



Roads of Kiarostami. Laboratorio intermedial¹

Fernando González-García²

Recibido: 19 de junio de 2018 / Aceptado: 22 de diciembre de 2018

Resumen. *Roads of Kiarostami* (Abbas Kiarostami, 2005), es un ensayo audiovisual en el que su autor combina la imagen de vídeo digital, la fotografía, la prosa, la poesía, la oralidad, la escritura y la música. Hasta ahora, sin embargo, solo se había prestado atención a las relaciones entre imagen estática e imagen en movimiento. Desde la perspectiva de los estudios intermediales, este artículo quiere profundizar, analizando también el papel del texto oral y la música, en su carácter de laboratorio, donde Kiarostami investiga el modo de entrelazar artes, géneros y medios muy diferentes. Por estas fechas, Kiarostami había diversificado ya su trabajo en medios e instituciones distintas: cine, sistema del arte y literatura. El reconocimiento del autor en cada una de ellas, es condición de posibilidad para una película que alude a esas experiencias y las incorpora, jugando a mantener las diferencias genéricas y mediales y a la vez a romper sus límites.

Palabras clave: Kiarostami; cine-ensayo; intermedialidad; poesía; fotografía.

[en] *Roads of Kiarostami*. Intermedial laboratory

Abstract. *Roads of Kiarostami* (Abbas Kiarostami, 2005) is an audiovisual essay in which the author conflates digital video-image, photography, prose, poetry, orality, writing and music. Yet, until now only the relationship between static image and moving image had merited attention. With the perspective of intermediality studies and analysing also the roll of oral text and music, this paper aims to go deeply into the work's character of a laboratory where Kiarostami researches the way of weaving very different arts, genres and media. By this time, Kiarostami had already diversified his work in different media and institutions: cinema, art system and literature. The author's recognition in each institution is condition of possibility for a movie that refers to those experiences and incorporates them while playing to keep generic and medial differences, and to brake at the same time its limits.

Keywords: Kiarostami; film-essay; intermediality; poetry; photography.

Sumario: 1. Introducción. 2. Condiciones de posibilidad. 3. Artefacto y laboratorio. 4. El texto. 5. La elaboración intermedial. 5.1. Vídeo, texto y fotografía. 5.2. La música. 6. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: González-García, F. (2019) *Roads of Kiarostami*. Laboratorio intermedial. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(2), 393-407.

¹ Este artículo se encuadra en el proyecto de investigación titulado *Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas: literatura, audiovisual, artes plásticas*, ref. HAR2017-85392-P, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, a través de la convocatoria 2017 de proyectos I+D, correspondientes al Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia.

² Universidad de Salamanca (España)
E-mail: fergogar@usal.es

1. Introducción

A pesar de tratarse de una de sus experiencias intermediales más complejas, *Roads of Kiarostami* es una de las obras del artista iraní que parece haber despertado menos curiosidad académica. Se trata de un audiovisual en blanco y negro compuesto por dos series de fotografías examinadas por una mirada en movimiento. Una tiene como tema los caminos; la otra, la nieve. Hay varios insertos de imágenes en vídeo digital: de un todoterreno en una carretera sinuosa, de caminos nevados vistos desde dentro de un coche, y de Kiarostami haciendo fotografías entre la nieve. Parte de este audiovisual lleva una voz *over*, que no comenta las imágenes, sino que desarrolla el tema de los caminos. Finalmente, hay una banda sonora compuesta por música clásica europea para trompa natural, y música antigua japonesa para flauta de bambú. Con estos pocos elementos, Kiarostami realiza una obra cuya simplicidad es solo aparente.

Jonathan Rosebaum (2006) subrayó tempranamente la oscilación entre estasis y movimiento, y la importancia respectiva de la colocación del texto oral en el orden temporal de la película, y de la música. Pero en conjunto, como crítica urgente sobre la salida del dvd en Estados Unidos, fue un acercamiento más bien impresionista que no explicaba el sentido del comentario oral, y que atribuía erróneamente la música europea a Vivaldi, otorgándole solo un papel rítmico. Rosebaum, como otros autores después de él, presta singular atención a la imagen en color del hongo nuclear y a la oración final, escrita, que permiten relacionar la película tanto con la conmemoración del lanzamiento de las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki, como con el programa nuclear del presidente Ahmadinejad.

A Philippe Ragel, le parecía digno de tener en cuenta: el modo en el que el cineasta ha concebido las partes consagradas al montaje de sus fotografías de paisaje. Y particularmente el diálogo que instaura entre las imágenes fijas y el cine que las pone en movimiento. Y cómo esta puesta en movimiento se hace justamente siguiendo el ritmo del camino, blanco sobre lo oscuro de los campos en las dos primeras series fotomontadas, negro sobre fondo de nieve en la tercera. Sobre una música de Carl Maria von Weber cuya factura romántica apoya la empresa, la apropiación de los caminos que captura la cámara, marcando un auténtico camino interior. (Ragel, 2012, pp. 8-9).

Lo que le interesaba fundamentalmente a Ragel sin embargo, más que investigar las relaciones entre imagen, texto y música, era reencontrar en esta película, en la sinuosidad de los caminos e incluso en los movimientos de cámara, la sugerencia de una caligrafía que reenvía a la poesía, una poesía “persa” sin nombre ni apellido, a través del trazo de la letra, de la apariencia del trazo de la letra, en la imagen.

Jacques Rancière habla brevemente de esta película en su libro *El espectador emancipado*, poniéndola como ejemplo de “imagen pensativa”, en la que la evidencia de las imágenes queda socavada por la presencia latente de un régimen de expresión dentro de otro (Rancière, 2010, p. 121):

Allí la cámara parece al principio recorrer las fotografías del artista. Como filma en blanco y negro fotografías en color, la cámara acusa su carácter gráfico, abstracto; transforma los paisajes fotografiados en dibujos o incluso en caligrafías. Pero en cierto momento, el papel de la cámara se invierte. Parece convertirse en un instrumento cortante que desgarrar esas superficies semejantes a hojas de dibujo y que devuelve esos grafismos

al paisaje del que habían sido abstraídos. Así el film, la fotografía, el dibujo, el poema, vienen a mezclar sus poderes y a intercambiar sus singularidades. (Rancière, 2010, p. 119).

