

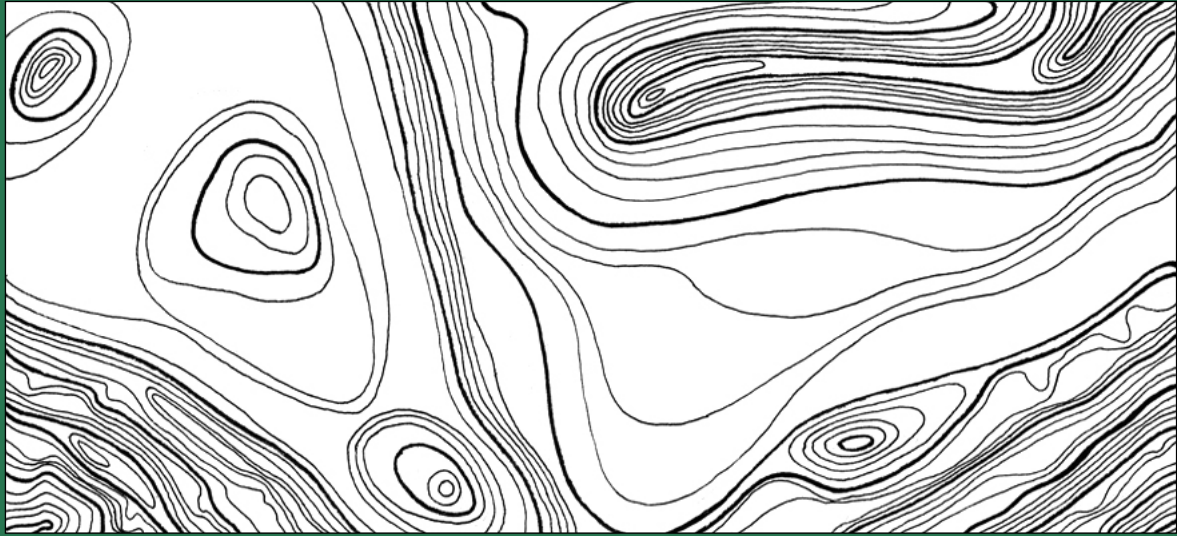
UNA PERSPECTIVA CARTOGRÁFICA A LA OBRA DE ABBAS KIAROSTAMI A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DEL PAISAJE EN *Y LA VIDA CONTINÚA* (1991)

Dr. Alan Salvadó

Universitat Pompeu Fabra, Departamento de Comunicació

Dr. Manel Jiménez

Universitat Pompeu Fabra, Departamento de Comunicació



Resumen || El presente artículo aborda la condición de *cinéasta cartógrafo* del director iraní Abbas Kiarostami, fallecido en julio de 2016. Su obra, y en especial la película *Y la vida continúa* (1991), de la llamada *Trilogía de Koker*, se erige como una suerte de cosmogonía, donde los personajes desarrollan auténticas gestas cotidianas, enclavados en las coordenadas de un paisaje protagonista. Desde ese espacio tan exploratorio y mayéutico como vivencial y epifánico se recupera la pulsión geográfica del cine de los orígenes, así como las dos características que definen mejor el paisaje cinematográfico: la noción de *découpage* y el concepto de imagen-movimiento.

Palabras clave || Estética del paisaje | Mapa | Abbas Kiarostami | Cartografía | Cine | Trilogía de Koker

Abstract || The present article addresses the condition of *cartographer filmmaker* of Iranian director Abbas Kiarostami, who passed away in July 2016. His works, especially the film *Life, and Nothing More...* (1991) part of the so-called *Koker Trilogy*, offer a sort of cosmogony in which characters undertake truly everyday feats in the coordinates of a landscape that acts as protagonist. From this space—both exploratory and maieutic, as well as experiential and epiphanic—, the geographical drive of the cinema of origins is recovered, as well as the two features that better define cinematic landscape: the notion of *découpage* and the concept of movement-image.

