveres y entierra a sus muertos. Del mismo modo que en la primera película el aula se asemejaba a la sala de cinema, ahora es el automóvil. El coche es, a un tiempo, caja de miradas y movimiento incesante, «cinematógrafo» en sentido estricto, y este coche-cinematógrafo, como la furgoneta con la que comenzaba *El espíritu de la colmena*, (por otra parte un homenaje a *La Diligencia* de Ford) será un tema que se mantendrá en todas las películas que comentaremos a continuación¹⁵. Mirando por sus cristales, nos hacemos una idea de la dimensión de la catástrofe. Pero la pretensión de Kiarostami no parece agotarse filmando una *road-movie* en un paisaje desolado¹⁶. El viaje del director y su hijo remite el camino de Ahmed en la primera película: también ellos preguntan dónde está la casa de su amigo, y en ese ir y venir atraviesan también los cementerios que tienen que albergar ahora a las víctimas del seísmo.

¹⁵ Cf. Jean-Luc Nancy: *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*, p. 79. También Alberto Elena: *Abbas Kiarostami*, p. 285.

¹⁶ El libro de Devin Orgeron, *Road Movies. From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, aunque cita la trilogía del terremoto (p. 191), se centra en el sabor de las cerezas y desarrolla una analogía entre el concepto de dirección de Kiarostami y el papel del guardia de tráfico.

En su búsqueda, el padre y el hijo encuentran también a personas que actuaban en la primera película, como el hombre mayor que interpretaba al carpintero o unos niños que estaban en el aula. Hacia el final de la película, llegan a un enclave donde un grupo se refugia en tiendas de campaña. Están montando una antena de televisión para poder ver un partido del campeonato del mundo de fútbol. El hijo desea ver el partido. Se queda temporalmente con el niño del aula, su hermana y otros jóvenes para ver el partido, mientras el padre se acerca a Koker por un sendero de montaña en «z». El coche sube penosamente, junto con un campesino que acarrea una botona de butano, y se aleja. El espectador no sabe si Ahmed ha sobrevivido.

En una entrevista, Kiarostami declaró que, después del terremoto, la búsqueda de los protagonistas de la primera película, se había convertido en un asunto destacado de los medios de comunicación. El director se encontraba en Munich y, cuando regresó a Irán, tomó la decisión de no concluir su película presentando a los niños supervivientes:

Si yo hubiera continuado pensando como todo el mundo, habría tenido que mostrar los dos niños al final de mi película, y usted podría estar seguro que mi película hubiera sido un éxito en Irán, porque la gente quería absolutamente reencontrar a estos dos niños. Pero esta no habría podido ser mi película. Para mí no era cuestión de mostrar estos dos niños en la pantalla. La voluntad de reencontrarlos no era más que un objetivo meramente personal. Pero cuando se trata del cine, me siento más comprometido y dejo de lado toda forma de sentimentalismo. No hay que olvidar que más de 20.000 niños murieron en el terremoto. Pero estos dos héroes populares podrían haber formado parte de los muertos. Por ello, reemplacé a los dos héroes de mi película *¿Dónde está la casa de mi amigo?* por los dos niños que se ven al final de *Y la vida continúa...* Quería mostrar al final de la película el valor y la voluntad con los que unos de los supervivientes del terremoto intenta subir por la pendiente de la colina para continuar la vida.

Antes de explicar dos secuencias centrales de esta película, hay que dar cuenta del texto que tal vez la inspira *inconscientemente*. Jean Luc Nancy, profesor de filosofía de la Universidad de Estrasburgo, preparó en 1994 un texto sobre *Y la vida continúa*, a petición de *Cahiers du Cinema*, revista que pensaba editar un texto sobre

el centenario del cine que incluyera cien comentarios a otras tantas películas. El texto apareció finalmente en la revista *Cinémathèque*, con el título «Sobre la evidencia». En ese texto, Nancy, que había desarrollado estudios sobre el Islam, apunta una cierta relación de la película con la sura 99 de *El Corán*, que afirma:

Cuando la tierra sea sacudida por su propio temblor.
 Y cuando la tierra expulse lo que pesa en su seno.
 Y diga el hombre: ¿Qué tiene?
 Ese día contará lo que sabe porque tu Señor le inspirará.
 Ese día los hombres saldrán en grupos para ver sus obras:
 Y el que haya hecho el peso de una brizna de hierba de bien, lo verá;
 Y el que haya hecho el peso de una brizna de hierba de mal, lo verá¹⁷.

En una conversación realizada en París en el año 2000, entre Kiarostami y Nancy, el director confesaba sobre esta sura, que conoce de memoria, lo siguiente:

Hace unos veinte años, pensaba en esa sura para hacer una película. Me quedé estupefacto al leerla en su texto. [...]

Me parece que tiene una dimensión muy mística, muy moderna, que contiene toda la negación [*sic*] del saber del Corán. Una bella imagen del Apocalipsis, del fin del mundo.

Para mí es una de las suras más bellas del Corán. Posee un fuerte lenguaje visual. Pero cuando hice la película, no pensé en ella. La alusión que usted hace en el texto me la recordó y me di cuenta de que me la sabía de memoria y había tenido el deseo de hacer una película sobre ella.

Hay dos relaciones, al menos, entre la sura y la película. La primera, la alusión a la fragilidad humana. El cine, como dice Kiarostami, nos hace conscientes de la dureza de la vida¹⁸. Más adelante se volverá sobre este tema. La segunda relación tiene

¹⁷ Según la edición Mallorca: Nuredduna, 1998, cit. en: Jean-Luc Nancy: *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*, p. 136. Por cierto, la sura anterior, la 98, se titula precisamente «Evidencia».

¹⁸ Gabriel Villalonga: *Abbas Kiarostami. El poeta de lo cotidiano*. Madrid: Minor Network, 2001, p. 150.

que ver con la imagen de los seres humanos que emergen tras el terremoto y son enjuiciados. Son esos grupos de personas los que encuentra el director en su viaje, y tal vez ellos, después del seísmo, valoren de otro modo la vida, como se comenta en un par de ocasiones. Hay que prestar atención a dos pasajes del film y a una imagen emblemática.

