

# La trilogía de Koker de Abbas Kiarostami y el mito del niño sabio

Gretel Herrera Durán, 2015





En 1987, el director iraní Abbas Kiarostami, nacido en Teherán en 1940, se daría a conocer en el mundo occidental con el filme *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (*Khane-ye doust kodjast*, 1987), considerada en su momento una de sus producciones más logradas y un punto de inflexión en el tratamiento de la imagen del niño errante. Con una carrera

cinematográfica iniciada en 1970 y más de una docena de trabajos, el director cruza las fronteras del Oriente con un filme que inicia la llamada trilogía de Koker. Completan el conjunto *Y la vida continúa* (*Zendegi va digar hich*, 1991) y *A través de los olivos* (*Zire darakhshan zeyton*, 1994), filmadas en la misma locación -la villa Koker al norte de Irán-, aunque alejadas de la temática inicial, ya que ambos casos se concentran en tergiversar la realidad del texto precedente y aportar nuevos elementos.

En estos tres filmes podemos ver algunas características del cine de Kiarostami, como el minimalismo técnico y argumental, el naturalismo de planos y secuencias, la sutil imitación de la mirada cotidiana, el valor expresivo de la música, las largas secuencias repetitivas y la relación entre realidad y ficción, siendo esto último la diferencia más notable de la llamada trilogía de Koker, ya que si antes su cine tenía una vocación tropológica perceptible – en gran medida- por el uso simbólico de los niños como vehículo de reflexión, a partir del segundo filme de esta supuesta trilogía traslada su intención hacia la búsqueda del sentido mismo de la vida. Es quizás por ello que el director ha manifestado su desacuerdo en esta denominación, cuyo único elemento unificador es una incierta dependencia argumental y de las locaciones, pues el giro discursivo es evidente.

La imagen de Abbas Kiarostami está muy relacionada con la presencia de los niños en el cine iraní y junto a Bahram Beizai, forma parte de una corriente temática iniciada en la década del 70 con el filme *El chaparrón* (1972), que discursaba sobre el valor y proyección de la educación en una sociedad que se encontraba en un profunda crisis identitaria, generada por los nuevos valores impulsados por la modernidad y su lucha con la tradición, la ventaja financiera de los petrodólares y los sucesos precedentes a la revolución del 1979 que terminaría con la Dinastía Pahlaví. En este contexto socio-político surgen los llamados niños errantes (Zahedi, 2012), un concepto que equipara el arquetipo cultural del niño sabio, proveniente de la literatura y la tradición oral persa, con esta imagen alegórica que el cine iraní de los 70, 80, y en menor medida de los 90, proyectó de la infancia.

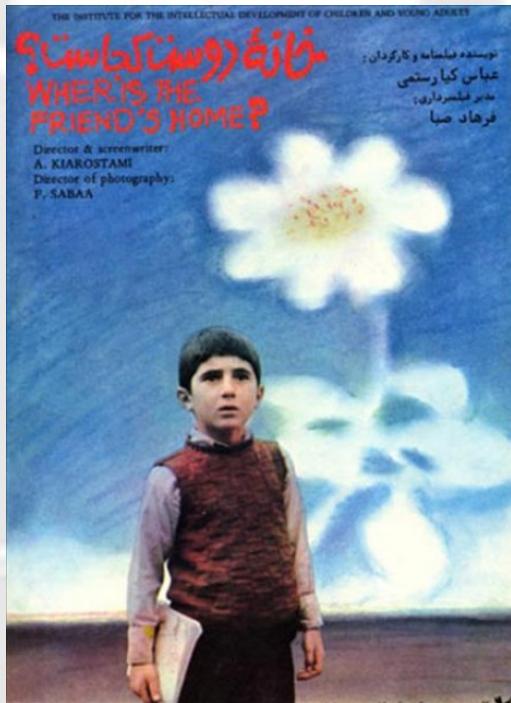
Los primeros signos de esta preocupación por la infancia vinculada al cine se concretan en la fundación, por parte de Kiarostami y Beizai, de un departamento cinematográfico en el Centro para el Desarrollo Intelectual de los Niños y

Adolescentes, en 1969, desde donde comenzaron a promover un cine alternativo dirigido a esa capa etaria. Muchos de estos filmes se encuentran insertos en el llamado Nuevo Cine Iraní, marcado por la crisis de la industria y la censura gubernamental post revolucionaria. El mito del niño sabio lo extrae Farshad Zahedi de la tradición mitológica persa, resumiéndolo como “la unión entre la inocencia infantil y la sabiduría sobrenatural. Es la concepción de que la infancia está dotada por una razón instintiva divina, que guiará al individuo por el camino del bien” y pone como ejemplos de niños sabios a Zaratustra o Bastur. “En términos cinematográficos se traduce en el uso de la imagen de la infancia y los elementos semánticos que le son propios para construir una representación de las circunstancias sociales en un espacio microcósmico” (Zahedi, 2012).