Keywords || Landscape aesthetics | Map | Abbas Kiarostami | Cartography | Cinema | Koker Trilogy

0. Introducción

Jorge Luis Borges en «Del rigor de la ciencia» (1946) habla de un imperio donde «el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él» (1974: 847). Esta reflexión de Borges en forma de parábola sobre la cartografía, sus ambiciones y sus límites, puede ayudarnos a comprender, por un lado, parte de la obra del cineasta iraní, Abbas Kiarostami, y por el otro, las consecuencias estéticas de aunar formas cinematográficas y cartográficas. Principal representante del denominado «nuevo cine iraní»¹ y uno de los últimos estandartes de la tradición del cine moderno (Bergala, 2002), Kiarostami, durante una primera etapa de su obra, convierte el territorio de Irán (y más concretamente la región del Gilan) en uno de los aspectos centrales de su puesta en escena, tal y como demuestra el film *Y la vida continúa* (*Zendegi va digar hich*, 1991), pieza central de la conocida *Trilogía de Koker*².

Los términos de «cineasta cartógrafo» y «cine cartográfico» (Conley, 2006) nos sirven para clasificar una serie de directores y/o propuestas cinematográficas que piensan el cine como una forma de vincularse o arraigarse a un territorio y, al mismo tiempo, el territorio como la materia prima de sus imágenes. Desde el mencionado Kiarostami, hasta el cineasta estadounidense, James Benning (con *Ten skies*, 2004, o *13 Lakes*, 2004), pasando por algunas obras de Jean-Marie Straub y Daniele Huillet (como *Trop tôt, trop tard*, 1982), o bien de Apichatpong Weerasethakul (como *Tropical Malady*, 2004, y *Blissfully yours*, 2002), son algunos ejemplos (de cinematografías e imaginarios distintos) de cómo el cine utiliza determinadas formas cartográficas o, incluso, metodologías cartográficas como modelo de puesta en escena.

En el caso de Abbas Kiarostami, desde su primer largometraje, *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (*Khane-ye doust kodjast?*, 1987) hasta *10 on Ten* (2004), pasando por *A través de los olivos* (*Zire darakhatan zeyton*, 1994) y *El sabor de las cerezas* (*Ta'm e guilass*, 1997), como también en el conjunto de su obra fotográfica³, encontramos la voluntad del director iraní de ubicar el territorio y sus distintos motivos paisajísticos en el centro de su mirada artística que, desde una lejanía casi cosmogónica, nos ofrece verdaderos planos/mapas que cartografían las epopeyas de sus protagonistas. En los films de Kiarostami, de una minimalista *mise en paysage*, pervive la pulsión geográfica que caracterizó buena parte de los primeros años del cinematógrafo y que actualmente define una cierta tendencia

NOTAS

1 | Para profundizar en el movimiento del «nuevo cine iraní», recomendamos la lectura de los capítulos dedicados al tema en: Alberto Elena (1999); o bien, Ángel Quintana (2003).

2 | La *Trilogía de Koker* está compuesta por los filmes: *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (*Khane-ye doust kodjast?*, 1987), *Y la vida continúa* (*Zendegi va digar hich*, 1992) y *A través de los olivos* (*Zire darakhatan zeyton*, 1994). A menudo se ha cuestionado que podamos definir los tres filmes como una trilogía ya que son obras independientes (concebidas como tales), tal y como el propio cineasta iraní reconoce. Sin embargo, es el objeto de estudio del presente artículo, el paisaje cinematográfico y sus formas de representación, lo que nos permite agrupar y entrelazar los tres filmes.

3 | Ver los trabajos fotográficos de Abbas Kiarostami: *Roads and trees* (1978-2003), *Trees in snow* (1978-2003) o *Rain* (2006). Muchas de las fotografías que componen estos proyectos fueron tomadas durante el proceso de localización de los escenarios para rodar sus películas. En Kiarostami, la mirada hacia el paisaje convierte en reversibles, fotografía y cine y sus respectivas puestas en escena.

estética del retorno (o redescubrimiento) de lo real (Quintana, 2011). Se trata de un cine caracterizado por el rodaje con equipo reducido, creado a partir de un ritmo temporal muy alejado de los sistemas industriales imperantes y concebido con la voluntad de encontrar una escritura audiovisual opuesta a la del gran espectáculo. Estas características tienen una incidencia directa en el tratamiento de la concepción espacial de sus películas.