En el primer fragmento que deseamos comentar, el director y su hijo encuentran a un hombre que asciende por un camino con una «taza turca». Le invitan a subir al auto y colocar la taza en la baca. El director reconoce al hombre, que es el actor que había hecho de viejo carpintero en la primera película¹⁹. Llegan a una aldea, estacionan el automóvil y el director acarrea la taza turca hasta la casa del hombre. Este se lamenta de la caracterización que hubo de soportar, porque contradice sus principios estéticos. «Estos señores me habían colocado esa joroba para parecer más viejo. Obedecí, pero no me gustó. Me pareció injusto. ¿Qué es este arte que muestra a la gente más vieja y más fea de lo que es? El arte consiste en mostrar a la gente más joven de lo que es. Lo contrario no es arte.» Siguiendo con la conversación, ambos, el director y el hombre, coinciden en que el mayor arte es la supervivencia. Adviértase, sin embargo, que la película no está confrontando dos posiciones, la del viejo carpintero (el arte ha de embellecer la realidad) y la del (personaje del) director (el arte ha de mostrar la realidad), porque el espectador sabe que el director es un actor y que lo que dice el viejo también es parte del guión de *Y la vida continúa...* Pero si el espectador alberga alguna duda del juego que le está proponiendo Kiarostami, esta se despeja inmediatamente. Han llegado a la casa que el viejo dice haber ocupado porque la suya la derribó el terremoto. El director (mejor dicho: el personaje del director) le pide un vaso de agua para su hijo. El viejo se dirige a un grifo que hay en una especie de galería superior. Intenta abrir unas puertas, pero no puede. Se le oye decir que, como se trata de una película, las puertas de la casa están cerradas y no encuentra ningún vaso para llenarlo de agua. De pronto se encara a la cámara y le habla al director (al real, no al personaje); le dice que no encuentra el vaso (realmente dice: un cazo o cuenco). Se oye una voz en *off* que ordena a la ayudante, señora Rabbi, que le dé un vaso al hombre. Aparece fugazmente una mujer vestida de

¹⁹ Mohamed Hocine Rouhi, según los créditos de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* y Mohamed Hocinerouhi, según los créditos de *Y la vida continúa...* Cf. www.imdb.com, que erróneamente no identifica el actor de ambos personajes (consulta: 28 de mayo de 2010).

negro, que aguanta una carpeta con unos folios, y le da un cuenco al hombre para que lo llene de agua. Prosigue la acción. Ese acontecimiento, estuviera previsto en el guión o no²⁰, tiene el efecto inmediato de hacernos ver que el viejo realmente interpreta al hombre que interpretaba al carpintero y que, por tanto, su declaración sobre el embellecimiento de la realidad o el arte de la supervivencia (o el episodio del cuenco) no es más que otro fragmento de guión, y, por tanto, que la cuestión sobre el sentido del arte o del cine no se resuelve en la pantalla, sino fuera de ella; o dicho de otro modo, que aquello que se presenta en la pantalla nos remite a aquello que está fuera de la pantalla, que es fuera donde las personas son frágiles, pugnan por sobrevivir y por crear belleza o reflejar el mundo.

El segundo fragmento de la película que hay que comentar es aquel en el que el director se encuentra con un recién casado. El hombre (Hossein), al que todavía vemos con su traje de boda, cuenta que, desoyendo a los ancianos de su familia, celebraron él y su esposa (Tahere) el matrimonio acordado, a pesar de la gran mortandad que el terremoto produjo en sus familias, y que ambos sobreviven, con unas mínimas propiedades, en una casa abandonada. El hombre se despide de la mujer, que está en el piso superior regando las plantas. No la vemos. Aparecerá poco después, cuando el director suba a la galería para llamar a su hijo. En su expresión se adivina una cierta satisfacción al observar la esperanza del futuro representada por los recién casados.

Muy poco antes de esta secuencia, de la que volveremos a hablar más adelante, hay otro fragmento muy significativo porque introduce una imagen emblemática. El personaje del director observa la aldea destruida y los trabajos de reconstrucción de los moradores. Se adentra en una casa medio derruida y contempla un paisaje a través de una puerta que ha quedado en pie. Suena la música, el *Concierto para dos trompas* de Vivaldi. La atención del director recae en un cartel que se mantiene en una pared agrietada. Una fisura atraviesa una imagen de un campesino tradicional. Kiarostami, en la conversación ya citada con Nancy, justifica así esta imagen del cartel rasgado, que se incorporó a algunos carteles de la película:

²⁰ En alguna versión de la película no aparece este fragmento. Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=iOmPsSA-kqQ> consulta: 28 de mayo de 2010). Devin Orgeron, en el libro citado, *Road Movies. From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*, relaciona explícitamente estos efectos con el concepto de distanciamiento de Brecht (op. cit., p. 191).

JEAN LUC NANCY: Vuelvo a la cuestión de la imagen. Al fin y al cabo, en el centro de lo que se llama en persa *La vida sin más / La vida y nada más (Y la vida continúa...)* está esa imagen en el muro: un retrato, casi un retrato con una mano, con una pipa. ¿Es una fotografía o una fotografía de una pintura?

ABBAS KIAROSTAMI: No es una fotografía, sino una pintura de estilo popular de la cual se hizo un cartel muy difundido en todos los pueblos de Irán, hace diez o doce años.

JLN: ¿Qué o a quién representa?

AK: Es una imagen emblemática del campesino feliz. Tiene su taza de té, un pedazo de pan, un poco de carne, su pipa, o más concretamente su *chopoq* [pipa tradicional de tubo largo]. En el imaginario de la gente es la imagen ideal del campesino en el momento más feliz de su vida.

JLN: Esa imagen está rasgada en la película.

AK: Lo hice yo mismo por una razón simbólica. Como se ve en la película, al campesino se le separa de todo lo que le importaba: su pan, su taza de té, su carne. Sus medios de subsistencia se han visto amenazados. El seísmo ha creado un foso entre él y sus bienes. Pero su estado de ánimo ha permanecido igual. Ése es el motivo por el que, en Irán, esa imagen sirvió de cartel para la película *Y la vida continúa...*, sobre el cual yo había añadido: «la tierra ha temblado, pero nosotros no hemos temblado». [...]

Esta imagen rasgada por la fisura es imposible. Un cartel pegado en el muro se habría caído durante el terremoto. Sólo una pintura mural podría haberse agrietado así. Así que encontré un muro resquebrajado, apliqué la imagen sobre la fisura, coloqué una luz detrás para poder trazar con precisión el movimiento en zigzag sobre la imagen y después la rasqué. [...]

