



El universo poético de Abbas Kiarostami

Alberto Elena

Apelar, en el caso de Abbas Kiarostami, a la noción de 'universo poético' no es una licencia caprichosa, ni tan siquiera un uso figurado de la expresión. Su obra cinematográfica no sólo abunda en citas y referencias expresas a la tradición poética persa, tanto clásica como contemporánea, sino que los títulos de dos de sus films (*¿Dónde está la casa del amigo?* y *El viento nos llevará*) hacen suyos sendos versos de conocidos y emblemáticos poemas de Sohrab Sepehri y Forugh Farrojjad. Por si fuera poco, Kiarostami ha dado recientemente a la imprenta su primer libro de poesía, *Con el viento* (2000), que sin lugar a dudas entronca abiertamente con muchas de las inquietudes ya manifiestas en su cine.

Pero podríamos ir más lejos y entender, con el propio autor, que la exigencia de que el espectador participe activamente en su obra, una obra que define por ello como 'incompleta', no busca sino comulgar de algún modo —idealmente, si se quiere— del misterio inaprehensible de la poesía.

Resulta difícil, pues, exagerar la importancia de la poesía en la vida y la obra de Abbas Kiarostami, para quien ésta ha sido a lo largo de toda su vida una incesante e inagotable fuente de placer, consuelo e inspiración. «En mi biblioteca las novelas y los libros de relatos siguen pareciendo nuevos —explica— porque, una vez leídos, no los he vuelto a abrir. Sin embargo, los libros de poesía están rodando por todas partes, bien desgastados, porque no he parado de releerlos una y otra vez». La razón no es difícil de imaginar, pero en todo caso Kiarostami ha tenido a bien extenderse al respecto: «En momentos de conflicto y zozobra la poesía es una de las pocas cosas que puede procurarnos alguna certeza, proporcionarnos un poco de alegría. No conozco ninguna otra cosa que pueda hacerlo fuera de la poesía. Durante toda mi vida me he refugiado siempre en la poesía. En mi opinión, la poesía tiene mucha más fuerza en tiempos difíciles que en tiempos de calma, permite encontrar un cierto equilibrio, una energía interna. Cuando la religión no consigue llenar este vacío, la poesía puede hacerlo».

El propio Kiarostami ha insistido hasta la saciedad en la extraordinaria importancia que la poesía ostenta en Irán, incluso al nivel de sus capas más desfavorecidas e iletradas: «La poesía constituye la lengua oral de los iraníes; quizás no la de la generación más joven, pero sí la de todas las generaciones precedentes. Hay muchos analfabetos que, no obstante, pueden recitar los poemas de tal o cual poeta». La anécdota nada tiene, en realidad, de irrelevante. Aunque evidentemente el cine ha terminado por erigirse en la manifestación artística y cultural más apreciada por los jóvenes iraníes en la actualidad, para la generación de Kiarostami la poesía era todavía un elemento central en su formación, uno de los motores de la renovación intelectual del país e incluso una de las más poderosas y emblemáticas armas frente a la dictadura del shah. De ahí que no sea improcedente buscar una matriz poética, una savia nutricia esencialmente lírica, en la obra de Kiarostami y la plana mayor de los cineastas de su generación. Como muy bien lo ha explicado Mohsen

Majmalbaf, «si detrás de un cineasta europeo vemos siempre a un pintor, detrás de un cineasta iraní se esconde siempre un poeta frustrado o un rapsoda infeliz. La poesía en particular representa para nosotros la esencia del arte clásico». Dicho en otros términos, aún hoy como en tiempos pretéritos, es la poesía —y no la imagen— la que domina el universo cultural de Irán, razón por la cual difícilmente podrá exagerarse su relevancia para cualquier análisis cinematográfico, sobre todo si —como en el caso de Kiarostami— su presencia deviene explícita y reclama continuamente nuestra atención.

Conocida es ya la admiración de Kiarostami por Omar Jayyam, Hafez, Yalaluddin Rumi y tantos otros grandes poetas clásicos persas y cómo sus ecos se perciben de manera bien significativa en la filmografía del cineasta. Sin duda Kiarostami encuentra en su obra, más allá de las virtudes y excelencias literarias, una afinidad intelectual y espiritual que se reconoce sobre todo en una concepción abierta y tolerante del islam fundada básicamente en la aceptación del otro y, al mismo tiempo, en el rechazo del puritanismo, la hipocresía y el despotismo. Pero desde el punto de vista artístico y literario Kiarostami tiene poco de tradicionalista y, de hecho, su obra poética evidencia una innegable sensibilidad modernista, que le emparentaría estrechamente con la

shaer-e nou [nueva poesía] iraní iniciada por Nima Yushich y desarrollada por figuras como Ahmad Shamlu, Sohrab Sepehri, Forugh Farrojjad o Mehdi Ajavan-Saless, todos ellos explícitamente citados en una o otra ocasión por el cineasta. Aunque, razonablemente, la obra poética de Kiarostami se haya emparentado con el haiku por su estructura formal y su carácter esencialmente visual, o incluso —para no abandonar la tradición persa y de manera menos convincente— con las shatjiyat de la tradición sufí, más allá de estas posibles concomitancias su aliento e inspiración tienen que ver fundamentalmente con la poesía modernista iraní. Evidentes ya sus íntimas afinidades con el universo de Forugh Farrojjad y, sobre todo, Sohrab Sepehri, nadie podría considerar exagerada la apreciación del crítico norteamericano Godfrey Cheshire en este sentido: «Si se quisiera explicar a Kiarostami con una sola idea, no erraríamos demasiado diciendo que durante toda su carrera ha estado ensayando un equivalente cinematográfico de la poesía modernista iraní».