En la filmografía de Abbas Kiarostami esto se expresa en el deseo constante de transgredir las normas –por lo general patriarcales como representantes de la tradición-, la rebeldía y tenacidad de los niños, la pureza de sus sentimientos y la lógica del recinto educativo como proyección de la institución social y sus taras (Zahedi, 2012). De igual forma, Kiarostami produce contenido de signo contrario a la mayoría de sus contemporáneos, al enriquecer esta visión con una antítesis del niño sabio, donde éste, sofocado por la presión de las estructuras sociales, se rebela contra el afán totalitario del sistema, pero la crisis identitaria que ya ha generado en él esta educación alienante lo lleva a perder el objetivo, como es el caso de su primer filme *Mossafer* (1974). Con *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, Abbas Kiarostami consolida el arquetipo del niño errante y lo eleva a una categoría espiritual, tomando este nombre de un escrito del poeta iraní Sohrab Sepehrí (Irán, 1928-1980), al cual se le rinde homenaje al inicio del filme.



De esta forma culmina una etapa de pura dedicación a los jóvenes para entablar una serie de reflexiones de signo más universal. *¿Dónde está la casa de mi amigo?* observa el contexto del Irán rural de finales de los 80, donde coloca a Ahmed, un joven estudiante. Mohamed, su compañero de mesa, olvida sus deberes en casa de un primo, por lo que el profesor lo regaña duramente frente a todos, incólume ante las lágrimas del niño que trata de explicarse, mientras él deliberadamente asume que está mintiendo. Ahmed observa a su compañero llorar, mientras el profesor termina su sermón con la amenaza de volver a regañarlo y expulsarlo si vuelve a suceder. Por equivocación, ya que los dos cuadernos son iguales, Ahmed se lleva el cuaderno de su amigo a su casa. Y es a partir de este momento que comienza la odisea del niño, provocada por su necesidad insoslayable de llevarle el cuaderno a su amigo para evitar que lo expulsen.



La premisa del filme es mínima y sus acciones se articulan sobre espacios simbólicos de protección –el colegio y la casa– que han revertido sus funciones, poniendo al niño en la necesidad de utilizar esta *inteligencia intuitiva divina* que lo equipara con un niño sabio en función de resolver los problemas que derivan de este contexto social. El recinto escolar de Ahmed –símbolo del Estado– es agobiante, debido a un profesor autoritario y déspota, marcado por un modelo de enseñanza tradicional. En la casa, las cosas no serán mejor para Ahmed. Su madre espera de él una obediencia ciega e ignora todas sus necesidades. Nadie lo escucha, solo le dan órdenes y la abuela le enseña con el ejemplo cómo quitarse correctamente los zapatos. Al intentar hacer las tareas, lo interrumpen constantemente, poniéndole deberes fútiles, y cuando

descubre que tiene el cuaderno de Mohamed, a nadie le importa su preocupación. Los adultos no lo escuchan y su madre, que se detiene solo por un segundo a escucharlo, no está en la disposición de transigir ni hacer concesiones, ni siquiera entendiendo que el joven lucha por hacer lo correcto.

La única opción de Ahmed es rebelarse y escapar, sin embargo, no bien lleva recorrido un pequeño tramo, lo observa la mirada inquisidora de la tradición, representada en la figura de tres ancianos, entre ellos su abuelo. Nadie entiende a dónde va, pero toma el camino a la aldea vecina donde vive Nematzadesh. La realización de Kiarostami se caracteriza por una gran sencillez en su lenguaje técnico. Los planos generales, donde el personaje entra y se mueve, se convierten

en símbolos, como el de la huida de Ahmmmed por el camino a Posher. En primer plano los límites del pueblo, en el medio una pequeña loma y al final un árbol. El camino que deberá recorrer el chico para llegar a la cima es un sinuosa línea que al igual que su cruzada estará llena de obstáculos, y estos sin dudas terminan por modificar la voluntad de casi todos, como sugieren las secuencias inicial y final.

El filme comienza con un plano en el cual lo importante no es lo que se ve, sino lo que se escucha y está detrás de la imagen filmada. Una desvencijada puerta detrás de la cual se escuchan voces de niños, la típica algarabía infantil prolongada hasta que el maestro irrumpre en el aula con su discurso autoritario. En la escena final, también en el colegio, ya el maestro no tiene que dar discursos amenazantes, la clase está sentada y el maestro revisa los deberes, sin darse cuenta de que ha sido engañado.