La compré en un salón de té de un pueblo cualquiera y la llevé al lugar del rodaje. Para mí, esto está muy cerca del sentido de la película. Tras el terremoto, ese campesino lo perdió todo, su *chopoq* se le cayó de las manos. [...] Jugando con las palabras, diría que esta imagen no sólo representa la realidad, sino que posee también una realidad. [...] Creo que si un acontecimiento

no causa nuestra muerte, nos hace más fuertes, puede mejorar nuestra vida²¹.

Estamos en el centro de nuestro tema. Por un lado, una determinada manera de mirar que, en sí misma, nos invita a mirar a la realidad directamente. Por otro lado, un tratamiento cinematográfico del final de la vida, y en este caso de una catástrofe masiva, cuya presentación nos tiene que fortalecer. Tal vez todo se resuma en una cierta identidad que la película propone entre el cementerio, que según el film anterior estaba dispuesto entre una aldea y otra y por el que veíamos transitar al pequeño Ahmed, y el campamento provisional donde se han alojado los supervivientes, también instalado en las proximidades de una aldea. Una disposición que, en la tercera película, adoptarán también la escuela y el propio equipo de filmación, que ocupan tiendas de campaña.

El primer plano de *A través de los olivos* ya resulta sorprendente. El actor Mohammad A. Keshavarz, célebre en Irán, se dirige a la cámara. Dice su nombre y explica que en esta película, la que el espectador contempla, interpretará al director de *Y la vida continúa...* Está reclutando los actores en el pueblo de Koker y se halla en un campo de olivos, junto a una escuela reconstruida, donde se apiña un numeroso grupo de muchachas. Es, por tanto, un actor que hace de director y que selecciona a otros actores. Kiarostami no sólo ha dejado claro desde un principio el artificio cinematográfico sino que, por así decir, ha engarzado las dos películas anteriores. Empezamos también en una escuela, aunque remozada tras el seísmo, y lo que veremos en el film será fundamentalmente la peripecia de un (ficticio) director que, suponemos, rueda la segunda cinta y por tanto dirige al (ficticio) director de la primera. Mediante la formalización anterior: A se torna noA, el actor será director y no lo será; un director que dirigirá a un director (el que aparece en la segunda película) que será un actor... Si en la segunda película, *Y la vida continúa...*, el protagonista era un *alter ego* del director iraní, en la tercera película la figura se ha duplicado. No sólo el director se representa a sí mismo (como hace Truffaut, por ejemplo, en *La noche americana*), sino que además se identifica como ficción desde el primer plano. En la segunda película, el actor Farhad Kheradmand se presentaba como el director de *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, aunque nunca se mencionaba

²¹ Jean-Luc Nancy: *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*, pp. 115-118.

su nombre, y exhibía el cartel de la película (un cartel que, como ahora ya podemos establecer, se relaciona con el cartel desgarrado en la casa). La película comenzaba, pues, con un engaño. Algún espectador poco informado podría pensar que aquella persona era el propio Kiarostami. De hecho, no tiene nombre en los créditos del film. A esta confusión colaboraría el tono documental con el que arranca la película y que se mantiene hasta que, como se ha dicho, el encuentro con los actores de la primera película puede promover la perplejidad del espectador, el *distanciamiento*.

Después de la primera secuencia de selección de muchachas para actuar en la película, desfilan los créditos, y aquí Kiarostami introduce una sorpresa. Sobre una música de fondo se oye de repente el intenso ladrido de un perro. ¿Qué significado tiene ese inserto? ¿Es, tal vez, una rememoración del cortometraje *El pan y el callejón* que estamos adaptando nuevamente? (obsérvese que en *Copia certificada* también se oyen potentes ladridos en dos momentos: cuando la protagonista, Elle, comienza a llorar en la cafetería de Lucignano, y ese es precisamente el punto de inflexión de la historia, el punto de sutura entre las dos historias posibles, y cuando Elle sale del restaurant con unos trozos de pan en la mano: recreando, así, la primera película de Kiarostami, ya comentada, *El pan y el callejón*). A continuación, de nuevo una larga secuencia que recopila todo lo anterior. La cámara está dentro de un automóvil que serpentea por una carretera rural. Oímos la radio, y de este modo sabemos que es 30 de mayo de 1993²². El automóvil, un todoterreno, se detiene y recoge a un hombre, que pide que le acerque, camino abajo, a un lugar donde se detiene el autobús que se dirige a una fábrica de zapatos y que le acerca a la escuela. Comienza a hablar con la conductora del vehículo. Es un maestro. La mujer lo reconoce. Es la persona que interpretó al maestro en *¿Dónde está la casa de mi amigo?* Él afirma que su experiencia laboral le fue útil en su interpretación. La mujer, que alaba su interpretación, es la ayudante de dirección de la película para la que hemos visto realizar la selección (y tal vez sea la mujer que proporciona el vaso al hombre de la segunda pe-

²² Obviamente hay en esta fecha, real o muy próxima a la real, un desacople cronológico, porque la película que se supone que están rodando se estrenó en 1991. Es pues la fecha del rodaje de la tercera película, en la que se *reconstruye* la filmación de la segunda. Una observación atenta permite ver algunas diferencias entre la secuencia de Hossein y Tahere en la segunda película y su rodaje y los descartes de la tercera.

lícula: las dos, en todo caso, son el mismo «personaje», la ayudante de dirección de Kiarostami). El maestro llega a pedirle un papel en la película, para ganar algún dinero. El vehículo toma un atajo mientras oímos la conversación en *off*. De nuevo estamos ante la paradoja que ya hemos comentado con el caso del carpintero en la película *Y la vida continúa...*: un actor habla del su papel en la otra película y afirma ser distinto en la vida real. El automóvil se para, desciende el maestro y sube a un autobús que le acerca a la escuela. Entonces la cámara nos muestra a la conductora. Se detiene a recoger a Tahere, una de las muchachas seleccionadas, que vive en casa de su abuela (que resulta ser la anciana que, en *Y la vida continúa...*, vimos limpiar una casa mientras el director contemplaba el cartel desgarrado y la abuela del niño en la primera película). La ayudante del director deja la casa de la anciana, no sin pedirle una maceta para ponerla en el set de rodaje, y prosigue el camino.

