

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Y DOS HUEVOS FRITOS

Autor/es:

Nacho Cagiga Gimeno

Citar como:

Nacho Cagiga Gimeno (1999). Y DOS HUEVOS FRITOS. Banda Aparte. (16).

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42381>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Y DOS HUEVOS FRITOS

Autor/es:

Nacho Cagiga Gimeno

Citar como:

Nacho Cagiga Gimeno (1999). Y DOS HUEVOS FRITOS. Banda Aparte. (16).

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42381>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



... Y DOS HUEVOS FRITOS

(REFLEXIONES E IMPRESIONES SOBRE LA APORTACIÓN DE ABBAS KIAROSTAMI A LUMIÈRE Y COMPAÑÍA)

Nacho Cagiga Gimeno

Reencuadres: CINE IRANÍ

Que la realidad es inasible como el agua que se escurre entre los dedos es un hecho que no parece importar demasiado a nuestra época, un tiempo repleto de continuas manipulaciones y falsificaciones, en las que —como si de vistosas piedras preciosas de pega se tratara— creemos porque queremos creer, o al menos eso pensamos.

Que la Historia del Arte es tan sólo una pequeña porción del quehacer poético del ser humano no impide un manierista engolamiento de los sumos pontifices que reglan y administran, desde su atalaya particular, lo que bien podrían llamar la estética universal.

Que, por terminar en algún punto, el cine siga siendo ese hecho industrial y comercial garante de unos beneficios económicos que redunden en el ocio y el consumismo, sin acercarse, ni siquiera de pasada, a lo más íntimo de un autor, no deja de producir una cierta melancolía, no por habitual menos indeseable.

En un tal contexto, un proyecto como *Lumière y Compañía* (*Lumière et Cie*, Sarah Moon, 1995) es una segura llamada a la petulancia cinéfila, al virtuosismo técnico-artístico, o a la desgana más fatua. De los cuarenta cineastas que han pretendido reinventar el cinematógrafo, sólo tres o cuatro (para mí Theo Angelopoulos, Raymond Depardon, puede ser que Arthur Penn) lo han conseguido. Y, por supuesto, Abbas Kiarostami.

Hablar del cine de Kiarostami es fácil y difícil a un tiempo. Por un lado su escritura entra dentro de una tradición realista ya demasiado tipificada. Por otro, su propuesta es lo suficientemente compleja y genuina como para que te anule todos los prejuicios con los que vayas a contemplar cualquiera de sus filmes. Para definir esta nueva vuelta de tuerca sobre la sencillez expositiva, los anglosajones emplean el término *art-house*. Nada que objetar contra esta etiqueta. La evolución del realismo, desde el naturalismo hasta las más nuevas tendencias domésticas, ha pasado por diferentes etapas, siendo todavía hoy el minimalismo, como estructura que sigue operando en muchas manifestaciones culturales, el movimiento que probablemente más lejos ha llegado. El despojamiento de un artificio espectacular en beneficio de otro de corte más íntimo, más ínfimo y cotidiano, puede ser la pauta seguida.

El plano detalle de una sartén, una voz incorpórea apenas audible, la indefinición de una textura debida al alejamiento o cercanía que marca la cámara y/o el contraste de una imagen. Todos estos elementos pueden conseguir una mayor significación creativa que todas las desfasadas grandilocuencias y molestos efectismos (cuando no de su contrario, un equívoco Dogma) de buena parte del cine actual.

Parece llegada la hora de un cine poético, menos narrativo, en el que sea más importante un monólogo a través de los olivos que la solución de un conflicto; en donde poder valorar más la desolación de un paisaje visto desde la ventanilla del coche, o el sabor de las cerezas, que la sucesión de resortes dramáticos más o menos brillantes; en el que poder ver en el ros-

tro de un hombre cualquiera la pasión por el cine, o la fragilidad y entereza de un niño —ante el inmenso drama de un terremoto— por la posible pérdida de su amigo.

Kiarostami nos ofrece en sus filmes, casi sin querer, la esencia de la ficción, lo que tiene de expresión, de manifestación, de una verdad oculta. Y no es extraña su participación en este homenaje a los Lumière, que es un tributo a la mirada documental, a los orígenes del cine y al sentir primigenio de las cosas, a su lenguaje secreto. Si Chris Marker pedía para la imagen el poder y la humildad de una magdalena (en una clara evocación de Proust), ¿por qué no reivindicar la intencionalidad de una imagen como la de dos huevos fritos para dejar constancia, sin renunciar a la ternura, de ese sentimiento al que podemos hacer referencia en el lenguaje coloquial con la expresión "*me dejó chafado como un huevo frito*", justo después de ser abandonado en la cita amorosa o de, por el contrario, de no responder a una llamada pasional, mientras te quedas con tu mirada colgada ante esa sartén que te devuelve la mirada provocativamente, con sorna sangrante?

Contar una historia de amor a través de algo tan nimio, cotidiano, evanescente, puede que sea ya la única posibilidad de reconstruir la razón de ser del viejo oficio de contar historias. Los sencillos elementos del cortometraje de Kiarostami enlazan, para mí, con el sudor de la mujer embarazada del episodio de Arthur Penn, con la canción infantil que sirve de trasfondo a ese juego de niños con la estatua de ultramar de Depardon, con la mirada curiosa y milenaria del Ulises de Angelopoulos, que llega a esa tierra, mítica y familiar a un tiempo, que es el país del cine. Pero también enlaza con otras muchas imágenes que forman parte ya de nuestro pasado filmico, como esa pelota de goma que desciende lentamente las escaleras en *El sur* (Víctor Erice, 1983), o la imagen experimental de ese chorro de agua que va creando sugestivas formas a ritmo de una música tan festiva como ancestral en *Aguaspejo Granadino* (José Val del Omar, 1954).

Al cine no lo hace el dinero, ni hay cabida dentro de él para la formación de clases audiovisuales que nos digan que el 35 mm es mejor que el S8, el cine mejor que el vídeo, un largometraje mejor que un cortometraje, etc. El cine es ese lenguaje con el que poder hablar de aquello que es valioso, como el amor, o la pérdida del amor, y en definitiva un lenguaje que nos ofrezca una lección (o quizás mejor un hechizo) vital, tal vez con una sartén, un contestador automático, un poco de ironía... y dos huevos fritos.