Youssef Ishagpour (2007, pp. 135-153), dedica en su libro *Kiarostami. Le réel, face et pile*, un apartado amplio y fragmentario, entre filosófico y poético, a esta película, a partir de la idea de la fotografía como signo de algo ausente, como tiempo espacializado, fijado, inmovilizado -“eternidad de lo efímero”-, y la idea del plano cinematográfico, “movimiento del tiempo”, que produce impresión de realidad, de actualidad, de presente. “Filmadas, las fotografías aparecen como golpeadas por una nueva y mayor inmovilidad” (Ishagpour, 2007, p. 142). En esta película, que no es sobre las fotografías o a propósito de ellas, sino -subraya Ishagpour- a partir de ellas, con ellas (p. 138), el Kiarostami fotógrafo y el cineasta se encuentran. La plenitud de sentido depende, sin embargo, de la intervención de la palabra, que no es comentario de las imágenes, sino que universaliza el tema de los caminos, y en el que la reiteración de la conjunción “y” cumple, en el orden de las palabras, la misma función que los encadenados que ligan una imagen fotográfica con otra (Ishagpour, 2007, p. 137). En cuanto a la música, Ishagpour plantea el contraste entre la melancolía de los fragmentos clásicos escogidos para los caminos -Haydn, Stich y Weber-, y la música japonesa para flauta de madera, que relaciona con el *haiku*, género que Kiarostami había ensayado en el libro de poemas *Hamrah ba bad*, publicado en Teherán en el año 2000 (Ishagpour, 2007, p. 151)³.

La importancia de las páginas dedicadas por Ishagpour a esta película radica, desde la perspectiva de este artículo, en comprenderla como un todo cuyos componentes, sin embargo, mantienen su independencia. Es una lástima que no profundice más en el papel de la música, y que atribuya a Sepehrì versos del propio Kiarostami.

La deuda con Ishagpour es evidente en el artículo que a las relaciones entre fotografía e imagen en movimiento en la obra de Kiarostami dedica Silke von Berswordt-Walrabe (2012). Allí, la autora profundiza en la relación que mantienen vídeo y fotografías, afirmando que en vez de confundirse, las propiedades respectivas de uno y otro medio emergen más contrastadas. Por otra parte, hace notar que la aparición como fotógrafo del propio Kiarostami “enlaza todavía más enfáticamente, con su propia actividad, todas las implicaciones creadas por las interacciones entre imágenes, palabras y acompañamiento musical” (von Berswordt-Walrabe, 2012, p. 110)

Elio Ugenti, define abiertamente la película como obra intermedial, considera que la imagen fotográfica y el verso poético aparecen *inmersos* en el medio “vídeo”, y afirma: “No se trata de una yuxtaposición de lenguajes, sino de una auténtica compenetración de formas mediales diferentes, donde los límites de cada una se fuerzan en su encuentro con las demás” (Ugenti, 2018, p. 142). Sin embargo, Ugenti se refiere a los versos, que no analiza, en función de la construcción de una *imagen* que luego estudia exclusivamente desde lo visual, en las relaciones que se establecen entre movilidad e inmovilidad, donde “el vídeo acoge las fotografías para operar, a través de los recursos que le son propios, su reelaboración” (Ugenti, 2018, pp.143-144).

³ *Compañero del viento*, en la traducción española de Clara Janés y Ahmad Taherí, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, Madrid, 2006.

Retomo, pues, *Roads of Kiarostami*, allí donde lo han dejado estos autores, para profundizar en su carácter de obra intermedial teniendo en cuenta las relaciones que la película establece entre palabra, voz, música, fotografía e imagen de vídeo digital. Pero sin olvidar las posibles llamadas que Kiarostami establece desde ella hacia las distintas facetas de su trabajo, en tanto que artista que se movía ya, en ese momento, en diferentes medios e instituciones.

2. Condiciones de posibilidad

La película, como indica su título, mantiene una relación muy estrecha con la que entonces era todavía una reciente exposición que tuvo lugar en Turín entre el 18 de septiembre y el 12 de octubre de 2003. Me refiero a *Sulle strade di Kiarostami / On the roads of Kiarostami*, comisariada por Elisa Resegotti y Alberto Barbera, y realizada en colaboración entre el Museo del Cinema y la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.

A partir de ese momento, la exposición comenzó a recorrer distintos países. Resegotti, entrevistada por Ugenti, relata que ella misma hizo una propuesta informal, a través de intermediarios japoneses que le presentaron a dos colegas coreanas vinculadas a festivales, para intentar llevar la exposición a Corea del Sur. Lo que recibieron al cabo de algún tiempo fue, en cambio, una invitación del Green Film Festival de Seúl (Ugenti, 2018, pp. 186-187). Ellos financiarían una película realizada por Abbas Kiarostami en soporte digital para la apertura de su segunda edición.

Este festival había sido creado por la Korea Green Foundation -en un período en el que crecían tanto la producción cinematográfica coreana como el número de festivales en el país-, con la finalidad de hacer llegar a los aficionados la importancia del cuidado del medio ambiente. Según Nam Hyun-Woo (2005), el tema central de aquel año fue el de la reducción del CO₂, siguiendo la estela de los acuerdos de Kioto del mismo año, aunque hubo otras secciones, una de las cuales estuvo dedicada a la era nuclear, dado que era también el cincuentenario del bombardeo atómico de Hiroshima y Nagasaki.

Evidentemente, el interés del Green Film Festival y de la Korea Green Foundation se centraba sobre todo en la capacidad de Kiarostami, como cineasta reconocido, para ayudar a visibilizar mundialmente tanto las preocupaciones de la segunda, como la capacidad de llamamiento a otros cineastas del primero. Probablemente, en la base de la propuesta, estaba el recuerdo de la aún reciente experiencia de *ABC África* (2001)⁴.

