

Notas

**Identidades maltrechas: Cines belga e iraní en la
48 Seminici de Valladolid**
Sergio Pérez y Jara Yáñez

IDENTIDADES MALTRECHAS: CINES BELGA E IRANÍ EN LA 48 SEMINICI DE VALLADOLID

Históricamente inclinada hacia los cines nacionales, tanto más cuanto mayor fuera el carácter periférico de las propuestas, la Semana Internacional de Cine de Valladolid pareció querer dar título oficial a esa poco disimulada propensión elevándola, en el año 2002, a categoría de sección estable bajo el lema "País Invitado". Polonia estrenó el capitulo, y este otoño fue la cinematografía belga quien protagonizó una iniciativa que, lejos de encontrar el conformismo en esta anunciada homologación, ofreció renovados síntomas de una sujeción difícil y felizmente inestable. No debió extrañar, por tanto, la organización de un ciclo paralelo en torno al cine iraní, acaso complementario del que hace ya diez años condujera el festival a través de la figura, ahora inmoderada, de Abbas Kiarostami.



Cartel de la retrospectiva dedicada al cine belga en la 48 edición de la Seminci.

El eco de estas retrospectivas merece consideración aparte, exenta y matizada, pero no dejaremos de señalar que el reciente certamen contó además con otras dos retrospectivas de interés. Así, el ciclo de las medallas honoríficas al valor recaló en el presuntamente comprometido realizador Constantin Costa-Gavras, quien en la velada de agasajo, y ante un auditorio entregado, aún tuvo tiempo de presentar su *Hanna K* (1983), pelicularo filme, hasta entonces inédito en España, que se pretendía aproximación al conflicto judeo-palestino y que vendría a fijar la ulcerosa nota de partida para un homenaje que empezaba con mal pie. En lo doméstico, la muestra dedicada a José Luis Ozores, a quien la Semana recordó «con especial cariño», fue buena oportunidad para revisar la excepcional *Historias de la radio* (José Luis Sáenz de Heredia, 1955) y reivindicar, quien tuviera a bien hacerlo, al padre de la no menos brillante Adriana (premiada el año anterior como mejor actriz de este mismo festival). La presente edición de la Seminci vino en todo caso marcada por el meteoro (agua, viento y mucho frío) y por la concesión *ex-aequo* de la Espiga de Oro al mejor largometraje a dos botones del Eje del Mal: *Osama* (2003), *opera prima* del afgano Siddiq Barmak realizada por supuesto en coproducción, nada menos que con Japón e Irlanda, que en su tema de marras, la opresión de la mujer bajo bota talibán, llevaba desde un principio la impronta ganadora, y *Talay-e Sorgh* (2003), notable filme, con guión de Kiarostami, del cada vez más asentado Jafar Panahi que, con todo, no fue lo mejor que de cine iraní pudimos ver en el certamen castellano.

El 29 de enero de 2002 aparecía en el diario *El País* un memorable artículo que, firmado por Vicente Molina Foix, habría venido a dotar con algo de academia a los instintos elusivos que en el gran público aún despierta el cine iraní. En ese afán cargaba el autor con dureza inusitada contra la última generación de este cinema «árido, raquítico, anticuadamente neorrealista, elementalmente documental, que nunca cuenta historias sino que trata asuntos, cateto, estrecho, cerrada-

mente autorreferencial», al tiempo que denunciaba una suerte de conjura internacional de los encomios en favor de Abbas Kiarostami y «sus igualmente anodinos y estéticamente indigentes discípulos». Como se habrá adivinado, la dotación académica antedicha venía dada por la figura misma de Molina Foix, voz respetadísima del peritaje nacional, lo que unido a la expansiva relevancia de la tribuna que proyectara el mensaje de *Los persas* (tal era el título del texto, no tanto en remisión a Esquilo, creemos, como a una cierta idea de arcaísmo exangüe, de lo extemporáneo y lo gagá) pareció sancionar como intachable discurso de sobriedad lo que en menos lustrosa pluma y peana no tan alta hubiera quedado restringido al ámbito de lo inescrupuloso, junto al resto de las brochas.

