

## ■ Abbas Kiarostami

Esta compilación ha sido realizada principalmente con fragmentos de la revista iraní *Mahnameh-ye Film* (llamada corrientemente *Film*). Creada en 1983, esta revista mensual contiene artículos sobre el cine iraní y extranjero.

### Declaraciones

#### **NOMBRE KIAROSTAMI**

Kiarostami era un gran hombre de la región de Gilán en los tiempos de la invasión de los mongoles. Se lo llamaba «Kiarostami de los mil caballos».

Nací en 1940 en Teherán. Cuando era chico me gustaba la pintura y ya en la escuela primaria tomaba hojas de papel y dibujaba con lápices de colores. En la escuela no era un buen alumno, ni un buen pintor por otra parte. Era taciturno y solitario: no hablaba con nadie, ni siquiera una palabra.

#### **VOCACIÓN**

A la edad de dieciocho años me fui de mi casa y me vi obligado a ganarme la vida. No tenía de ninguna manera la intención de convertirme en un cineasta y todo pasó por casualidad: fue gracias a los zapatos de mi amigo Abbas Cohendari que me convertí en un realizador. En ese momento era bachiller y habiendo fracasado en el concurso de ingreso a la facultad de Bellas

Publicado en *Cahiers du cinéma* N° 493,  
julio-agosto 1995. Incluido en *Abbas Kiarostami*,  
«Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma», 1997.

Artes, trabajaba en la policía caminera. Un día estaba en la mercería de Abbas Cohendari cuando me pidió que lo acompañara al puente Tajrish. Le contesté que como llevaba sandalias prefería no ir y entonces me ofreció unos zapatos nuevos, que eran de mi número. Fuimos al puente Tajrish, y después a la casa de Farhad Ashtari: ahí estaba un señor llamado Mohaqeq, que dirigía un taller de pintura. Me inscribí en esos cursos y pasé de nuevo el examen, y esta vez me fue bien. Tardé trece años en terminar la facultad y obtener mi diploma y durante ese tiempo seguí siendo empleado en la administración de tránsito y en la policía caminera y agente de vigilancia en la construcción de caminos. Trabajaba de noche y de día iba a la facultad.

### LA PUBLICIDAD

Después empecé a trabajar en publicidad. Al comienzo era pintor y diseñador publicitario. Trabajaba en diversos talleres, hacía tapas de libros, afiches, etc. Un día fui a Tabli Film que en esa época era la principal productora de films publicitarios y me ofrecí como realizador; entonces me pidieron que escribiera un guión para la publicidad de un calefón. Esa noche compuse un poema sobre los calefones y tres días después vi, sorprendido, por la televisión, el *spot* publicitario con mi poema. Fue el comienzo de mi trabajo como cineasta publicitario y poco a poco fui progresando, escribí otros guiones y realicé películas. Desde 1960 a 1969 hice más de ciento cincuenta. Una vez un amigo me dijo que yo nunca utilizaba actrices en esos *spots*. Había en efecto realizado cincuenta films sin la participación de ninguna mujer, y en esa época, aún para hacer la publicidad de un neumático, se ponía una mujer al lado.

Me gustan mucho los films publicitarios. La limitación impuesta por el género me parece útil. ¿Qué se puede decir en un minuto? Hay que condensar la introducción, el tema propiamente dicho y el mensaje; hay que evocar el tema y hacerlo comprensible rápidamente para todos. En un film de encargo de un minuto, hay que transmitir el mensaje e influenciar al público para que compre el producto. Fueron los *clips* publicitarios y el arte gráfico los que me enseñaron cine. En un proyecto gráfico es necesario en una página, en una columna o en un recuadro, saber dibujar para que, abriendo la página, el lector esté interesado inmediatamente por algo. Me parece que el arte gráfico es el padre de todas las artes. Por su naturaleza limitada este trabajo de encargo nos obliga a pensar... Me acuerdo sin embargo que en esa época me decían que mis films eran buenos pero no servían para vender un producto. Es por esta razón que no seguí por ese camino.

