

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
Kairat

Autor/es:
Lomillos, Miguel Ángel

Citar como:
Lomillos, MÁ. (1998). Kairat. Banda aparte. (11):9-10.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/43161>

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:



TICKETS

KAIRAT

(*Kairat*,
Darejan Omirbaev, Kazajistán, 1991)

El arte de la elipsis

Para Porfirio y Mariana

El joven cineasta de Kazajistán, D. Omirbaev, lleva a extremos insospechados en *Kairat* uno de los presupuestos fundamentales del cine moderno: la narratividad pasiva y la total ausencia de "dramaturgia". Una vuelta radical al cine más esencial y que concibe la mirada cinematográfica en su aspecto más genuino. Sin duda, Omirbaev es el más bressoniano de los cineastas actuales. Y su primer largometraje, con su duración singular (poco más de una hora, y también en este sentido se emparenta a los primeros largos de Flaherty, Vigo, Oliveira), se expone como un prodigio de síntesis sobre este cine que hace 30 ó 40 años era el máximo exponente de la modernidad y que hoy día está totalmente excluido de la industria (e incluso de los productos independientes y de los cineastas aureolados que concurren a los festivales) ¿Es posible que este tipo de cine, de raíz tan europea, sólo tenga vigencia hoy día en las cinematografías más periféricas (entiéndase ciertos países árabes, de extremo oriente, ex-estados y satélites de la URSS...)? ¿Qué ha pasado en Europa en estos tiempos postmodernos para que tengamos que esperar (dicho esto sin ninguna rémora de etnocentrismo, al contrario, esperamos con impaciencia y mucho ardor) a las películas de otras latitudes para ver el cine más auténtico? En fin, no es el tema que nos ocupa, pero cualquiera que se ponga a analizar medianamente las últimas obras de los hijos del cine moderno comprenderá fácilmente la situación (entiéndase Wenders, Kieslowski, Taviani y todos sus coetáneos europeos).

En esta tesitura, ver un filme como *Kairat* es, en cierta forma, hacer un viaje en el tiempo. Al tiempo entendido como "historia" y como "vivencia". Como historia

o viaje al pasado, no porque el filme retrate una época pretérita, sino porque la realidad presente que recoge de Kazajistán a través de su capital, Alma-Ata (un espacio todavía transmisor de la *fisonomía* soviética), y el estilo visual que modela el filme (fotografía en blanco y negro, poética bressoniana...) nos evoca un "magma cinematográfico" ya impregnado en nuestra memoria, pero que obviamente no adscribimos a los años 80 y 90. (De ahí, por ejemplo, que resulte un choque a nuestros ojos occidentales, que en este escenario aún no sometido por el capitalismo, los personajes vean con total naturalidad una escena de desnudo de una película europea). Se trata, por tanto, de una experiencia del tiempo que puede verse como un *repaso* a la historia del Cinematógrafo o dicho en palabras de Serge Le Péron: "*Kairat* constitue un véritable morceau d'anthologie cinématographique, l'essence même de cet art de l'obscurité dont le plus gran mérite est sans doute de nous faire revivre nos peurs d'enfants par ima-

ges interposées" (ACID; Agence du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion).

El segundo sentido de ese viaje al tiempo, que no obstante es el *primero*, lo denominamos "vivencia" porque *Kairat* proporciona una experiencia de tiempo plena y entera al espectador. Es en este tipo de cine reposado, contemplativo, cadencioso, profundamente elíptico, donde la temporalidad emerge cual fluido por entre el transitar de imágenes e impregna como un sueño viscoso la *cabeza grabadora* del espectador. Pero no olvidemos que también hay *cabezas borradoras*, como la de los dos airados espectadores que a la salida del cine se quejaban de "que no ocurría nada" en la pantalla. (Volvemos al problema de siempre: confunden el medio con el género, el ritmo con el clímax, la imagen con la escena. Si no hay drama, pasiones y conflictos a flor de piel, entonces, "eso no es cine"). Pero vaya qué si ocurren cosas en *Kairat*: la película nos cuenta la vida de un joven estudiante durante un verano con tanta meticulosidad y proximidad que nos sentimos completamente bañados de la subjetividad del muchacho (vaya por delante que el nombre que da título al filme es tanto el del actor como el del personaje). Con esa forma líquida tan propia de la imagen cinematográfica cuando se usa el tono alusivo, la atenuación, el foco a la misma longitud de onda, la película nos va desgranando los problemas de *Kairat* en el acceso a la Universidad y su posterior expulsión, sus clases de conductor de autobús como nuevo futuro profesional, sus flirteos con una chica que luego se deja seducir por