Entibado así, por tanto, un espacio valorativo que genera corrientes de opinión difícilmente reversibles y fácilmente detectables en el compromiso filmico del ciudadano medio, la retrospectiva dedicada por Seminci al cine iraní bajo el epígrafe (mera excusa de programación) "Teherán: ciudad de cine" no podía resultar más oportuna. Pugnando contra los clichés en el tiempo anunciado de la derrota mediática (favorecida por la propia organización del festival, que volvió por completo la espalda a su propuesta negándole carteles, catálogo y casi cualquier atisbo de reseña en el boletín diario del certamen), que confería al local de exhibición inequívocos aires de Cartago, la muestra encontraba en la diversidad, la perspectiva y la envergadura artística de las piezas presentadas sus diques más firmes frente al empuje de romanos y mucines destemplados.

A más de una década desde la revelación de Kiarostami y ausente él mismo del ciclo, así como Panahi, príncipe heredero, el bloque conformado por el reciente cine iraní, al que estuvo consagrada la mitad de las proyecciones, deparó sobrados motivos tanto para desnudar la inconsistencia del prejuicio como para confirmar que el *boom* de la pasada década, más allá de la ilustrísima pareja, aún cuenta con múltiples signatarios del fenómeno. Así, los correos asistentes fueron obsequiados con un concierto polifónico de primer orden, ferozmente heteróclito, intuido prontuario de tendencias y coartada cartográfica para la mera fruición en la butaca. En esta síncope gozosa de los tópicos alternaban piezas como *Nargess* (Rakhshan Bani-Etemad, 1992), cuyo interés radica en la concepción de su montaje, acelerado y efectista según los cánones del cine occidental más

hegemónico, con otras ajustadas al constructo identitario con que suelen despacharse buen número de apreciaciones en torno a esta cinematografía, modélico el caso de *Kisey-e berenj* (Mohammad Ali Talebi, 1996), un trago de cuerdas con su mínima anécdota argumental y despojamiento escénico.

Dos obras mayúsculas pudieron verse en este ir y venir de actualidades relativas. Debemos la primera a otro de los grandes nombres del cine iraní contemporáneo, Mohsen Makhmalbaf, que desplegó con *Roozi roozegari cinema* (1992) una de esas paletas metacinegráficas que suele provocar vahidos y genuflexiones hasta en los más acorazados críticos. Construida sobre una compleja trama espacio-temporal, cargada de rupturas diegéticas, efectos visuales, dislocaciones y polisemia narrativas, la ambiciosa obra de Makhmalbaf hace de una extenuada conciencia del artificio y de su promoción a juego interactivo con el espectador los dos gruesos pilares de su propuesta. No sólo es un filme con cine dentro del cine, que aborda además una reflexión sobre la propia práctica cinematográfica y sobre la práctica nacional en particular (a guisa de elocuente crestomatía, la película se ve trufada de planos y secuencias de algunos hitos del cine iraní), sino que *Roozi roozegari cinema* levanta en su derredor, a golpe de vanidad, lucidez y encriptamiento, uno de los muros más apetitosamente franqueables que logramos recordar. La segunda película inolvidable, por otro lado, fue *Abadani-ha* (Kianush Ayari, 1993), un refinado producto concebido como homenaje explícito a *Ladri di biciclette* (*El ladrón de bicicletas*, Vittorio de Sica, 1948), donde asistimos al desolador periplo de búsqueda de un hombre a expensas, cuya auténtica medida como obra de arte puede difícilmente expresarse a través de estas breves líneas.



Abadani-ha (*El hombre de Abadán*, Kianush Ayari, 1993).

Por su parte, un puñado de películas prejome-
nistas informaban el otro gran bloque de la muestra,
sirviendo para corroborar la excelente altura de la
misma. Asimismo azote de rumores, e igual de tró-
fica y proteica que su homóloga contemporánea,
esta selección deparó algún título destacable como
Ragbar (Bahram Beyzai, 1972), que alterna mo-
mentos de sonrojo con otros muy logrados, junto a
obras antológicas como el medimetraje documen-
tal *Khaneb siab ast* (1962), de la poetisa Forough
Farrokhzad, incontenible abordaje de lirismo y mel-
ancolía filmado con hilo de araña en una leprosería
iraní, que Chris Marker llegó a comparar con *Las*
Hurdas / Tierra sin pan (Luis Buñuel, 1932), pieza
grávida e ingrávida a un tiempo que constituyera la
única incursión cinematográfica de su autora, pre-
matamente desaparecida en 1967. En esta línea
de excelencia vino a incidir *Dayereh Mina* (Dariush
Mehrzui, 1974), libérrima cinta, de fuerte impronta
godardiana, en torno al viejo tema de la degrada-
ción humana, esta vez en las carnes de un mucha-
cho recién llegado a la metrópoli, y cuya muerte
procesual irá tiznando implacable la pantalla, aboli-
da nuevamente cualquier concesión a lo filmico.