### TÍTULOS

Concebir los títulos de las películas constituyó para mí una bisagra entre la actividad gráfica y la realización de films no publicitarios. Y fue durante este trabajo con los títulos que descubrí la cámara, porque cuando hacía films publicitarios no se me había presentado la oportunidad. La mayor parte de los *cameramen* no me permitían tocar la cámara o mirar por el visor, quizá porque era muy joven y porque pensaban que no tenía la experiencia necesaria. De cualquier manera esos films publicitarios eran realizados sin mi intervención directa o mi vigilancia continua. En general el resultado era mediocre y los films eran totalmente distintos a lo que había escrito. A lo largo de los años traté de hacer un film publicitario

con la mayor independencia posible y finalmente me encargaron un film para una crema para las manos. Lo hice y después de verlo mis colegas me dijeron que había «planos opuestos» y que «me había saltado el eje». No entendí lo que querían decir, pero me aterricé con esos «planos opuestos» al punto de que años después, de noche, veía en sueños esos planos opuestos.

### PRIMERA PELÍCULA

En 1969 Firuz Shirvanlu, director del Instituto<sup>(1)</sup>, y que además tenía una agencia de publicidad, vio una película que hice para una marca de sartenes, que había realizado inspirándome en una revista de fotografía. Me decían que mis films se parecían a las películas occidentales: es decir que tenían cierto encanto y una buena técnica. Shirvanlu quería crear una sección Cine en el Instituto y me invitó para que colaborara. Comenzamos a trabajar, se construyeron los estudios y trabajamos en las tareas preparatorias durante ocho o nueve meses. Yo era el único cineasta del «Instituto para el desarrollo intelectual de los niños y jóvenes». Mi primer film fue **El pan y la calle**, que fue también el primer film de la sección Cine del Instituto. Después llegaron los otros cineastas.

### LA PINTURA

Cuando era chico la pintura llenaba mi soledad. A la hora de la siesta todo el mundo dormía, yo no tenía sueño y entonces para no hacer ruido, iba al balcón y me ponía a dibujar. Antes de ir a la facultad ya dibujaba (en platos o en cualquier otro lugar) camellos, vacas y leopardos, así como paisajes.

Algunos de mis parientes conservaron esos dibujos y los vendieron después. Hoy, cuando me ven, me preguntan si aumentó su valor en el mercado.

### IMAGEN MENTAL

La imagen mental que existe en mí es diferente a la imagen que reproduzco en la tela. Cuando pinto, la imagen que reproduzco en la tela no me ayuda en nada; por el contrario la pintura mental que tengo en mí, la memoria, la mentalidad de pintor, me ayudan mucho. Hay que destacar que no solamente los pintores poseen una «mentalidad de pintor». Yo tenía una abuela que, sentada en el asiento trasero del auto, decía: «Mira allá, el árbol, la colina...». Me parece que en ese instante me mostraba una imagen inesperada entre el millón de imágenes y de ángulos diferentes; ella había elegido esa imagen, y se ponía contenta. Estaba haciendo una pintura en su cabeza: tenía una memoria de pintor y estaba haciendo una pintura mental.

### CAPTAR EL VIENTO

Nunca hubiera pensado que mi film **Bajo los olivos** iba a ser filmado en un lugar donde el viento sopla con gran fuerza en los campos de trigo. Esa era precisamente la imagen que había pintado diez años antes, y que había fotografiado veinte años antes (en esa época yo pintaba poco, más bien hacía fotografías). La unidad del tema y de la composición puede ser reconocida en fotos más que en pinturas. Pero me parece que lo que merece discutirse y estudiarse es saber por qué estos dos elementos, tema y composición, están tan presentes el uno en el otro. Me



doy cuenta de que hay elementos que son comunes a las fotos, cuadros y films: un color y una luz singulares, un sentido y un instante particulares, un yo no sé qué de semejante. Pinté muchos de mis cuadros cuando ya era cineasta, pero me parece que el cine es más rico que la pintura. A veces me encuentro bloqueado frente a una tela o una hoja en blanco. No logro expresar el sentido del viento entre los trigales, algo que consigo fácilmente en el cine. Yo no soy un pintor, mi trabajo es más bien una «terapia pictórica», mucho más que una pintura propiamente dicha.