Según Elisa Resegotti (Ugenti, 2018, pp. 186-187), Kiarostami se negó en un primer momento a aceptar, pero durante un viaje en coche, de pronto, dijo que ya sabía cómo hacer ese cortometraje y se comprometió a realizarlo. Durante esos viajes, dice Resegotti, Kiarostami solía recitar poemas mientras conducía. Él, llevaba tiempo intentando -explica la curadora- ensamblar sus fotografías con poemas persas clásicos y contemporáneos, proyecto para el que no encontraba solución. Tal y como

⁴ Película que Kiarostami realizó, también en digital, por encargo del Fondo Internacional para el Desarrollo Agrícola, de Naciones Unidas, para dar a conocer las actividades del programa UWESO, que en Uganda ayudaba a autogestionarse a grupos de mujeres que cuidaban de los huérfanos del SIDA.

lo narra Resegotti, da la impresión de que *Roads of Kiarostami* fuese una manera de resolver ese deseo. Y seguramente está en lo cierto, pero conviene mirar la película y su contexto un poco más de cerca, porque los versos que hay citados en ella, salvo uno de Sepehri, son del propio Kiarostami: más en concreto, del que entonces era su segundo libro de poesía, que había aparecido por primera vez, en edición bilingüe, hacía muy poco, y había sido dado a conocer al público durante la exposición de Turín.

Buena parte de lo que compone el cortometraje *Roads of Kiarostami* había sido presentado, por primera vez, en aquella exposición, que ofreció la retrospectiva completa de todas las películas de Kiarostami, dos vídeoinstalaciones (*Sleepers* y *Ten minutes older*), cinco cortometrajes digitales con el título genérico de *The Lagoon and the Moon* (que darían lugar más tarde a la película *Five*), y la exposición, nunca antes mostrada al público, de dos series de fotografías en blanco y negro, en distinto tamaño y soporte: una cuyo tema era la nieve, y otra protagonizada por caminos. También se presentó en este contexto la edición bilingüe de poemas *Un lupo in agguato (Gorgh-i dar kamin)*⁵, con traducción de Riccardo Zipoli: se trata del segundo libro de poemas de Kiarostami, absolutamente inédito hasta ese momento, y publicado por la reconocida editorial Einaudi en su colección de poesía.

Roads of Kiarostami contiene, pues, algunas de las novedades de una muestra que no llegó a viajar a Corea del Sur, particularmente las dos series de fotografías, y algunos versos de su libro, aunque en la película no aparezcan citados como propios. El autor parece realizar varias operaciones al mismo tiempo: llevar de alguna manera su fotografía –y su poesía– a Seúl, entrelazar como deseaba poesía y fotografía, y continuar intentando abrir su cine, cada vez más, hacia una dimensión que exija un tipo de participación del espectador, como le decía a Jean-Luc Nancy en una entrevista, más parecida a la actividad de un lector de poesía (Nancy, 2008, pp. 125-128). Podría afirmarse, con Ugenti (2018, p. 180), que los caminos del universo artístico de Kiarostami convergen en el cine, su criatura en permanente mutación.

La primera exposición individual de Kiarostami como fotógrafo tuvo lugar en la galería Golestán, de Teherán, en abril de 1989. Habrá que esperar hasta 1995, tras el paso por Cannes de *A través de los olivos* en 1994, para que se produzca la primera exposición de fotografías de Kiarostami fuera de su país, en la Pinacoteca Municipal Casa Rusca, de nuevo en Locarno, ligada a la retrospectiva completa de su filmografía durante el Festival de Cine de 1995.

Si hasta entonces el interés por la fotografía de Kiarostami había ido al rebufo de su reconocimiento internacional como cineasta, a partir de ese momento, tanto en su país como fuera de él y, sobre todo a partir del año 2000, se multiplican las exposiciones individuales en galerías y museos, apareciendo también en 2003 sus dos primeras vídeoinstalaciones en el Museo de Arte Contemporáneo de Teherán y muy poco más tarde en otros lugares. La obra fotográfica y vídeoartística de Kiarostami comienza a adquirir así una existencia relativamente autónoma –relativamente, porque su nombre siempre hace recordar su cine y su reconocimiento como cineasta–, en el sistema del arte. Hay que advertir, en este punto, sin embargo, del creciente interés por los artistas iraníes, tanto los residentes en Irán como en el exilio, por parte de galerías y museos occidentales, sobre todo en la última década del siglo veinte, que se ha incrementado aún más durante el nuevo milenio. Artistas

⁵ *Un lobo al acecho*, todavía sin traducción al español.

muchas veces polifacéticos, que trabajan en soportes y medios diferentes, como se desarrolla por extenso en la tesis doctoral inédita de Amor Marsé Taltavull (2012)⁶.

En cuanto a la poesía, sigue siendo lo menos conocido de la obra de Abbas Kiarostami. Su primer libro *Hamrad ba bad (Con el viento)*, se publicó en Teherán en 2000; fue inmediatamente traducido al italiano en 2001 por el fotógrafo y académico Riccardo Zipoli, publicado por Il Castoro, editorial especializada en cine, y presentado por Kiarostami en el marco del Torino Film Festival, el 19 de noviembre de 2001 (Elena, 2002, p. 272)⁷. A este le siguió *Gorg-i dar kamin (Un lobo al acecho)*, publicado por primera vez, no ya en Irán, sino en Italia en edición bilingüe persa-italiano, con traducción de Zipoli, editado en 2003 por Einaudi en su colección de poesía. Su tercer libro de poemas, *Bad o Barg (El viento y la hoja)*, apareció en Teherán en 2010, publicado por Nazar, y ya ha sido traducido a varias lenguas, entre ellas el español. También la obra poética del autor halla acogida, fuera de Irán, primero en editoriales vinculadas al cine para independizarse en cierta medida con posterioridad.