En el minuto 13, aproximadamente, contemplamos una secuencia central. Travelling lateral: vemos las montañas y los campos de olivos enmarcados por la ventanilla del automóvil que corresponde al asiento del acompañante del conductor. De pronto, alguien llama a la conductora. Se detiene el automóvil y retrocede. Por el espejo retrovisor vemos que aparece un joven, es Ahmad Ahmadpour (Ahmed Ahmed Poor, según la transcripción anterior). Acarrea otra maceta para la película. Le dice que Babak (Babek) le trae más. Este aparece poco después acarreando dos macetas de geranios, que deja en la parte de atrás de la camioneta. Naturalmente, se trata de los hermanos que interpretaron a los amigos Nematzadeh y Ahmed en la primera película y que aportan elementos para el (supuesto) rodaje de la segunda, aquella en la que el (ficticio) director de la primera los buscaba después del terremoto. La ayudante de dirección les da las gracias y les pregunta a dónde van. Ahmed contesta que a la escuela y que tienen exámenes. Les ofrece llevarlos, pero ellos consideran que no es preciso, porque la escuela está cerca, en las tiendas de campaña. Después del terremoto, los niños dan clase bajo unas lonas. Arranca, vemos a los muchachos por el retrovisor y se detiene de nuevo. Les dice que pueden asistir a la filmación cuando concluyan los exámenes. Arranca de nuevo el automóvil e, inmediatamente, vemos una gran tienda de campaña con unos niños y un maestro (el anterior) en medio de un campo de olivos. Dos minutos de un travelling magistral que nos han estructurado una visión sintética de la trilogía: la escuela, los deberes (ahora, exámenes), el camino que recorren los muchachos, la cineasta que circula, su atención con los muchachos de Koker, los efectos del terremoto, el esfuerzo de

la reconstrucción, el vehículo en movimiento y también la ventanilla como recuadro, como representación del fotograma y como paspartú de la realidad²³, así como el espejo retrovisor que nos retrotrae a las películas precedentes.

Después de esta secuencia aparece una claqueta (una pizarra, en definitiva). Y luego una toma mala de la secuencia en la que el director conversa con el joven recién casado. Luego vemos al equipo de rodaje. Casi imperceptiblemente alternamos, digámoslo así, la perspectiva de la cámara de la segunda película con la perspectiva de la cámara de la tercera. Hay un problema con el actor que encarna al recién casado. El equipo buscará a otro actor pero, y aquí está en nudo de la acción, escogerán a un joven, Hossein (contratado por el equipo de la película para mantener su campamento), enamorado de Tahere, la muchacha que hace el papel de la recién casada y que no quiere establecer relaciones con él. La relación entre ambos, Hossein y Tahere, que usan en la película sus nombres reales, queda, por decirlo así, duplicada. Hossein y Tahere, los actores, interpretan a Hossein y Tahere, los recién casados de la segunda película, que en la tercera son estos personajes y otros cuya peripecia es precisamente la contraria a la de la feliz pareja. Mientras que ensayan una y otra vez la secuencia de la segunda película en la que representan un matrimonio reciente y feliz, a pesar del terremoto, la tercera película muestra la insistencia de Hossein por conseguir el compromiso de Tahere y la desafección de ésta (de hecho, sólo le habla cuando están filmando, en el resto de encuentros no le dirige la palabra), animada por su abuela (la abuela de Ahmed en la primera película y la vecina de los recién casados en la segunda).

No menos paradójica es la relación entre el actor-director de la tercera película y el actor-director de la segunda, que conversan en el campamento que tiene instalado el equipo de filmación y que consiste, como la escuela, en frágiles tiendas de campaña. Esa identificación entre la escuela y el grupo de cineastas, se refuerza cuando, siguiendo la invitación de la ayudante de dirección, los niños van a ver el rodaje de la segunda película (y cuando los hermanos Admed Poor colaboran acarreado nuevamente las macetas). En una pausa, el director atraviesa una cuerda que delimita el set de rodaje y habla con los niños, les plantea preguntas y les da consejos. El cine y la escuela se asimilan, nuevamente. Y finalmente, los niños de la primera pe-

²³ Jean-Luc Nancy: *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*, p. 93.

lícula contemplan el rodaje de la segunda en la que se les busca, y ésta es la ficción de la tercera película. Hemos cerrado el círculo, o si se prefiere hemos girado la mirada. Ya no hay un actor que interpreta una secuencia (A), sino que estamos ante un complejo juego de espejos en el que el director se presenta él mismo como lo que había sido desde el principio; o mejor dicho, al presentarse el actor-director como maestro, queda patente la voluntad del director-real por serlo. Estamos ante un actor, que es el director de otro actor-director, que se convierte en maestro de unos niños a los que busca el otro actor-director, etc., es decir, la serie, ya mencionada, $A=noA=no(A=noA)=...$

Naturalmente la película tiene un final tan abierto como la anterior. El equipo concluye la secuencia que quiere filmar y Hossein sigue a Tahere (contemplados a distancia por el director) que vuelve a casa acarreado su maceta por un senderos en «Z» (y vemos aquí un plano de Hossein, cargado con un cubo, subiendo por el mismo camino que recorría Ahmed en la primera película, que Kiarostami ya avanzó en la segunda película de la trilogía). Comenzamos y finalizamos la película con los personajes centrales (el director, Hossein y Tahere) en medio de un campo de olivos. Al final, los personajes se alejan en un campo verde y no sabemos que habrá pasado con las pretensiones de Hossein. Parece que este regresa, pero no sabemos a ciencia cierta qué significa ese último movimiento (como el retroceder y avanzar de *Y la vida continúa...* y también como el desplazamiento final del protagonista de *Copia certificada*, también un ir y volver ante el espejo), porque en definitiva Kiarostami quiere dejar que el sentido de las acciones no sea clausurado. En 1995 había dicho en una conferencia en París:

Cada persona, al ver una película, crea su propio mundo. A partir de cada detalle -de una aldea o de un prado, de un personaje o de un asunto- que aparece sobre la pantalla, cada espectador se informa para crear su propio mundo. El cine no nos informa de un único mundo, sino de muchos. No nos habla de una realidad, sino de una infinidad de realidades²⁴.