### VER FILMS

En mi infancia me gustaban los films más que a mis amigos que ahora son comerciantes, médicos o pintores. Iba al cine para divertirme y nunca elegía una película por su director. Por supuesto me gustaban las comedias críticas de Vittorio de Sica del período post-neorrealista, pero Sofía Loren me importaba más que Vittorio de Sica. En mi familia ese gusto por el cine no existía, porque el trabajo, sí, el trabajo, ocupaba todo nuestro tiempo. Fuera de un corto período donde, en Praga, iba a ver películas checas para llenar mi soledad, creo que durante todo mi vida no he visto más de unos cincuenta films. Nunca quise ir a ver dos veces un film y en consecuencia no he estado influenciado por ningún cineasta. Por otra parte no he visto ningún film del *cinéma-verité*.

No soporto los films de Bresson o de Dreyer, me cansan. Nunca he podido entrar en esos films. Leí varias veces el libro de Babak Ahmadi sobre Bresson, **El viento sopla donde quiere** y me influyó mucho, pero me pareció, justamente, que las teorías eran más interesantes que su objeto. Y más que los films de

Dreyer y Bresson, son los films iraníes lo que me influenciaron más: **Un acontecimiento simple** de Sohrab Shahid Sales o los films de Kimiavi, o algunos fragmentos de **El cartero** de Dariush Mehrjui. Nunca olvidaré la secuencia en que el chico toma Pepsi Cola en **Un acontecimiento simple**, y siempre recordaré el momento en que abandona la tienda para seguir a su padre. No hay más de veinte secuencias en todo el cine que son importantes para mí.

### LA ESPERANZA Y LA DESESPERACIÓN

Me acuerdo que cuando era joven daba mis sinopsis a los adultos para que las leyeran. Muchas veces decían muy prudentemente que estaban bien, y agregaban: «Pero es muy pesimista, las cosas no están tan mal.» Instantáneamente los juzgaba desprovistos de independencia, a sueldo del poder y negándose a conocer las amargas realidades de la sociedad. Pero hoy, cuando los jóvenes me dan guiones para que los lea, digo prudentemente: «Joven: Bergman busca en la oscuridad un punto luminoso que hace creíble toda su obra. Inténtalo.» Mirándolos, me doy cuenta de lo que piensan de mí. Creo que esto es el fruto de la vida y de la experiencia: aún si somos pesimistas, no podemos vivir sin esperanza. Desde hace algún tiempo, pese a las condiciones difíciles, me siento mejor, y esto se refleja, de una cierta manera, en mi trabajo.

### EL PLANO Y EL CORTE

En mi primer film **El pan y la calle** hay un plano fijo de un viejo que se acerca a la cámara y luego sigue caminando mientras un chico lo sigue. Me dijeron que eso no era un film: no había tenido el coraje de



hacer mover la cámara, de hacer un *travelling*, de empalmar en movimiento, y había preferido esperar que el hombre entrara en cuadro, y yo creía en esas críticas porque tenía miedo. Los movimientos de cámara siempre fueron difíciles para mí, pero en esa época razonaba de la siguiente manera: cuando estamos esperando mucho tiempo que alguien llegue desde lo lejos, lo miramos continuamente. Estamos esperando que llegue porque no es un caminante cualquiera y es tan importante para nosotros que fijamos nuestra mirada y no cortamos el plano. Las formas de planificar raras, cuya finalidad no comprendo, nunca me han gustado, como por ejemplo ocho o diez planos diferentes que no nos dejan ver bien la escena.