Pero el trabajo de Kiarostami en relación con la poesía no acaba con la edición de sus propios poemas. También ha publicado en Irán ediciones antológicas de poetas clásicos, como Hafez, Rumí o Saadi, y contemporáneos, como Nima; obras polémicas, porque se trata de selecciones de versos y no de poemas completos, adaptadas a lo que Kiarostami llama “generación SMS” (Taherí, 2015, p. 143), y que Marco Dalla Gassa (2017) define como “extraordinarios ejemplos de *appropriation art*”.

3. Artefacto y laboratorio

Roads of Kiarostami no es una película de ficción ni un documental, sino un *film-ensayo*, categoría que como propone Nora M. Alter (2018, p. 21), define obras de carácter híbrido que se sitúan en un territorio esencialmente fronterizo, no solo entre géneros, sino también entre instituciones y medios.

Los primeros cinco minutos de la película consisten en fotografías de caminos exploradas por una mirada móvil que se adentra en ellas, acompañadas ambas – mirada y fotografías- por música del *Concertino para trompa natural en mi menor*, de von Weber. Si ya de esta manera, con ayuda de la música, se están poniendo en relación dos tipos distintos de imágenes, fijas y en movimiento, y dos medios diferentes -fotografía y audiovisual- la entrada de la voz en off que habla en primera persona, explicando cómo y por qué empezó a hacer fotografías complica algo el asunto. Los espectadores atribuimos, lógicamente, esa voz al autor, Abbas Kiarostami, conocido mundialmente como cineasta, y cada vez más como fotógrafo, de manera que su aparición trae también a la palestra, discretamente, el hecho de que esos dos tipos de imágenes y de medios, en tanto que expresión artística suelen hallar su legitimación en instituciones diferentes.

⁶ A quien agradezco el envío de partes de su tesis no accesibles en el repositorio institucional de la Universidad de Barcelona.

⁷ También la primera traducción al inglés, *Walking in the Wind. Poems by Abbas Kiarostami* fue editada en 2001 en una colección vinculada al estudio del cine, Harvard Film Archive Publications, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press.

Según Méchoulan, si los estudios intermediales tienen algún interés, este pasa por entender de qué manera las obras artísticas son laboratorios donde se puede estudiar desde los dispositivos materiales que se explotan en ellas, hasta las relaciones que mantienen con las instituciones que aseguran su visibilidad (Méchoulan, 2017, sin paginar, párrafo 49).

Roads of Kiarostami no se deja describir con facilidad. Es complicado, por no decir imposible, jerarquizar las funciones respectivas de imágenes, música y texto. Probablemente por eso la reflexión de Ishagpour sea fragmentaria. Es cierto que hay “signos de puntuación” cinematográficos tradicionales: dos fundidos a negro y uno a blanco parecen dividir la película en segmentos. El primer fundido a negro separa netamente los cinco primeros minutos en los que una mirada móvil explora fotografías de caminos, acompañada de la música de Weber, de lo que viene inmediatamente después: imagen vídeo, sin música, de un coche que recorre estrechas carreteras sinuosas, con acompañamiento de voz. En este momento, un espectador podría estar convencido de que aquellos primeros minutos han funcionado como un prólogo, o una obertura. El tercer fundido, a blanco, situado prácticamente en la mitad de la película (15:32), anuncia la entrada de la nieve, tema visual fundamental de los últimos minutos. Todavía falta tiempo, sin embargo, para llegar a la plenitud de lo nevado que, ya sin caminos, aparece solo al final de la película. El segundo fundido a negro, situado muy poco antes (13:16), no parece tener una función tan clara, ya que sobre él se mantiene la continuidad de la música (vuelve a ser un fragmento de un concierto de trompa: el número 1 de Haydn), el tono del comentario oral que lo sigue no ha cambiado, y las imágenes son de nuevo las de un coche por un camino lleno de curvas, tomadas en vídeo. El sentido de ese segundo fundido no es inmediatamente perceptible, no parece separar nada de modo evidente, porque lo que hace no tiene que ver con lo que se ve sino, muy sutilmente, con el contenido del comentario oral. Hablaré de ello más adelante.

Por otra parte, la llegada al lugar donde ya no hay caminos, donde todo es nieve, acontece no solo sin aviso, sino por el contrario jugando con los equívocos de la percepción. Acostumbrados a seguir el zoom virtual que nos adentraba en las fotografías, tardamos en darnos cuenta de que lo que vemos es imagen vídeo tomada desde el interior de un vehículo. De ese modo, por sorpresa, nos encontramos en el último segmento de la película, los diez minutos finales, tan diferentes del resto, donde ya no hay comentario oral, donde el coche se detiene y sale el autor para hacer fotografías entre la nieve, y en la que esas fotografías de seres y matices de lo blanco, van a aparecer acompañadas por música japonesa para flauta.

La segmentación de la película no está confiada a los “signos de puntuación” audiovisuales tradicionales, que en algún caso pueden incluso resultar ambiguos; hay transformaciones que acontecen por sorpresa, obligando al espectador a pensar cómo se han producido. En cualquier caso, lo que resulta ya evidente es que la película propone oposiciones y contrastes con cuyas fronteras juega, sean estas temáticas, formales, mediales o genéricas, haciendo ciertas las afirmaciones de Rancière –su *pensatividad* reside en la presencia latente de un medio de expresión dentro de otro-, y de Ugenti –se trata de una auténtica compenetración de formas mediales diferentes-.

Teniendo en cuenta que es imposible jerarquizar medios, géneros y formas en esta película, voy a tener en cuenta en el siguiente análisis aquello en lo que menos se ha profundizado hasta ahora, es decir, la relación entre imágenes, texto y música.