Pese las dificultades de toda índole que afecta-
ron a la programación del ciclo estas películas (al-
gunas de exhibición inviable como *Tangna*, firmada
por Amir Naderi en 1973, de cuyo premonitorio tí-
tulo no acertó a escapar la pieza por cuanto pareció
quemarse ante el espectador tras repetidos intentos
de proyección) lograrían vencer secretamente, en
cualquier caso, al prejuicio de monolitismo que
pesa todavía sobre este cine nacional.

Identidades maltrechas firmamos nosotros hace
un rato, trance inopinado en el caso del cine iraní,
pero previsible y confirmado para el cine belga,
cuya retrospectiva, ya en sus inicios, vino marcada
por el fantasma de André Delvaux, sin duda la per-
sonalidad más influyente en la historia de este cine
nacional. En efecto, tal como sentenciaba el catá-
logo de la muestra, el autor de *Der man die Zijn*
Haar kort liet knipen (*El hombre del cráneo rasu-
rado*, 1966) continúa siendo hoy el principal refe-
rente para el cine de su país. Su estela es percepti-
ble aún, y de ello quiso hacerse eco la organización
del ciclo, cuyo subtítulo si bien aludía al estilo per-
sonal del director intentaba a la vez establecer las
dos principales vías de desarrollo del actual cine de
esta pequeña nación: «Entre el surrealismo y el

hiperrealismo». Es decir, entre *Taxandria* (Raoul
Servais, 1994) y *Je pense a vous* (Luc y Jean-Pierre
Dardenne, 1992), dos grandes polos de una retros-
pectiva irregular y discontinua. La programación in-
cluía quince largometrajes realizados en la última
década, y otros tantos cortos que actuaron como te-
loneros en cada una de las sesiones y que, en la me-
dida de lo posible, se relacionaban en alguno de sus
aspectos formales, técnicos e incluso de contenido,
proporcionando un positivo efecto de cohesión y
continuidad. El conjunto se completó con una an-
tología de películas surrealistas producidas entre
1937 y 1976, así como con una exposición fotográ-
fica de los más importantes representantes plásticos
de la vanguardia histórica belga.

Un problema de fondo subyace irremediable-
mente a la hora de abordar, con intención homoge-
neizadora y de identificación, una recuperación sig-
nificativa del cine belga más moderno. Como es
sabido, la dualidad intrínseca del país ha provocado
su escisión en dos culturas, dos lenguas, dos tradi-
ciones y casi dos identidades nacionales. En el ám-
bito del cine la situación persiste sustentada por una
tradicón historiográfica que distingue y contrasta la
cinematografía francófona frente a la de la región
flamenca, aunque la conciliadora retrospectiva de la
Seminci haría escaso eco del hecho: a destacar úni-
camente *Made in Belgium* (Paul Geens y Marc
Lobet, 1995), obra autorreferencial que, por medio
de un sugestivo montaje reorganiza en temas (le-
yendas, mitos, soledad, amor...) diferentes frag-
mentos de obras fundamentales en la historia del
cine belga, de modo similar al planteamiento em-
pleado por Makhmalbaf en *Roozi roozegari cine-
ma*, para acometer una reflexión acerca de la diver-
sidad, la tan traída y llevada identidad, la realidad
social y cultural y la dificultad de unidad de un cine
y una nación.

Al intento de rescatar este cine nacional, por
lo común escasamente considerado, prácticamente
desconocido y muy poco accesible, se añade otra
dificultad, referida esta vez al palpable periodo de
recesión que atraviesa esta cinematografía. Tras el
hundimiento de algunas de las tablas que lo hicie-
ron reflotar tímidamente en los años noventa,
como Marion Hänsel, promesa incumplida después
de tocar el cielo con *Les noces barbares* (*Las bodas*
bárbaras, 1987), o Jaco Van Dormael, casi retirado
de la dirección a pesar de la fortuna crítica y co-