Hay que señalar que las tres películas tienen una narración lineal, salvo precisamente un *flash back* que acaece en el cementerio del pueblo. Es allí donde Hossein

²⁴ Abbas Kiarostami: *Textes, entretiens, filmographie complète*, p. 69.

observa a Tahere ante la tumba de sus padres y donde él interpretará una mirada de la joven como la expresión de que alberga sentimientos semejantes a los suyos. A la salida del cementerio Hossein persigue a Tahere y entra inadvertidamente en el campo de filmación de una secuencia de la segunda película, aquella en la que el director de la segunda se encuentra con un niño llorando en una hamaca en medio de un bosquecillo. A su vez, este niño en la hamaca remite al hermano pequeño de Ahmed, que llora en una hamaca semejante en el patio de su casa, mientras el escolar intenta convencer a su madre de la necesidad de ir a la aldea vecina para devolver el cuaderno de su amigo. La entrada en campo de Hossein en el *flash back* tendrá como consecuencia (aunque esta narración también está elidida) que sea contratado por el equipo para mantener el campamento de tiendas en el que se alojan y provocará, en definitiva, que, al tener que sustituir al otro actor, coincida en el rodaje con su amada Tahere, ya que ella ha sido elegida en selección que se realiza en la escuela femenina en la primera secuencia de la película. Así pues el cementerio no sólo es el lugar del tránsito continuo del pequeño Ahmed, y en este sentido la metáfora del camino mismo y de la avenida del poema de Sapehri, o el lugar de entierro masivo de las víctimas del seísmo y el lugar en el que se cumple la sura 99, sino también el emplazamiento que, desde el pasado de la narración (la supuesta filmación de la segunda película), la estructura (organiza la tercera), *el topos de la narración*, podríamos decir, el lugar para honrar a las víctimas y también el emplazamiento donde se expresa el amor o el desamor entre Hossein y Tahere, el lugar *filmado que no lo es*, porque *la película real* se realiza en las inmediaciones, el punto donde la relación entre Hossein y Tahere se bifurca en la historia que viven *en* la película y la que viven *para* la otra película, que no deja de ser la misma película, el ser-en-sí-y-para-sí que decía Hegel: dialéctica y ética.

3. EL FINAL DE LA VIDA EN *EL SABOR DE LAS CEREZAS Y EL VIENTO NOS LLEVARÁ*

En 1999, Kiarostami escribe el guión y dirige *El sabor de las cerezas (Taam-e guilas)*, una película sobre el suicidio. En cierto sentido, recuerda a *La balada de Narayama* de S. Imamura, porque también en esta narración un personaje precisa ayuda para acabar con su vida y ser enterrado. Como en las películas anteriores, buena parte de la acción transcurre en el interior de un vehículo que marcha por polvorientas carreteras de montaña, en este caso en la periferia de Teherán. A bordo, el señor Badii (Homayoun Ershadi, conocido entre nosotros por su papel de Aspasius en *Ágora* de A. Amenábar) va buscando alguna persona que le ayude en su proyecto de finalizar su existencia. Ha cavado un agu-

jero y, a cambio de una suma considerable de dinero, propone a algunas personas que acudan a la fosa a la mañana siguiente y le llamen dos veces por su nombre. Por la noche él, tendido en el agujero, habrá consumido todas sus pastillas somníferas. Si responde, deben ayudarlo a salir; si no, cubrirle con veinte paletadas de tierra. Primero hace subir a su coche a un soldado procedente del Kurdistán y le plantea su original propuesta. El militar, a pesar de estar familiarizado con las armas, se niega a participar y finalmente escapa del vehículo. En segundo lugar, el señor Badii recoge a un estudiante de teología de origen afgano. El seminarista o talibán expone los preceptos del Islam en contra del suicidio y tampoco acepta colaborar. Por último, sube al vehículo un turco que trabaja en el Museo de Historia Natural, en la sección de taxidermia, el señor Bagheri (el nombre real del actor es también Bagheri). Acepta el encargo porque precisa el dinero para atender a su hijo enfermo. Él mismo, confiesa, intentó suicidarse en una ocasión. Se encaramó a un árbol para atar una soga, pero se puso a comer moras (o cerezas, según la traducción). El sabor de los frutos le salvó. Badii deja a Bagheri en las puertas del Museo y sigue su camino. Una pareja, aparentemente feliz, le pide que les haga una fotografía. Recuerdan a Hossein y Tahere en la segunda película de la trilogía. Badii regresa al Museo precipitadamente. Quiere que Bagheri confirme que está muerto no sólo llamándole dos veces por su nombre, sino también tirándole dos piedras o zarandeándole de los hombros. El taxidermista se compromete a hacerlo. Avanza la tarde. De noche, mientras la luna llena queda parcialmente oculta por unas negras nubes tormentosas, el hombre se tiende en la fosa. Sólo aparece en pantalla cuando lo iluminan los rayos de la tormenta que se ciernen sobre él. Como rezan unos versos que se comentarán más adelante: «Las nubes, como un grupo de plañideras, / Esperan el nacimiento de la lluvia». Se hace la oscuridad. Kiarostami añade un curioso epílogo a la narración. Una imágenes de vídeo. De día, por el camino de montaña donde estaba la fosa sube una columna de soldados a paso ligero. Vemos a los miembros del equipo de filmación instalando cámaras y desplazándose. Aparece un técnico de sonido y un fotógrafo, que podemos identificar como miembros del equipo de rodaje que aparecía en la tercera película de la trilogía (interpretando, claro está, a los miembros del equipo de filmación de la segunda película). Vemos también al protagonista de la película y al propio Kiarostami. Los soldados se detienen al borde del camino y descansan entre flores... ¿Cómo interpretar todo esto?