4. El texto

En esta película ocurre algo poco frecuente. Como hemos visto, la organización de las relaciones entre imagen fija y móvil, entre fotografía y *cine*, permite a críticos, analistas y filósofos, encontrar en *Roads of Kiarostami* un discurso que no parece necesitar de los contenidos orales para tener un sentido. El contenido de las palabras que nos llegan a través del oído, por su parte, puede funcionar como una unidad de sentido sin necesidad de imágenes. Cualquiera puede hacer la prueba y darse cuenta de que se trata de un texto coherente y cerrado en sí mismo. La voz aparece en el minuto 5 y desaparece en el minuto 20. El tono varía ligeramente. Durante los primeros minutos parece improvisar lo que dice en abierta prosa. A partir del momento en que comienza a recitar versos, se vuelve cálida y la vez distante, pudiendo recordar, según me ha ayudado a ver Nazanín Armanian, en comunicación personal, el modo de recitar del poeta Ahmad Shamlou, muy popular en Irán a partir de los años ochenta. Comienza el comentario oral de una manera abiertamente confesional, explicando el autor que para él la fotografía de la naturaleza era al principio algo íntimo, pero que la belleza de ciertos momentos de luz excepcional que a veces conseguía registrar, hizo que quisiera compartir esas imágenes de la naturaleza con amigos que no habían tenido la oportunidad de experimentarla. Respecto a la razón de la insistencia de los caminos en su fotografía, reenvía a algún posible misterio de su infancia, para luego afirmar brevísimamente que la imagen del camino puede atraer emociones relacionadas con necesidades básicas, y mostrarse a la vez como puro juego de líneas. A partir de ahí, la voz universaliza el tema, diciendo que está presente tanto en el *haiku* japonés, como en la poesía contemporánea. Cita entonces dos versos de Sepehrí que aparecen en el poema “Movimiento de la palabra de la vida”, perteneciente al libro *Espacio verde* (Sepehrí, 2010, p. 81):

Camino significa: exilio.
Viento, canto, viajero y anhelo de un breve sueño.

Los siguientes versos recitados son los de dos poemas del propio Kiarostami, pertenecientes a su reciente libro *Gorg-i dar kamin (Un lobo al acecho)*⁸.

Luz de luna
iluminando el estrecho camino
que no quiero cruzar
(Kiarostami, 2005, p. 42)

y

Recorro un camino angosto
dificultosamente
sin destino
(Kiarostami, 2005, p. 41)

⁸ Los traduzco al español con ayuda de la profesora de lengua persa de la Universidad de Salamanca Nazia Barani, a partir de la edición bilingüe persa-inglés, de la editorial Sokhan, Teherán, 2005.

Kiarostami coloca sus propios versos, sin citarse a sí mismo, en la estela de Sepehri, al que llama en la película el “poeta moderno”. De este modo, pasando de Sepehri a su propia poesía, y recitando de una manera que recuerda a la de Shamlou, Kiarostami está emparentando en *Roads of Kiarostami* su poesía y el conjunto de su trabajo, con la *shaer-e nou*, la nueva poesía persa, parentesco en el que ya había insistido Alberto Elena hablando de su cine (2002, pp. 270-271). Una modernidad que, como recuerda Farshad Zahedi hablando de la recepción sesgada de Sepehri –y de Kiarostami- en Occidente, es profundamente internacional, y cuya percepción de la naturaleza tiene menos de mística persa que, como ya explicó Shayegan en su momento, con la larga estancia del poeta y pintor en Japón y su conocimiento del arte chino y japonés (Zahedi, 2016, p. 38). Igual que sucede en general en la nueva poesía, en la de Kiarostami no hay ruptura radical con la tradición -religiosa y filosófica, que se ha expresado durante siglos sobre todo a través de la poesía-, sino más bien una relación conflictiva con ella, y si esto es más evidente en el conjunto del libro del que proceden estos poemas, también se manifiesta en la última y amplia parte del discurso oral, en verso libre, que comienza con la fábula del doliente, en la que hay reminiscencias del lenguaje clásico de la poesía persa (Ishagpour, 2007, p. 146)⁹, y donde Kiarostami incrusta otro de los poemas de *Gorgh-i dar kamin*:

Indeciso
de pie
en el cruce.
El único camino que conozco
es el del retorno.
(Kiarostami, 2005, p. 39)

La parte oral de la película tiene, pues, un marcado carácter intertextual que podría cerrarse sobre sí mismo, si no fuera porque es parte de la construcción audiovisual e intermedial de la película. De hecho, las últimas palabras, las de la oración final, no son recitadas, sino que aparecen escritas. Reparición de la palabra, pero en su forma visual, al lado de la última fotografía, que se abrasa y se convierte en cenizas.

5. La elaboración intermedial

5.1. Vídeo, texto y fotografía

El discurso oral de la película no comenta las imágenes: se halla al mismo nivel de jerarquización, como demuestra el hecho de que puedan funcionar por separado¹⁰. Elio Ugenti afirma muy atinadamente que fotografías y versos están *inmersos* en el medio vídeo. Jens Schröter, reconociendo que cuando un medio hace referencia a otro normalmente se interroga por sus propias cualidades o especificidades, dice que habría que plantearse también qué aporta el medio que acoge al acogido –medio representante y medio representado (Schröter, 2011, p. 5)-. Kiarostami estaría muy

⁹ Ishagpour (2012, p. 66, nota 43), llega a afirmar que en la parte central de la película hay una reescritura de un poema de Attar, aunque no da la referencia.

¹⁰ Michel Chion (1998, pp. 164-165) proponía el concepto de texto errante para aquellos casos en que el texto pronunciado por una voz-over *se prohíbe reinar* sobre la imagen que transcurre en paralelo.

cerca de responder a la pregunta de Schröter. Acogiendo fotografía y poesía, el medio vídeo les da la posibilidad de entrelazarse, manteniéndose a la vez separadas, y reflexionando a la vez con los vínculos que le unen y lo separan de aquéllas. Esto, solo es posible en la medida en la que medio que acoge no se coloca en una posición superior.