Una escena tras otra, se va construyendo el contexto social iraní en sus paradojas tradicionalistas y la introducción de elementos foráneos que vienen a tergiversar con su sistema de relaciones una verdad ya bastante confusa. Ejemplo de ello es la escena del primer regreso de Ahmed y el encuentro con su abuelo, quien, como representante de la tradición y sus dogmas, está relacionados con la fuerza y la obediencia. Su padre le daba cada quince días dinero y una paliza. El dinero a veces se le olvida, las palizas, nunca, y a este sistema es al que Ahmed debe entrar conforme. Un sistema en la lógica de la fuerza bruta. Una tradición educativa que se refuerza en su propia inutilidad, ya que genera un círculo vicioso de violencia y abuso de poder que subraya lo peor de los seres humanos. Para demostrarlo están la aguda escena del ingeniero del cuento y del ingeniero en la realidad. Uno que demuestra lo inoperante de un sistema que no provee herramientas para validar a sus individuos frente a las culturas foráneas y que, sin embargo, sí los hace depredadores de sus coterráneos.

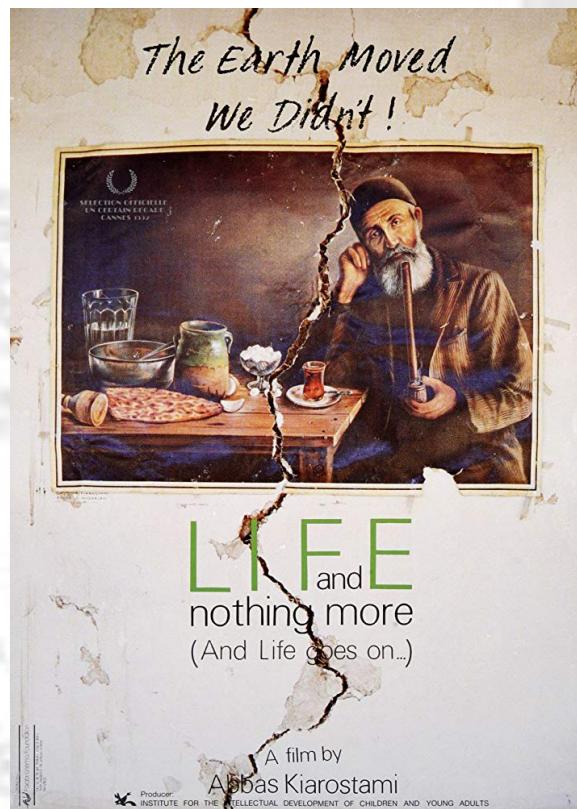
*¿Dónde está la casa de mi amigo?* utiliza un referente de marcada connotación espiritual en la cultura islámica, la palabra *amigo*, para reforzar ese diálogo reflexivo sobre la perpetuación de estas conductas, en detrimento de la verdadera formación espiritual y humana. La atmósfera sobrenatural, que en ocasiones acompaña al niño, como las fuertes ventiscas al llegar a casa de su amigo y darse cuenta que es muy tarde, el diálogo con el anciano en una constante penumbra, el único adulto que lo ayuda y con el que entabla una simbólica conversación donde se concentra toda la sencillez de la verdadera educación, el golpe de los cascós del caballo, el encuentro con un perro al cual nunca se ve –haciendo referencia a *Pan y callejuela* (*Nan va Koutcheh* 1970)- y nuevamente el viento fuerte como presagio final son parte de una atmósfera extraterrenal que eleva a Ahmed a la categoría de niño errante, un símbolo de la sabiduría infantil. En su hazaña se encierra toda la cosmovisión del cine iraní y de su director sobre el poder divino de la infancia, y es a la vez la ruptura que establece la gran diferencia temática entre los filmes de este conjunto.

El filme que le sigue, *Y la vida continúa* es una *road movie* en la que descubrimos, a través de la mirada de sus protagonistas, la realidad que dejó el terremoto de 1990 en Irán. Un hombre y su hijo emprenden un viaje, iniciado – para el espectador – en una estación de peaje, donde se escucha en las noticias la preocupación por la situación de los miles de niños huérfanos. El filme se presenta como un documento que muestra, a través de los paisajes y puntos de vista de sus protagonistas, los esfuerzos de un país destruido por volver a la normalidad, la vida resurge de los escombros de este desastre de una forma sutil y resignada, siendo la interacción con los afectados lo que dimensiona una realidad, sin espacio para el sentimentalismo.

La vida se va reconstruyendo a la vez que el filme se va volviendo confuso, pues lo que parecía un documental deja de serlo cuando conocemos la intencionalidad del viaje. Este señor, la encarnación del propio director, busca a los personajes del filme anterior, residentes en la villa de Koker. El terremoto fue real, pero el rodaje se realizó un año después, por lo que lo representado es pura construcción o remanentes de un evento pasado. Estamos ante la presencia de una ficción documental que intenta revivir los acontecimientos que se suceden luego de un evento de esta magnitud. Una búsqueda antropológica en los cimientos devastados de la cultura iraní.