Por una parte, la película se estructura en torno a tres conversaciones o demandas de Badii con personajes que tienen dos características comunes: proceden de países vecinos de Irán y se relacionan directamente con la muerte: un soldado familiarizado con las armas, un teólogo especialista en la trascendencia y un naturalista o taxidermista que

conserva animales muertos en un museo. Esta estructura, casi socrática, precede a la tormenta nocturna, en la que el personaje se supone que intenta suicidarse ingiriendo los somníferos. Como en películas ya comentadas, el final permanece abierto: no sabemos si Badii habrá conseguido su propósito suicida. También como en los films ya analizados, la mayor parte de la acción ocurre en el vehículo del protagonista, que circula por caminos de montaña. La ventanilla del automóvil enmarca una y otra vez lo que la pantalla recoge, remarcando la índole «cinemato-gráfica» de la narración. Incluso en una de las últimas secuencias, en la que el protagonista parece pasar por su casa para recoger alguna cosa (los somníferos, tal vez), contemplamos su deambular a través de los visillos de dos grandes ventanales. Es, en definitiva, una sombra sobre un lienzo, sobre una pantalla, como el asesino de *La ventana indiscreta*. Cuando el personaje se coloca del otro lado de la cámara, en la secuencia de la fotografía a la pareja, parece sobrevenirle una intensa preocupación: no quiere ser enterrado vivo. Estos tres elementos cinematográficos, junto con el epílogo en vídeo, abundan el carácter de cine sobre el cine, que ya se ha indicado en la filmografía del director iraní. La muerte aplazada y la mirada del cine sobre ella, que acaba convirtiéndose en mirada refleja del cine sobre sí mismo, queda aún más patente en *El viento nos llevará*.

El viento nos llevará (*Bad maara jahad bord*, 1999) remite a un poema homónimo de la poetisa Forough Farrokhzad (1935-1967), otra representante, como Sepehri, de la nueva poesía iraní, y que alude a nuestra precaridad existencial. De nuevo un todoterreno circula por una carretera de montaña. Se oye una conversación de unas personas que van buscando un poblado con unas indicaciones precarias. Un niño, que está esperando al borde del camino, les guía al poblado. El coche tiene problemas mecánicos. Un hombre cargado con un saco se aproxima. Estamos casi en la secuencia final de *Y la vida continúa...* Se dirigen a pie al pueblo, Siah Dareh, en el Kurdistán iraní, por un camino empinado. El niño ha olvidado el libro en el coche, tiene deberes. Estamos ante el tema de la primera película de la trilogía. Se acomodan en una casa. Quien dirige el grupo es saludado como «ingeniero». En realidad es el director de un pequeño equipo cinematográfico que, junto con dos ayudantes, quiere filmar la muerte de una anciana y los ritos de duelo tradicionales de la zona, pero ocultan su identidad y su propósito. El «ingeniero» localiza la casa de la anciana y el cementerio del pueblo. Cuando se han instalado, el niño les lleva una hogaza de pan (una alusión, tal vez, al primer cortometraje comentado). El «ingeniero» le acompañará después a la escuela, se repiten los temas. Frente a esta, descansa en un café (o una tetería) regido, inusualmente, por una mujer. Mientras el «ingeniero»

observa y esporádicamente fotografía a los habitantes del pueblo recibe una llamada telefónica. Se desplaza a un terreno elevado para obtener cobertura. Es un cementerio. Habla con sus padres. Le comunican la muerte de alguna persona, y él promete regresar para el séptimo día de luto. En ese momento, hay dos muertes. La esperada pero que no se produce en el pueblo y la inesperada que se ha producido en la ciudad. Cuando acaba la conversación telefónica, el «ingeniero» habla con un empleado de telecomunicaciones (fuera de cuadro, no llegaremos a verlo) que abre una zanja o un pozo. El hombre extrae un fémur, que da al «ingeniero». A continuación se dispone a hablar con una responsable de la productora del film. Estamos nuevamente ante el cementerio que cumple otra función: en cierto sentido, es lugar de comunicación o del encuentro, como sucedía en *A través de los olivos*. Se suceden las secuencias en las que el «ingeniero» está en la casa o por el pueblo, hablando con los aldeanos o ocupándose de tareas domésticas, como afeitarse ante la cámara: la pantalla enmarca o es el espejo (exactamente el mismo plano que se repite en *Copia certificada*, primero con el personaje de Elle -lo que constituye el cartel de la película- y luego con James Miller en la secuencia final). Espera las noticias de la anciana moribunda o las llamadas telefónicas que le obligan a correr a la colina del cementerio. Allí recibe una nueva comunicación de la productora y vuelve a conversar con el empleado de telecomunicaciones (con una alusión al amor de *Shirin*). Otra conversación telefónica. La anciana lleva tres días sin comer nada y no hay duda de su muerte inminente. El director compara su trabajo con el del empleado de telecomunicaciones, que trabaja a golpe de piqueta.

El «ingeniero» circula con el vehículo por el entorno del pueblo. Sube a una persona y habla con ella sobre la ceremonia del duelo en el pueblo. Los habitantes se hacen cicatrices en el rostro para hacer patente el dolor de una pérdida, pero también, cuando fallece un familiar del dueño de la fábrica, para agradar al empresario y no perder el empleo. La persona que ha subido, y que considera que la ceremonia del duelo tiene, en definitiva, un origen económico, se dirige a la escuela. Es un maestro que lleva exámenes (tenemos, pues, una secuencia idéntica a la inicial de *A través de los olivos* con el maestro de *¿Dónde está la casa de mi amigo?*). El niño que les ha guiado tiene un examen y desconoce la respuesta de una pregunta sobre el juicio final (relacionada con la muerte y, lógicamente, con la sura 99). La anciana moribunda, la «inválida», ha recuperado el apetito y el habla. El «ingeniero» va a buscar leche fresca y entra en una especie de bodega, donde conversa con una joven de 16 años que está en la penumbra (lo que provocó, parece ser, la prohibición del film en

Irán), no se le verá el rostro, y que ordeña una vaca. Él recita unos versos de Forough Farrokhzad, los que inspiran la película.