Para entender de qué manera Kiarostami iguala medio que acoge y medio acogido, tenemos que volver al momento en el que se pasa de la cita literal de Sepehrì a la cita literal de los poemas de Kiarostami. Escuchando el texto de Kiarostami para su película –o leyendo los subtítulos–, parecía, dije antes, que no hubiera solución de continuidad entre la cita de Sepehrì y sus propios poemas. Sin embargo, estos son recitados en un fragmento de la película completamente distinto del anterior. Con el verso de Sepehrì terminaba un largo plano secuencia en vídeo de más de dos minutos que seguía el recorrido de un coche por una carretera sinuosa¹¹. La voz ahí, no iba acompañada de música, sino solo, de vez en cuando, por el graznido de algún cuervo. Los dos poemas siguientes, propios, aparecen en cambio sobre fotografías de caminos, acompañadas otra vez por música clásica para trompa natural, esta vez de Haydn. La continuidad y la diferencia, pues, con Sepehrì, aparecen sutilmente marcadas.

Aquel extraño segundo fundido a negro del que hablé, que en principio no parecía separar partes claramente distintas de la película, lo que hace es cerrar la parte del discurso oral que había a su vez diferenciado prosa y poesía, y abrir una segunda parte de este discurso, un largo poema en verso libre o prosa poética, en la que lo diegético y lo no diegético se suceden sin solución de continuidad. Comienza esta parte tras el segundo fundido a negro. Un doliente, al no hallar respuestas ni en libros ni decretos ante el hecho de que todo bello rostro termine enterrado en el polvo, termina encontrando su lugar en el camino. Incluyendo en su interior el último poema citado de *Gorgh-i dar kamin*, el discurso se torna cada vez más abstracto, creando una serie de imágenes del camino como exilio, como hogar, como búsqueda de sentido o del alimento, como huella, como fuga, como confesión, como necesidad, como exterior, como interior, como retrato del propio ser humano.

Ugenti (2018, p. 140) habla de una “estética de la con-fusión”, en la que el diálogo de la fotografía con otras “formas y dispositivos” como el cine y la poesía, crea un espacio visual y perceptivo que se convierte en lugar de elaboración intermedial. Para llegar a este espacio de con-fusión, es necesario que el medio que acoge, allí donde poesía y fotografía están “inmersos”, no esté en una posición jerárquicamente superior, como medio que únicamente acoge. Y para lograrlo, Kiarostami deconstruye el audiovisual en sus componentes básicos –dar al ojo lo que es del ojo y al oído lo que es del oído, parafraseando a Robert Bresson-. De hecho, su presencia en la película aparece escindida: cuando lo oímos, no lo vemos; cuando lo vemos, no lo oímos. Acabamos de darnos cuenta de cómo un fundido, un clásico signo cinematográfico de puntuación, de carácter visual, que normalmente segmenta una narración o separa partes claramente distintas de un todo audiovisual, servía aquí para distinguir dos momentos de un discurso oral que, en principio, funcionaba de manera autónoma con respecto a las imágenes. Lo que estaba separado se pone en relación de manera inesperada: un signo visual advierte de un cambio que acontece a nivel de la palabra.

¹¹ El vehículo que recorre caminos sinuosos de colinas o montañas es recurrente en la filmografía de Kiarostami, particularmente en el viaje emocional que articula *El sabor de las cerezas* (1997).

Siempre habrá una porosidad entre formas de entender o de percibir, que permita la continuidad a pesar de la materialidad de los medios y de las barreras genéricas. Este es precisamente el punto de partida de Lars Elleström (2010): hay que tener en cuenta que lo que permite la intermedialidad son las modalidades compartidas a través de las cuales los medios se dan a la percepción. La deconstrucción del audiovisual en los componentes básicos que comparte con la poesía -la palabra-, y con la fotografía -la imagen que se da a la mirada- es un primer acto necesario para poder poner en contacto las imágenes visuales con las que crea la palabra.

La inmersión de poesía y fotografía en el flujo temporal del audiovisual permite reflexionar también sobre las posibilidades del audiovisual en relación con las de otros medios. La analogía es uno de los recursos utilizados en esta película para conseguirlo. Ishagpour llamaba la atención, como vimos, acerca de la similitud de la conjunción “y” en el texto oral, y los encadenados que relacionan una fotografía con la siguiente. Sucede algo similar en la transformación de lo diegético en serial. Si la fábula del doliente se abría como narración para transformarse rápidamente en una serie de símiles y metáforas, en la última parte de la película, la de la nieve, sucede lo mismo al nivel de las imágenes. Hay un actor, Kiarostami, que detiene su coche para fotografiar a un perro. El lugar es simbólico: termina la carretera ante una verja tras la que solamente hay nieve. Un objeto negro, informe y ligero baja rodando por la cuesta nevada y atraviesa la verja con enorme facilidad viniendo hacia nosotros mientras Kiarostami lo mira. Se trata, probablemente, de algún tipo de efecto digital. El sonido de los cuervos, aún fuera de campo, inicia un crescendo impresionante, que se hace ensordecedor con el cambio de plano. Inmediatamente, un juego de plano y contraplano, un típico recurso diegético: el fotógrafo mira hacia la izquierda, los cuervos emprenden el vuelo desde la nieve de izquierda a derecha. El fotógrafo se aleja en los siguientes dos planos hacia la derecha, mientras se debilita el sonido de los graznidos. Dos nuevos planos del fotógrafo con una bandada de cuervos delante y un nuevo juego de plano y contraplano, mientras el sonido de los graznidos deja paso al del viento. Un plano del fotógrafo cámara en ristre precede a lo que hubiera podido ser otro contraplano, pero que es ya una foto fija en la que un graznido solitario se mezcla con los primeros sonidos de la flauta japonesa. Así termina este momento en el que se han desplegado toda una serie de recursos que remiten a lo diegético, para disolverse a continuación en la serialidad de las fotografías de árboles y animales en la nieve, como ocurría con el relato del doliente, que se deshacía en símiles y metáforas.