Una idea simple en términos de realización que se traduce en el predominio de *travellings* panorámicos desde el vehículo y planos que toman el punto de vista de sus protagonistas. La función de Puya, el niño que acompaña a este viajero, es pasiva, aunque el director se sirve de la objetiva lógica infantil para construir la idea central del texto. Pero no solo de Puya, sino de los niños que se van encontrando en el camino, en los campamentos provisionales y en la destruida villa donde se filmó la película anterior, a quienes el director va desnudando con preguntas simples: ¿Cómo te salvaste? ¿Qué fue lo que pasó? Sus respuestas y gestos son suficientes para concebir la magnitud de lo sucedido, y el interés de la mayoría por reconectarse para ver el Mundial de Fútbol, el asidero para aquellos que buscan un espacio de normalidad y una vía para comenzar de nuevo. A fin de cuentas “el Mundial es cada cuatro años y el terremoto cada cuarenta, y la vida continúa”.

Con *A través de los olivos* retoma sus creaciones anteriores para establecer un



diálogo generacional que inicia con las tres representaciones femeninas: la abuela, la productora y la joven actriz. De igual forma, Abbas Kiarostami se encuentra con él mismo en tres versiones diferentes: la actual como director, como el protagonista del filme de 1990 –en que era, pero no era él- y el nuevo protagonista, el director del filme de 1990 un tanto envejecido. La película retrata, en una especie de *making-of* de *Y la vida continúa*, el proceso de rodaje e incluye la historia de amor imposible de Hossein, un suceso que tiene lugar detrás de las cámaras, mientras estas a su vez construyen una historia totalmente diferente.



El filme es un interesante ensayo que continúa la reflexión sobre las argumentos tradicionalistas que perviven en los mayores, las motivaciones existenciales, las relaciones humanas y la realidad social imperante a cuatro años del terremoto. Se sostiene sobre dos supuestos: el rodaje que toma vida por sí mismo, pues no corresponde a las características del *making-of* propiamente dicho y la historia del amor imposible de Hossein, un joven que representa la superación de ciertos cánones por parte de la juventud iraní. La realidad vista a través de estos olivos, constantemente movidos por el viento, vuelve a ser falseada por la ficción.

Mientras se filma *Y la vida continúa*, el equipo de producción y los actores no profesionales -seleccionados por el director Mohammada Ali Keshavarz- viven su propia realidad, a la vez que ayudan a crear la del filme. Hossein, quien en el filme anterior es un joven a quien el amor lo lleva a casarse a solo dos días del terremoto sin el permiso de los ancianos, cuya luna de miel fue en una carpa de plástico y su cena unos tomates, descubre su realidad. Enamorado de su compañera de reparto, el joven hace lo imposible por agradarle, pero la familia de esta lo rechaza por no tener nada. No importa si es bueno y comprensivo, le dice la abuela de Tahereh, lo

importante es tener una casa. Hossein habla con el director de cómo será su amor justo y considerado y de sus ideas de cómo debería ser la vida -en nada parecido al personaje que interpreta-, mientras que el director lo escucha pensativo y para su escena le obliga a exagerar el número de sus familiares muertos.

Una nueva mezcla de realidad y ficción, que sucede entre las cámaras de una película, que pretende ser otra. Para ello no existen explicaciones, solamente se rueda la lucha del director por realizar su obra, a la vez que la de Hossein por ser aceptado por la chica y su familia. En ambos casos se trata de una cruzada por amor, que se convierte en símbolo de la eterna lucha de los hombres buenos. En esta última los niños deambulan, eternos errantes, observando el rodaje, pero no presentan una función discursiva propia. A siete años de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* Ahmed ya es un joven adolescente que sigue colaborando en la realización de filmes en su Koker natal, a la vez que su odisea inicial podría ser equiparada con la de Hossein o la del director. Una batalla existencial por encontrar, a través de los olivos, el sentido de una vida que no se detiene.

Ribera, Manuel. (1987) «*¿Dónde está la casa de mi amigo?*», disponible en [http://miradas.net/0204/estudios/2004/08\\_losochenta/dondeestalacasademiamigo.html](http://miradas.net/0204/estudios/2004/08_losochenta/dondeestalacasademiamigo.html)

Zahedi, Farshad. (2012) «Los niños errantes del cine iraní. Del mito a la historia». Revista de Comunicación Vivat Academia ISSN: 1575-2844 Febrero Año XIV No Especial. Disponible en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/vivataca/numeros/n117E/PDFs/FZahe.pdf>