A veces la propia realidad nos dice que no hay que cortar el plano y que para aproximarnos a la gente no tenemos necesariamente que aproximarnos con la cámara. Hay que esperar, darse el tiempo para ver bien las cosas y descubrirlas. A veces el primer plano no significa estar cerca; por el contrario supone una lejanía. Veía que todas las reglas que habíamos aprendido en los libros no funcionaban concretamente con lo que teníamos frente a nosotros. En una escena de **Experiencia**, un adolescente hace lustrar sus zapatos y el lustrador, sentado a los pies del adolescente, le propone arreglarle los zapatos. El joven se niega porque tiene las medias agujereadas. Hay después una toma subjetiva que muestra al lustrador en picado, desde arriba. En ese plano el lustrador mira al adolescente con tal seguridad que éste no puede negarse y se saca finalmente los zapatos. ¿Quién dijo que si la cámara muestra a alguien desde arriba, significa que lo domina? Todo depende de quién mira a quién, y cómo lo hace... Hay que aprender todas esas reglas para no aplicarlas.

### **PLANO-SECUENCIA**

Tuve que abandonar ciertos planos cercanos, y en su lugar hacer planos-secuencia para que el espectador esté en contacto directo con la totalidad del asunto. En un primer plano eliminamos todos los elementos de la realidad mientras que para poner al espectador en estado de entrar en situación y poder juzgar, es necesario que esos elementos estén presentes. Un enfoque justo, respetuoso del espectador, sería el de permitirle elegir por sí mismo en una escena lo que lo emociona. En un plano-secuencia es el propio espectador el que elige el plano cercano en función de lo que siente.

### **FILMAR AL ACTOR**

No estoy de acuerdo con que se muestre todo al espectador, de manera clara y continua. Al principio de mi trabajo el *cameraman* cortaba una filmación y decía: «El actor se dio vuelta». Y yo le contestaba: «¿Y qué importancia tiene? Ya presentamos al actor y entonces no hay problemas si, por una vez, da la espalda a la cámara. ¿Quién dijo que el público quiere ver de cerca el rostro del actor, todo el tiempo?» Cuando los actores caminan en una zona subexpuesta, los *cameramen* también cortan la toma. No se dan cuenta que se puede poner la oscuridad al servicio del film. A veces ver las piernas de alguien muestra mejor su estado de ánimo que ver su cara. Es una lástima pensar que es una falta de respeto al público si se le muestra una nuca, y que entonces el público se sentirá molesto. Porque si no sería como en el teatro, donde los actores están siempre de frente al público, y nunca le dan la espalda. Eso me molesta, y no puedo entenderlo. Por supuesto que soy consciente de que el teatro tiene sus leyes pero en tanto

espectador me parecen artificiales. Los *cameramen* actúan a veces como los fotógrafos que hacen fotos carnet. Piensan que deben encuadrar las dos orejas. El problema es que no se sitúan en relación con el conjunto del film. Por eso cuando quiero trabajar con un *cameraman* busco alguien que sea paciente. Con paciencia podrá hacer bien su trabajo.

### ACCESORIOS

Nunca escribo un guión antes de buscar los lugares donde voy a filmar. No escribo nunca «la puerta está a la derecha». Primero busco la puerta, y después continúo. Cuando se encuentra, la puerta debe ser tan importante como un actor, porque tiene igualmente una identidad. Una puerta que está en su marco desde hace años nunca es igual a la puerta nueva, que traemos y tratamos de envejecer. Nunca llevo los accesorios de un lugar a otro. Cuando tomamos algo de la casa de al lado y lo ponemos en el suelo o en la pared, se integra perfectamente, porque viene prácticamente del mismo sitio.

### EL SONIDO DIRECTO

El sonido es muy importante para mí, más importante que la imagen. En la toma podemos, como máximo, obtener una superficie bidimensional. El sonido da a esta imagen la profundidad, la tercera dimensión. Es la misma relación que hay entre la arquitectura y la pintura. En la pintura tenemos que trabajar la superficie, mientras que en la arquitectura son las dimensiones lo que cuenta. Un plano no estará completo si no posee su propio sonido. Tomemos, por ejemplo, la escena de Hosein en la terraza hablando con Tahareh