En mi noche, desgraciadamente tan breve, / El viento está a punto de conocer a las hojas / Mi noche es tan breve que está llena de una angustia / Devastadora / ¡Escucha! ¿no oyes el susurro de las sombras? / Esta felicidad también me es ajena / Estoy acostumbrado a la desesperación / ¡Escucha! ¿no oyes el susurro de las sombras? / Ahí, en la noche, sucede algo / La luna está roja y ansiosa y se agarra a este tejado que está a punto de derrumbarse / Las nubes, como un grupo de planíderas, / Esperan el nacimiento de la lluvia / Un segundo y luego absolutamente nada / Detrás de esta ventana, / La noche tiembla / Y hasta la tierra se detiene / Detrás de esta ventana / Un extraño se preocupa por ti y por mí. / Tu, entre el follaje, / Posas tus manos, esas memorias ardientes, / Sobre mis amantes manos / Y entregas tus labios repletos de calor de la vida / Al tacto de mis amantes manos / ¡El viento nos llevará! / ¡El viento nos llevará!²⁵

Algunos versos, como se ha indicado antes, tienen relación con *El gusto de las cerezas*. Otros, parecen referirse a escenas de otras películas de Kiarostami, como la imagen del viento nocturno que lleva las hojas, que aparece en *¿Dónde está la casa de mi amigo?* Y, en general, a la misma representación del cine: el susurro de las sombras, la noche en la que algo sucede, la noche que tiembla detrás de la ventana...

Nueva conversación con la productora en el cementerio. El director reconoce que no saben qué hacer. De camino al todoterreno el «ingeniero» encuentra una tortuga y, de una patada, la deja patas arriba²⁶. La tortuga consigue darse la vuelta, y él queda detenido por un rebaño en medio del camino. Habla con el niño y le dice que se ha rendido (que regresa). Vuelve al cementerio e intenta otra conversación con la

²⁵ Transcripción de la versión castellana de la película.

²⁶ Se ha señalado que aquí hay un homenaje (o una cierta inversión) a una de las pruebas del Test Voigt-Kampff que, al principio de *Blade Runner*, pretende distinguir los humanos de los androides. La cuestión afirma: «Usted está en un desierto caminando en la arena cuando, de repente, mira hacia abajo y ve una tortuga que se arrastra hacia usted. Se agacha y le da la vuelta a la tortuga sobre su espalda. La tortuga tendida de espaldas, está horneándose la panza bajo el tórrido sol, agitando sus patas sobre ella. Pero Usted no la está ayudando. ¿Por qué?».

productora. Un escarabajo arrastra una pelota mucho mayor que él. De pronto, el pozo del empleado de telecomunicaciones colapsa y el «ingeniero» va a buscar ayuda con su vehículo. Se reúne una multitud que consigue rescatar al empleado. De nuevo el juego de las paradojas: el empleado queda enterrado en el cementerio. Pero además, el empleado ha tenido suerte, al no ser golpeado por una gran piedra, lo que recuerda los testimonios de los supervivientes del seísmo en *Y la vida continúa...* El accidentado es evacuado al hospital de la ciudad con el todoterreno. El «ingeniero» propone al médico, que ha acudido con una motocicleta, visitar a la mujer enferma. La «inválida» ha mejorado. Llega a la casa. Un recién nacido llora sobre una hamaca, porque la madre ha ido a buscar leche. Es el mismo llanto que hemos presenciado en toda la trilogía de Koker. En la motocicleta del médico se dirige al hospital. De camino, hablan sobre la muerte como una enfermedad y del valor de la vida. De mañana, cuando parece que se dispone a abandonar el pueblo, el «ingeniero» oye lamentos. Con su cámara fotográfica capta un cortejo fúnebre o de plañideras. De camino de regreso, se detiene para arrojar unos cubos de agua a los cristales empolvados del coche. Lanza el fémur desenterrado, que estaba en el salpicadero, al río. La corriente lo arrastra. El agua lleva el hueso, como el viento se nos llevará a nosotros. Ese el curso de la vida que tiene un final ineludible. Aparecen los títulos de crédito. Finalmente, el «ingeniero» no ha podido rodar la película sobre la muerte que quería realizar, pero que nosotros, digamos, ya hemos visto.

Nuevamente, el juego de la paradoja. Hay una película (*El viento nos llevará*) sobre una película no realizada, la del «ingeniero». Esta no se puede realizar porque no acaece una muerte, que finalmente se produce, y que, por lo tanto, queda en la otra película (*El viento nos llevará*), en la que resulta central la no-muerte, a pesar del enterramiento en el cementerio, del empleado de telecomunicaciones, que ocupa el lugar del fémur que concluirá en el río. Hay por tanto una película sobre una no-muerte y una no-película sobre la muerte, y ambas confluyendo en la secuencia en la que el «ingeniero» fotografía el cortejo de plañideras, como el suicida de la película anterior fotografiaba a los recién casados, que no es más que una referencia a la filmación de Tahere y Hossein que se duplicaba en la segunda y la tercera películas de la trilogía...

4. FINAL

Las películas de Kiarostami no son recursos didácticos al uso. No narran acontecimientos que puedan servir para ilustrar una explicación sobre un asunto, porque

se construyen como ficciones altamente sofisticadas. No sirven para ser proyectadas parcialmente, porque no presentan secuencias en las que el director sostenga un *message*. Si en algún momento parece hacerlo, suele seguirse una negación de ese contenido (como en el encuentro entre el director y el actor que encarnaba al carpintero o como la relación de los protagonistas de *Copia certificada*). Aunque algún film de Kiarostami ha sido comentado en alguna obra monográfica, es más bien el conjunto, como hemos visto en las páginas precedentes, la filmografía, la que, con una tupida red de referencias internas, va formando una «didáctica de la mirada» en la que los procesos educativos o el fin de la vida no resultan triviales en absoluto. Esta pretensión de reorientar la mirada, o tal vez de retomar, casi rousseauianamente, a una mirada original y crítica, es la que ha sido destacada por su amigo y gran director Víctor Erice²⁷. Según el director vasco (que realizó la experiencia de filmar a un grupo de adolescentes contemplando *¿Dónde está la casa de mi amigo?*), desde las primeras retrospectivas de su obra se pudo comprobar que...

Las películas de Kiarostami suponían un interrogante esencial sobre el cine en las postrimerías del siglo XX. Es más, despojada de los afeites típicos de las grandes ficciones, la imagen parecía re-encontrar en ellas su función primordial de «ventana abierta al mundo», liberada del empeño de ser convertida en símbolo o representación²⁸.

Y en sus consideraciones, Erice acaba citando unos versos de Kiarostami que sin duda recuerdan una imagen emblemática del cine español, el cartel de *El espíritu de la colmena*, la gran película del director vasco y sin duda una de las películas más importantes de nuestra historia:

Sobre la vía muerta
unos escolares
ponen la oreja²⁹.

²⁷ Ambos cineastas han colaborado en el proyecto *Correspondencias*, presentado en el CCCB (2006) y el C. George Pompidou (2008).