5.2. La música

La otra cara de la analogía es la del contraste. En *Roads of Kiarostami* contrastan las dos series de fotografías, las de los caminos y las de la nieve que, si en la exposición de Turín podían verse en tamaños distintos, aquí, donde no se da esa posibilidad, tienen acompañamientos musicales muy diferentes. La serie final de fotografías tomadas entre la nieve está acompañada de música japonesa. Se trata de composiciones para la flauta de bambú shakuhachi. Según Horacio Curti (2010, p. 18) los monjes komuso, “monjes de la nada y del vacío”, una rama del budismo zen, usaban el instrumento para la meditación sonora individual mediante sonidos no improvisados. Lo sonoro, según Curti (2010, p. 17) tenía carácter de “vía”, camino, para alcanzar la iluminación. Esta serie de fotografías, donde árboles, piedras e incluso animales

parecen muchas veces espaciados trazos negros sobre blanco, recordaba a Charles Tesson (2006, p.143), la caligrafía china. No muy lejos de esta apreciación, Youssef Ishagpour (2012, pp. 31-32), afirmaba:

El blanco de la nieve crea el vacío, hace desaparecer profusión y detalle, impone a todo el silencio. Las formas aparecen en su acuidad, en su abstracción. La tierra está unificada, recubierta de una tela blanca, inmaculada: una página virgen sobre la que el fotógrafo, convertido en grafista, dibuja, como un pintor del Extremo Oriente, caligrafías en medio de la naturaleza, como si fueran haikus.

La palabra *haiku* había sido pronunciada ya en el interior de la película, cuando la voz *over* decía que el motivo del camino podía encontrarse tanto allí como en la poesía contemporánea. De nuevo la analogía hace presencia, gracias a la música: esta, evidentemente japonesa, pone en relación no solo las fotografías de la nieve, sino su tratamiento, con la palabra *haiku*, una de cuyas características sería la búsqueda del equilibrio entre la estasis y el movimiento.

Quizá sería interesante subrayar, de nuevo con ayuda de Horacio Curti que, en el Japón tradicional, la belleza está íntimamente relacionada con lo impuro; en el caso de la música, la construcción de los instrumentos -por ejemplo la de la flauta shakuhachi-, está pensada para que la entrada de aire contamine el sonido, forme parte de él y obstaculice la producción de una octava exacta (Curti, 2010, p. 24).

Toda la primera parte de la película estaba acompañada por fragmentos de conciertos clásicos para trompa natural (el último de los cuales pertenecía al adagio del *Concierto n° 5 para trompa en Fa*, de Jan Václav Stih). La música clásica occidental, a diferencia de la japonesa, busca la pureza del sonido y la claridad de la afinación. Tanto en Occidente como en Japón se admira el virtuosismo del intérprete, y la trompa natural, sin válvulas, propone un difícil trabajo para el solista, tanto como es complicado tocar la flauta shakuhachi. A diferencia de la música japonesa, sin embargo, esta dificultad proviene de la necesidad de producir un sonido puro con un instrumento que no lo facilita. La evolución de la trompa, en Occidente, llevó a dotarla de válvulas en el siglo XIX. La elección de los conciertos para trompa natural, sin válvulas, no parece casual: la ejecución implica un estado intermedio entre una exigencia nueva y un instrumento arcaico en relación con esta: una presencia de lo viejo en lo nuevo, como sucede con la *shaere-nou*.

La música clásica europea es tema de los caminos; la japonesa, de la nieve. Si comparamos el tratamiento de esta última serie de fotografías, con la de los caminos, podemos establecer una serie de diferencias significativas. En la de los caminos, la mirada móvil es muy variada, simulando zooms hacia delante y hacia atrás, o movimientos de panorámica. En la serie de la nieve, se repite el mismo movimiento, un lento zoom hacia delante, siempre en la misma dirección, aunque se encuentre solo el blanco. Los encadenados, que en la primera serie buscaban un centro, una perspectiva, en la segunda no enfatizan ninguna búsqueda, no hay ningún recorrido que hacer, carecen de centro. En las fotografías de los caminos prima el movimiento. De la serie de fotografías de la nieve en *Roads of Kiarostami* decían, tanto Rosenbaum como von Berswordt-Walrabe que parecen imágenes entre la estasis y el movimiento. Efectivamente, no son del todo fijas; hay siempre un leve, casi imperceptible movimiento de acercamiento. Mientras que la primera los encadenados buscan la convergencia en el punto de fuga del horizonte, y muchas veces un camino

se coloca sobre la línea del de la fotografía que lo sigue, los encadenados en la serie de la nieve, sin horizonte, durante breves instantes componen una imagen nueva que no es ni la anterior ni la que la sigue, sino otra que aparece solo en ese momento del entrelazo y que, efectivamente, recuerda la tensión entre la estasis y el movimiento de los haikus.

La música europea acentúa la presencia del solista en el conjunto; la del budismo zen, se relaciona con la disolución del yo. La música marca en la película dos extremos. En medio, el camino y la palabra que trata de darle sentido, la mirada que se centra en el recorrido o trata de desviarse.

6. Conclusiones

No es mi intención interpretar el sentido de *Roads of Kiarostami*, a pesar de que la película parezca pedirle a los espectadores que lo hagan, con sus referencias a la bomba atómica, con la oración final escrita y citada como procedente del *Nahjul Balagha* –libro atribuido a Alí, yerno de Mahoma y primer imán chií-, con la presencia de paisajes iraníes entre los extremos de la música oriental y la occidental, con la poesía en la estela de la *shaer-e nou* que marca una relación con la tradición cultural persa desde la modernidad, o con la modernidad desde aquella, y sobre todo con la metáfora del camino, su tema fundamental, que fácilmente podría extrapolarse tanto hacia la vía geopolítica como hacia la vía mística.