en **Detrás de los olivos**. Para hablar Hosein necesita estar solo con ella: los otros no tienen que oírlo. Es inadmisibles oír únicamente la voz de Hosein; necesitamos las otras voces, al abrigo de las cuales Hosein puede hablar... Por eso mezclé los diálogos del grupo con el sonido principal. Sin este tipo de mezcla algo le faltaría al plano; uso este método para muchas escenas. Casi todos los sonidistas sólo miran la aguja que marca el nivel de la grabación, y tratan de grabar el mejor sonido posible. No se ocupan de la perspectiva y de las impresiones particulares que el sonido provoca. A propósito de la escena de **Primer plano** en la que discuten Makhmalbaf y Sabzian, el sonido se corta, y después vuelve. Todos decían al sonidista que no le darían más trabajo porque había arruinado la toma de sonido. Pensaban que era su culpa, mientras que en realidad ese corte había sido realizado en la post-sincronización. Si no hubiera sido voluntario se habría podido grabar de nuevo. Cuando quise cortar la banda de sonido con la tijera, el sonidista de **Primer plano** me miró mientras caminaba de un lado a otro de la sala, como queriendo decir: «Con sus propias manos está arruinando el sonido de su film.»

### LA ACTUACIÓN

Creo que sin una relación afectiva no es posible comunicarse durante los períodos de trabajo con actores no profesionales. Nuestras relaciones se tejen mucho tiempo antes de la filmación, y son muy distintas de los lazos que unen al director con los actores; si no, no podrían actuar. Cuando mis colegas me preguntaban si no era difícil trabajar con actores no profesionales, no sabía qué contestarles, hasta el día en que elegí a Mohammad Ali Ikeshavarz, un actor profesional, en el

papel del director en **Detrás de los olivos**. Estoy satisfecho de su actuación, pero me gustaría ahora preguntarles a mis colegas si no es difícil para ellos trabajar con actores profesionales. Porque con los actores hay que utilizar un lenguaje técnico, mientras que con las personas comunes hay que tocar su sensibilidad y hablar de corazón a corazón. No pueden recibir órdenes y hacer enseguida exactamente lo que uno quiere. Hay que establecer una simbiosis con ellos para que, sin necesidad de instrucciones, hagan lo que uno quiere. Esto los acerca tanto que no se sabe si uno escribió los diálogos o si fueron ellos, si uno los guió, o si fue al revés. Después de hacer el film voy a verlos seguido, porque ellos son un poco «yo» y yo soy un poco «ellos». Si en mis películas se advierten interpretaciones sensibles, es gracias a esta relación afectiva que existe entre esos actores no profesionales y yo.

### **ACTÓRCRATA**

Estoy convencido, después de haber hecho algunos films, de que hay que eliminar al director. En efecto voy por un camino en el que ofrezco a los actores cada vez más posibilidades. Por eso los *cameramen* me discuten, dicen que trato demasiado bien a los actores y que esta manera de trabajar conduce a la «actorcracia».

### **ENSAYOS**

Para todos los que quieren trabajar con actores no profesionales, hay que ser claro: no se puede darles una frase para que la repitan frente a la cámara. Aun con los procedimientos comunes de interpretación, no lo consiguen. Hay que hacerles creer en los diálogos, de tal manera que después de un cierto tiempo crean

que es su propia frase. Hacen falta semanas, meses para poder comunicarse verdaderamente con ellos, y no se puede elegir a cualquiera para que actúe. Yo estuve en relación con Hosein Rezai (**Detrás de los olivos**) durante un año, y lo encontraba todas las semanas o cada quince días, para conversar. Es como el implante de cabellos, hay que implantar en la cabeza una o dos mechadas de cabellos por vez. Durante uno de nuestros encuentros le dije, en medio de nuestra conversación: «Los que tienen dinero y los que no lo tienen». Y cuando nos encontramos con Hosein Djafarian, el director de fotografía, le dije a Hosein Rezai: «Repítelo lo que me dijiste a propósito de los que tienen dinero y de los que no lo tienen». Hosein se preguntó un momento si era yo o si era él quien lo había dicho. Finalmente repitió la frase. Cuando se equivocaba yo le decía que antes había utilizado otras palabras, o añadía otra frase, diciéndole que él la había dicho. Durante meses, cada vez que encontraba a un nuevo actor no profesional, le decía a Hosein que le repitiera lo que había dicho sobre los que tienen dinero y los que no lo tienen. Poco a poco Hosein iba creyendo que esas frases eran suyas y se anclaban en su memoria. Durante la filmación las repetía naturalmente frente a la cámara. Aun en algunos reportajes señalaba que esas frases eran suyas. Si creyó que el diálogo era suyo, es que supo ponerlos en relación con su vida. Este diálogo, en consecuencia, le pertenece, pero ¿cómo sucedió? Fue consecuencia de nuestro proceso de trabajo.