otro chico... y, en fin, sus idas al cine, sus paseos por la ciudad, sus sueños (aquí lo bressoniano se amalgama a lo buñueliano) hasta acabar con la desigual y buscada pelea con el matón de la residencia, un final que debemos interpretar como el castigo que se deja infligir como respuesta a todas sus frustraciones.

Imágenes sueltas y nexos débiles obligan por tanto al espectador a reconstruir el itinerario de este adolecido adolescente. Al compás de este movimiento, ocurre también el de los ritmos de la ciudad, la palpación de un país. Poesía e Historia, ese es el doble movimiento. La atmósfera de la ciudad no llega a ser kafkiana —a pesar de la K del protagonista— pero hay un no sé qué de instintos adormecidos, de sentimientos soterrados (¿sojuzgados?), de melancolía pastosa.

El calor pegajoso, los rostros ocres y mineralizados, la fotografía de grises levemente sobreexpuesta, la casi ausencia de palabras (un silencio pesado del que emergen los sonidos como auténticos acontecimientos), e incluso el escenario típicamente postsoviético concitan esa tenue línea entre lo real y lo onírico. **Kairat** recoge con gran maestría lírica el *tonus* apaciguado en la superficie y la tensión, como de cuerda de violín, que late por debajo. A medida que avanza la película percibimos crecer un aire de peligro y acecho (¿es parte del estado ambiental o surge de la cabeza de Kairat?), pero ese aire es tan sibilino y sutil que las sensaciones nadan entre la indolencia y lo crepuscular.

Como no podía ser menos, la escena ya referida de la paliza del joven

matón al protagonista viene elidida. En su lugar, en el edificio a medio construir y abandonado donde ocurre este hecho (silencio y Plano General), surge el revoleo imprevisto de una manada de pájaros que sale del edificio con su ímpetu característico (explosión de sonidos). Este tipo de construcción poética vertebró toda la película, de tal manera que las imágenes cobran un fuerte calor tanto por sí mismas como en el montaje secuencial (de hecho, la imagen de los pájaros des-pavoridos, como otras tantas de la película, fueron "hechos reales" vividos por Omirbaev, tal como lo cuenta en el *book press*, es decir, un tipo de experiencias sensoriales que generalmente no cuenta, mal que nos pese, en la hiperfáctica elaboración de la mayoría de las películas). Serge Le Péron explica así la estructura lírica del filme: "**Kairat est un film sur la peur. Chaque séquence s'y présente comme l'antichambre de la suivante, imprévisible donc terrifiante, dans une construction en spirale qui nous fait monter et descendre les différents degrés des émotions et des sentiments liés à cette appréhension**". Un poder de ensoñación, por tanto, que no parte de la ilusión realista, sino de la pura mirada cinematográfica.

Entre la primera escena de la película, una tarkovskiana imagen de un niño que pinta una raya sobre una blanquísima pared (una raya simbólica, se diría, entre lo prohibido y lo consciente) y la escena que cierra la película (una persistente mirada sobre el reloj despertador en el cuarto de Kairat que sugiere la dura rutina de estos chavales), el cinéfilo Omirbaev nos ofrece una auténtica "experiencia cinematográfica" que, tratándose de su primer filme, pensamos que ha superado con creces la difícil reválida que se ha impuesto y, si de algo peca, sin duda es de riesgo y originalidad (téngase en cuenta que este filme intimista se realiza en pleno año de la independencia de Kazajistán): "*J'aime beaucoup les films de Bresson, que je considère comme les meilleurs dans l'histoire du cinéma, parce qu'il s'agit de cinéma pur, et non de théâtre, parce que nous avons toujours envie de les revoir, comme nous aimons réécouter de la bonne musique, mais je n'aimerais pas que mes films ressemblent aux films de Bresson, ni à ceux d'autres réalisateurs kazakhs; que mes films soient éventuellement mauvais, mais originaux et inimitables*".