Lo que me interesa para terminar es más concreto. Se trata de reorganizar y matizar lo visto hasta aquí. Si *Roads of Kiarostami* había llamado la atención de algunos estudiosos, era fundamentalmente por las relaciones que se establecen en ella entre las imágenes fijas y las imágenes en movimiento, sin que se hubiera profundizado en las conexiones con la palabra –oral y escrita-, y con la música, aunque en muchos casos se aludiera a ello. *Roads of Kiarostami* es un auténtico laboratorio intermedial en el que el autor explora menos los límites que separan un medio de otro que las posibilidades de combinarlos manteniendo su independencia. El medio vídeo, convenientemente deconstruido, se convierte en el lugar donde es posible unir fotografía y poesía, donde explorar la posibilidad de generar nuevas imágenes, mixtas en todos los sentidos – verbales, visuales, sonoras-, y donde compararlas. La música se convierte allí menos en un acompañamiento emotivo, sin dejar de funcionar como tal, que en un vector de sentido. Desde un punto de vista intermedial, *Roads of Kiarostami* es un laboratorio donde se explora lo que un medio que acoge puede ofrecer a los medios acogidos, y donde afirmar la existencia de un *inter-medium* a partir del juego con los modos en los que los medios se ofrecen a la percepción. Habría que terminar recordando que la “inmersión” de fotografía, poesía y música se produce en un medio, el vídeo, que a pesar de haber sido desjerarquizado, gracias a su deconstrucción, con respecto a los otros, mantiene algo que es precisamente lo que permite esa inmersión: su carácter de flujo temporal “duro”, en el que acontecen las trampas, las transformaciones inesperadas, los intercambios, las analogías, los solapamientos. Un flujo temporal duro que es el de un dispositivo, el cinematográfico.

Roads of Kiarostami, a pesar de su carácter intermedial, no podría reelaborarse en un museo como propuesta multicanal –y su autor sabía de eso-, precisamente porque su potencia radica en estar pensado para un dispositivo determinado, el cinematográfico, que coloca a los espectadores en una situación particular que fuerza

a confrontar esa forma de darse, de transcurrir, con otras temporalidades. Aquí, para terminar, Kiarostami reúne y pone en relación obras propias que han tenido una existencia previa, por separado, en medios vinculados a otras instituciones, *ensayando* una nueva forma performativa, con una presencia explícita del yo, desde el título hasta su presencia callada como fotógrafo, pasando por los pronombres personales en la prosa, en los poemas, que no encontramos en ninguna otra de sus obras, salvo en las literarias.

Referencias

- Alter, N. M. (2018). *The Essay Film. After Fact and Fiction*. Nueva York, Estados Unidos: Columbia University Press.
- Chion, M. (1998). *La audiovisión*. Barcelona, España, Buenos Aires, Argentina: Paidós
- Curti, H. (2010). “Ideal sonoro y elementos de su construcción en la música de Japón”. *Actas del III Foro FEIAP* (Foro de Investigación sobre Asia Pacífico), pp. 15-29, Granada, España.
- Dalla Gassa, M. (2017). “La forma breve. Lo spettatore negli haiku cinematografici del regista iraniano”. *Fata Morgana Web*, 15 de julio. Recuperado de: <http://www.fatamorganaweb.unicat.it/index.php/2017/07/15/corti-abbas-kiarostami/>
- Elena, A. (2002). *Abbas Kiarostami*. Madrid, España: Cátedra.
- Elleström, L. (2010). “The Modalities of Media. A Model for Understanding Media Relations”. En *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, pp. 11-48. Londres, Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Hyun-Woo, N. (2005). “2nd Green Film Fest Kicks Off”, *The Seoul Times*, 10 de agosto. Recuperado de: <https://www.hancinema.net/2nd-green-film-festival-kicks-off-sept-8-3678.html>
- Ishagpour, Y. (2007). *Kiarostami, Le réel, face et pile*. Belval, Francia: Circé.
- Ishagpour, Y. (2012). *Kiarostami. Dans et hors les murs*. Belval, Francia: Circé
- Kiarostami, A. (2005). *Gorhg-i dar kamin/A Wolf lying in wait*. (Ed. bilingüe farsi-inglés, trad. al inglés de Karin Emami y Michael Bear). Teherán, Irán: Sokhan.
- Marsé Taltavull, M. A. (2012). *El discurso del arte iraní desde la perspectiva de los exilios (1979-2012). Síntesis entre tradición y contemporaneidad*. Tesis doctoral inédita. Universitat de Barcelona, Barcelona, España. Recuperado de: https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/110925/AMT_TESIS.pdf?sequence=1
- Méchoulan, É. (2017): “Intermédialité, ou comment penser les transmissions”. *Fabula. La recherche en Littérature. Colloques en ligne*. Recuperado de: <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>
- Nancy, J.-L. (2008): *La evidencia del filme. El cine de Abbas Kiarostami*. Madrid, España: Errata Naturae.
- Ragel, Ph. (2012). “Chemin faisant... Avec Abbas Kiarostami”, *Entrelacs* 8, on line, pp. 1-10. DOI : 10.4000/entrelacs.235. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/entrelacs/235>
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Rosebaum, J. (2006). “Spoiler Alert. Roads of Kiarostami”. *Chicago Reader*, 9 de junio. Recuperado de <http://www.jonathanrosenbaum.net/2006/06/spoiler-alert/>
- Sepehrí, S. (2010). *Espacio verde. Todo nada, todo mirada*. Madrid, España: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.

- Schöter, Jens (2011). “Discourses and Models of Intermediality”. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 13, art. 3.
- Taherí, Ahmad (2015). “Diálogo con Kiarostami”. En Kiarostami, Abbas, *El viento y la hoja* Madrid, España: Salto de Página.
- Tesson, Charles (2006). “Las vías del paisaje”, *Erice-Kiarostami. Correspondencias*, pp. 142-155. Madrid-Barcelona, España: La Casa Encendida, CCCB.
- Ugenti, E. (2018): *Abbas Kiarostami. Le forme dell'immagine*. Roma, Italia: Bulzoni.
- Von Berswordt-Walrabe, S. (2012). “Reflections on Abbas Kiarostami Pphotographs and Vídeos”. En von Berswordt-Walrabe, Silke; Klar, Alexander; Mössinger, Ingrid: *Abbas Kiarostami. Stille und bewegte Bilder / Abbas Kiarostami. Images, Still and Moving*, pp. 106-117. Ostfildern, Alemania: Hatje Cantz,.
- Zahedi, F. (2016). “Más allá del camino en zig-zag. ¿Dónde está la casa de mi amigo? (A. Kiarostami, 1987). Treinta años después”, *Secuencias*, n° 43-44, primer y segundo semestre, pp. 31-50. DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.003>