### **REALIDAD**

Busco las realidades simples, que están ocultas detrás de las realidades aparentes. Cuando hago un film a veces encuentro acontecimientos y relaciones que



se desvían del tema principal, van detrás de la cámara y son más atractivos que el tema principal del film que se está haciendo. Tan atrayentes que tengo ganas de girar mi cabeza hacia esos acontecimientos.

## ILUSIÓN

Siempre tenemos que recordar que estamos viendo un film. Aun en los momentos en que parece muy real, desearía que dos flechas se enciendan y se apunten a los costados de la pantalla para que el pú-

blico no olvide que está viendo un film, y no la realidad. Es decir un film que hemos hecho fundiéndonos con la realidad. Este enfoque se ha acentuado en mis nuevos films y se acentuará todavía más. Creo que necesito para mis films un espectador advertido. Estoy en contra de jugar con sus sentimientos, de convertirlo en mi rehén. Cuando el público no sufre ese chantaje sentimental, es su propio dueño y mira los hechos con un ojo más conciente. Mientras no estemos sometidos al sentimentalismo podemos dominarnos y dominar el mundo que nos rodea.

## Nota

(1) El «Instituto para el desarrollo intelectual de los niños y los jóvenes», llamado corrientemente «Kanun», nació de la voluntad de la esposa del Sha de Persia, quien creó un centro que reunía a artistas y a pedagogos. Este Instituto, que rápidamente tuvo un carácter oficial, desarrolló actividades como pintura o cerámica. La sección Cine conoció un rápido éxito y se convirtió en una de sus actividades más prestigiosas. En efecto desde 1969 Kiarostami obtiene la financiación necesaria para rodar el primer film del Instituto, que es también su primer film de ficción. Al año siguiente recibe en Irán el premio del Festival de films para niños, y el Kanun resulta distinguido por su nueva función cinematográfica. Los acontecimientos revolucionarios de 1979 y la llegada de la República islámica no perturban la producción del Instituto. Los discursos oficiales cambian y el Kanun debe adecuarse, en consecuencia, a las nuevas normas ideológicas. Además, hecho simbólico, ocupa actualmente las instalaciones del ex-Centro cultural norteamericano. Los films para niños conocen una cierta expansión, al mismo tiempo que la industria cinematográfica en-

frenta dificultades reales causadas por los acontecimientos políticos, la guerra y la crisis económica. Este dinamismo puede explicarse por las posibilidades expresivas que ofrecía el cine para niños, frente a una República islámica vigilante con los temas políticos y más todavía respecto a las «normas islámicas». Prueba de esta vitalidad es el hecho de que el Kanun fue el primer productor que después de la revolución envió films iraníes a los festivales extranjeros. El Instituto, a pesar de que actualmente ha disminuido su actividad, ha sido durante la época imperial y bajo la República islámica, un laboratorio de creación, aun cuando la mayor parte de su producción era mediocre estéticamente. Los más grandes realizadores iraníes, como Sohrab Shahid Sales, Dariush Mehrjui, Amir Naderi, Bahram Bezai, Ebrahim Furuzesh y Jafar Panahi, realizaron films en el Instituto. Pero la marca más profunda y ciertamente indeleble, a pesar de su reciente separación del Instituto, fue la de Abbas Kiarostami, considerado como el verdadero maestro.

(Nota de Agnès Devictor y Jean-Marc Lalanne)