mercial de *Toto le héros* (*Totó el héroe*, elegida mejor película europea de 1991), el cine belga navega ahora con los vientos de los hermanos Luc y Jean-Pierre Dardenne, galardonados con la Espiga de Oro de la 41 Seminci por *La Promesse* (*La Promesa*, 1996) y hoy casi único referente generador de expectativas a escala internacional. En este caso la retrospectiva abordó una selección que, si bien intentó abrir el campo a figuras casi debutantes o prácticamente ignoradas para el público español, acabaría siendo, en su mayoría, una alternativa a las obras más accesibles de los directores con cierta proyección más allá de sus fronteras: la citada Marion Hänsel; Stijn Coninx, cuya película *Daens* (1992) obtuvo la Espiga de Plata en este mismo festival y alcanzó a ser nominada por la Academia de Hollywood; o incluso Dominique Deruddere, controvertidamente afamado tras el estreno en 1986 de *Crazy Love*, una libre adaptación sobre texto de Charles Bukowski. Se pudieron ver así obras anteriores o posteriores a aquéllas que fueron éxito internacional, pero cuya discutible calidad ayudó poco a una pretendida corroboración de cierta visión exaltadora para la producción cinematográfica belga en la última década.

Cabe destacar, no obstante, la atención prestada al sector cinematográfico de animación, nota ya frecuente en la programación del certamen vallisoletano y que contaba, esta vez, con la presencia estelar de Raoul Servais, a quien el festival dedicara un ciclo en 1996. De él se pudo ver *Taxandria* (*[Taxandria]*; 1994), magnífico homenaje al valor de la imagen como exponente de libertad colectiva e individual, y muestra de una gran capacidad imaginativa y de experimentación técnica. Vinculados también a esta modalidad fueron los trabajos en formato corto *Just to Be a Part of It* (Bert y Geert Van Goethem, 1997), *Arthur* (Guionne Leroy, 1998) o *La femme papillon* (Virgine Bourdin, 2002), entre otros, que vendrían a demostrar la importancia de una práctica que, desde la fundación por el propio Servais, en el seno de la KASK (Real Academia de Artes de Gante) del primer centro de enseñanza de animación en Europa, ha ido creciendo geoméricamente y sacando a la luz interesantes trabajos.

Un rasgo distinguible, sin embargo, que vino a establecer cierto elemento unificador a la muestra, fue la exagerada atención prestada a lo formal (valga aquí lo grueso de la distinción entre forma y con-



Taxandria (Raoul Servais, 1994).

tenido). Piezas que, en su diversidad y siempre desde heterogéneos intereses, abordaron un trabajo de clara vocación estetizante. La utilización del blanco y negro con este propósito se repitió en buen número de producciones, tanto en filmes de convencionalismo militante, caso de *Hop* (Dominique Standaert, 2002), en perpetua busca de la imagen 'bella', de la composición equilibrada y el encuadre relamido, como en otros declaradamente experimentales, léase *Pourquoi se marrier le tour de la fin du monde* (Harry Cleven, 1999), abusiva en el artificioso empleo de claroscuros y otros efectos en luces y construcción de planos. Por su parte, *The Quarry* (A cielo abierto, Marion Hänsel, Marion Hänsel, 1988) abunda en esa línea estetizante con su propensión hacia los planos generales, campos vacíos en su mayoría, que se mantienen en secuencias excesivamente demoradas, acompañadas de movimientos de cámara ociosos, que no informan y son reflejo de ese gusto por el regodeo en la presencia física de la imagen. Como resultado, la cuadratura del círculo: un mero esbozo al que faltan y sobran minutos. Un filme como *Thomas est amoureux* (Pierre-Paul Renders, 2000) no hizo sino reafirmar esta tendencia: la en principio sugerente tentativa de combinar formatos y técnicas diversas

(digitalización de la imagen, persistencia del plano subjetivo frontal que presenta la acción desde la pantalla de un ordenador con el protagonista como único observado) lo convierten a la postre en un desesperante manifiesto narcisista.

El ciclo albergó por otra parte buen número de historias ingenuas, vacías y superficiales, erradas también en la construcción y estructuración de la trama. Las rupturas de diégesis de guión, por ejemplo, caracterizaron numerosas películas, como *Max et Bobo* (Frédéric Fonteyne, 1998), filme de personajes, en ningún caso personas, en el que las situaciones se suceden por 'necesidades de guión' y no porque su desarrollo lógico conduzca en ningún momento a ello. Esta selección de títulos acabaría poniendo de manifiesto, en cualquier caso, que todo el complejo y delicado contexto en que viene desarrollándose el cine belga contemporáneo requiere, indudablemente, esfuerzos más rigurosos que el propuesto con dudoso criterio por la Seminci de Valladolid, donde al menos, eso sí, pareció quedar claro que en el seno de esta deprimida cinematografía empiezan a respirarse ciertos aires renovadores y a escucharse declaraciones de intenciones positivas. ♣

SERGIO PÉREZ Y JARA YÁÑEZ