Dado el carácter esencialmente visual de la poesía de Kiarostami, imágenes súbitas que habría ido anotando durante años sin el propósito de que jamás vieran la luz, no es de extrañar que quepa encontrar múltiples y muy profundas correlaciones con numerosos planos de su pelícu-



Escena de *A través de los olivos*, 1994

las y, por supuesto, con sus fotografías. Pero no es el minucioso rastreo de estas concordancias lo que verdaderamente da la clave del sustrato poético de su obra cinematográfica o de su afinidad con los autores mencionados. Antes bien, toda una visión del mundo está en juego. Fuertemente influido por el visionado de *A través de los olivos*, Hamid Dabashi establecería en su momento una minuciosa comparación con la obra de Sepehri para terminar caracterizando el cine de Kiarostami como «una celebración dionisiaca de la vida». Opinión tan discutible como la que se empeña en hacer del realizador un candoroso optimista, replegado en la Naturaleza frente al colapso de la Historia, la interpretación de Dabashi toma frívolamente la parte por el todo (*A través de los olivos* frente al resto de la filmografía de Kiarostami) y retiene únicamente el componente festivo y sensual que ocasionalmente aflora a la superficie como punta de un iceberg mucho más complejo y problemático, pero encierra no obstante múltiples elementos de interés.

Como muy justamente escribiera Cioran, un pensador que Kiarostami parece conocer bien, «el pesimista debe inventarse cada día nuevas razones de existir: es la víctima del «sentido» de la vida». Al igual que en Omar Jayyam o Forugh Farrojjad, sensualismo y pesimismo son también dos caras de la misma moneda en Kiarostami. Al igual que en Sepehri, la reclusión en la naturaleza tiene más de desencanto que de exultante vuelta a la Arcadia. Tanto como a Sepehri, y en esto Dabashi



Escena de *El sabor de las cerezas*, 1997

tiene toda la razón, a Kiarostami le desagrade profundamente la realidad circundante, el mundo que ve y en el que vive: de ahí que «ambos apelen deliberadamente a una irreductible simplicidad como estrategia narrativa para subvertir la configuración de esa realidad que tanto les disgusta», una actitud que a primera vista podría confundirse como una mera huida de cualquier clase de compromiso. Dabashi apela a los presupuestos del pensamiento débil para establecer un cierto paralelismo con el *modus operandi* kiarostamiano, pero otros autores han ido aún más lejos y han podido hablar incluso de una cierta impronta nietzscheana en su riguroso y perseverante cuestionamiento de toda verdad absoluta, así como en su firme apelación a la sustitución de los viejos valores por otros nuevos por medio del arte. Es Kiarostami quien así se expresa: «En mi opinión, tanto el cine como las demás artes deberían socavar la forma de pensar de sus espectadores para hacerlos rechazar los viejos valores y abrirse a los nuevos». Todo un programa éste —«hay que lavarse los ojos y ver las cosas de otro modo», por retomar un conocido verso de Sepehri— que su cine ha venido efectivamente materializando a lo largo ya de tres décadas, aunque algunos críticos y espectadores miopes todavía sigan considerándolo apolítico y desideologizado.

Si es verdad que Kiarostami se sitúa invariablemente en el «más acá de la historia», por utilizar la feliz expresión de Youssef Ishaghpour, y es cierto que aborrece de política e ideología en sus acepcio-

nes más habituales, no lo es menos que toda su obra está transida por una radical voluntad de ruptura que, una vez más, le emparenta estética e ideológicamente con Sepehri y los mejores representantes de la *shaer-e nou* [nueva poesía]. Preguntado hace poco si realmente consideraba que el arte debía crear en el espectador el deseo de acceder a una realidad distinta, Kiarostami contestaba tajantemente: «Sí, estoy convencido, puesto que de lo contrario el arte no tendría sentido. Cuando la religión no logra cumplir esa misión, el arte siempre puede intentarlo. Ambos apuntan en una misma dirección, pero mientras que la religión remite a otro mundo, el arte aspira a una existencia mejor. Aquella es una invitación a un lugar remoto, éste a un lugar que está cerca». Cine y poesía se configuran así, para Kiarostami, en las dos caras de una misma moneda, en las dos vertientes de un mismo impulso creador solidariamente comprometido con la tarea de transformación de la realidad.