²⁸ Víctor Erice: «La vida y nada más», en Jean-Luc Nancy: *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*, p. 25.

²⁹ Erice da como referencia el libro A. Kiarostami: *Ceniza de rosas*, Valencia: Pre-textos, 2008, pero esta obra aún no ha sido editada.

BIBLIOGRAFÍA

- *Elena, Alberto (2002)*. Abbas Kiarostami. *Madrid: Cátedra*.
- *Kiarostami, Abbas (1997)*. *Textes, entretiens, filmographie complète*. París: Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinema.
- *Kiarostami, Abbas (2008)*. «Sobre la mirada. Una buena, buena ciudadanía», en *Jan Maaschelein y Marte Simons (eds.)*, Mensajes educativos desde tierra de nadie, *Barcelona: Laertes*.
- *Nancy, Jean-Luc (2008)*. La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami. *Madrid: Errata Naturae*.
- *Orgeron, Devin (2008)*. Road Movies. From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami. *New York: Palgrave Macmillan*.
- *Villalonga, Gabriel (2001)*. Abbas Kiarostami. El poeta de lo cotidiano. *Madrid: Minor Network*.

PEDAGOGÍA DE LA MUERTE A TRAVÉS DEL CINE

**Mar Cortina Selva
Agustín de la Herrán
(Coordinadores)**



EDITORIAL UNIVERSITAS, S.A.

Introducción	13
--------------------	----

Prólogo: “Hacia una Pedagogía situada”

<i>Jaume Martínez Bonafé. Universitat de València</i>	17
---	----

I PARTE

Fundamentos para una Pedagogía de la muerte

<i>Agustín de la Herrán Gascón</i>	23
--	----

Introducción	25
--------------------	----

I. Sistema de argumentos y corolarios

1. Sistema de argumentos y corolarios contextuales

1.1. Primer argumento: Una inmadurez social generalizada define el contexto exterior	26
--	----

1.2. Segundo argumento: el miedo, la superficialidad, la indiferencia o el egocentrismo generalizados definen el contexto interior y exterior	29
---	----

2. Sistema de argumentos y corolarios desde una perspectiva complejo-evolucionista

2.1. Primer argumento: La muerte es necesaria para la evolución.....	41
--	----

2.2. Segundo argumento: Sincrónicamente, la muerte satura la vida	44
---	----

3. Sistema de argumentos y corolarios metodológicos

3.1. Primer argumento: Los niños saben de la muerte.....	46
--	----

3.2. Segundo argumento: Hay varios conceptos de muerte relevantes para la formación	49
3.3. tercer argumento: el concepto de muerte condiciona la actitud y la apertura personales.....	51
II. Pedagogía de la muerte aplicada	55
1. Concepto de Educación para la Muerte	55
2. Finalidades de la Educación para la Muerte	56
3. Principios didácticos de la Educación para la Muerte	59
4. Recursos didácticos en la Educación para la Muerte.....	62
5. Evaluación didáctica en la Educación para la Muerte	63
6. Enfoques didácticos básicos en la Educación para la Muerte	64
6.1. El enfoque didáctico ‘previo’	66
6.2. El enfoque didáctico ‘posterior’	71
III. La práctica de la Pedagogía de la muerte desde el ‘enfoque posterior’	78
1. Hacia la planificación de un periodo de duelo (P.D.) en los centros docentes.....	78
2. La práctica del ‘acompañamiento educativo’ por el tutor en el periodo de duelo	85
3. Breve descripción de algunos casos de ‘acompañamiento educativo’	101
3.1. Primer caso: “Soledad paradójica”	101
3.2. Segundo caso: “Decir a un niño que su ser querido no va a volver”	102
3.3. Tercer caso: “Duelo conjunto por muerte de un adulto afectivamente no cercano”	103
3.4. Cuarto caso: “Duelo conjunto por muerte de un compañero ante los amigos”	104
3.5. Quinto caso: “Fallece un hijo. La madre se encuentra con la tutora”	105
3.6. Sexto caso: “Bloqueo en la elaboración del duelo: negación”	107
3.7. Séptimo caso: “Pactos de silencio”	108
3.8. Octavo caso: “Un niño va a morir”	111

IV. Formación del profesorado en Pedagogía de la muerte	113
A modo de conclusión	115
II PARTE	
Normalización educativa de la muerte a través del cine	
<i>Mar Cortina Selva</i>	127
Introducción	129
I. Selección de películas por edades	132
1. Películas para Educación Infantil	132
2. Películas para Educación Primaria	142
3. Películas para Educación Secundaria	161
II. Recursos sobre cine, educación y muerte	174
1. Revistas y sitios web sobre cine y educación	174
2. Libros sobre cine y educación	178
3. Libros comentados sobre la percepción personal y social de la muerte	180
4. Libros comentados sobre educación y muerte	183
5. Libros comentados sobre filosofía y antropología de la muerte ..	189
III. Selección de películas para la autoformación del profesorado ..	190
IV. Colaboración invitada: “Sociología y Didáctica de la muerte en la cinematografía de Kiarostami”	217
<i>Francesc J. Hernández y Anacleto Ferrer. Universitat de València</i>	
1. Una cinematografía dialéctica y ética	217
2. El final de la vida en la trilogía de Koker	221
3. El final de la vida en <i>El sabor de las cerezas</i> y <i>El viento nos llevará</i>	236
4. Final	241
Epílogo	
<i>José Luis Villena Higuera. Universidad de Granada. Campus de Melilla</i>	245
Referencias bibliográficas	251

PEDAGOGÍA DE LA MUERTE A TRAVÉS DEL CINE

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derecho Reprográficos) si precisa fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

° Mar Cortina Selva
° Agustín de la Herrán
(Coordinadores)

° EDITORIAL UNIVERSITAS, S.A.
C/ Núñez de Balboa, 118 - 28006 MADRID
[HTTP://www.universitas.es](http://www.universitas.es)
E-mail: universitas@universitas.es

ISBN: 978-84-7991-350-2
Depósito Legal: M-48782-2011

1ª EDICIÓN. 2011

Diseño gráfico y maquetación:
Emilio Vega Jaén

Imprime:
Service Point. Salcedo, 2 - Madrid
Impreso en España / printed in Spain