Seguramente, el mapa (junto al atlas) es la forma visual que más se acerca a las dos características que definen el paisaje cinematográfico desde sus inicios: el *découpage* (la fragmentación y yuxtaposición de distintos planos cinematográficos) y la imagen-movimiento⁴. Como trataremos de argumentar en este texto, *découpage* e imagen-movimiento (entendida en el contexto del viaje o del recorrido), dos de los clásicos dispositivos visuales que utiliza la geografía para definir y describir el mundo, tienen una correspondencia directa con el imaginario del paisaje cinematográfico. A partir de ambos, puede construirse un diálogo interdependiente entre cine y geografía, disciplinas (aparentemente) alejadas que, en su particular relación con el espacio y el tiempo, encuentran y exploran territorios comunes en lo que a la cultura visual se refiere. Dos textos de referencia se erigen en medio del panorama cine y geografía: *Cartographic Cinema* (Conley, 2006) y *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle* (Castro, 2011), textos que comparten una misma perspectiva de cómo entender la relación entre cine y geografía. Dice Castro en el prólogo de su obra⁵:

Si muchos teóricos han insistido en el *spatial turn* que caracterizaría la contemporaneidad, el mapa y la cartografía (*map and mapping*) han adquirido, ellos también, una nueva visibilidad, a nivel teórico. Apropiado constantemente desde nuevos ámbitos, el mapa se ha convertido en una metáfora visual básica del pensamiento contemporáneo. Más que nunca, es un «camino abstracto para una imaginación concreta»⁶. (2011: 13-14)

Ambos autores, Conley y Castro, exploran la vertiente de la geografía más cercana a la imaginación y, consecuentemente, más cercana al cine, la dimensión que trataremos de poner de relieve a través de nuestro análisis de *Y la vida continúa*.

Caminos zigzagueantes (Ragel, 2016), árboles solitarios (Mottet, 2002) o carreteras sinuosas (Ciment, 2002) son algunos de los motivos paisajísticos que han centrado la atención de la mayoría de investigaciones alrededor de la estética del paisaje en la obra de Abbas Kiarostami. Se trata de visiones parciales y/o fragmentarias que aíslan las partes del sistema paisajístico del cineasta para tratar de describir minuciosamente su poética de autor. En el presente artículo, pues, más que en el detalle nos pretendemos focalizar en el conjunto. Nuestro objetivo central es el de visitar la obra

NOTAS

4 | Para profundizar en esta cuestión ver: Alan Salvadó (2013).

5 | Salvo indicación contraria, las traducciones de las citas son nuestras y están acompañadas en nota al pie por el texto en lengua original.

6 | «Si de nombreux théoriciens ont insisté sur ce *spatial turn* qui caractériserait le contemporain, la carte et la cartographie (*map and mapping*) ont, elles aussi, acquis une visibilité nouvelle, y compris au niveau théorique. Constamment appropriée par de nouveaux domaines, la carte est devenue une métaphore visuelle centrale de la pensée contemporaine. Plus que jamais, elle est aussi un «chemin abstrait pour l'imagination concrète».

de Kiarostami, fallecido en el julio 2016, poniendo de relieve este aspecto geográfico.

1. Prefiguraciones de los mapas cinematográficos

En la historia del arte encontramos distintos precedentes de la hibridación de la mirada artística y la geográfica que nos pueden ayudar a analizar y comprender la relación entre cine y geografía y, por extensión, la perspectiva cartográfica a través de la cual acercarnos a *Y la vida continúa* de Kiarostami. Dejando de lado la rama de la literatura de viajes, uno de los casos más significativos es el de la pintura holandesa de los siglos XVI y XVII. Svetlana Alpers en su libro *El arte de describir* (1987) es quien más ha profundizado en esta cuestión poniendo el acento en el parecido que existía en la cultura visual de la época entre los mapas y los cuadros como formas de representación. Según Alpers, nunca ha habido una época ni un lugar donde se produjera una mayor coincidencia entre cartografía y arte figurativo. Dice así, Alpers:

Los cartógrafos y los editores de mapas eran denominados «descriptores del mundo», y sus mapas o atlas se definían como el mundo descrito. [...] El propósito de los pintores holandeses fue recoger sobre una superficie una amplia gama de conocimientos e información sobre la realidad. También emplearon palabras junto con las imágenes. Como los cartógrafos, hicieron obras aditivas que no pueden captarse desde un solo punto de vista. Su superficie no era como una ventana, a la manera del arte italiano, sino, como la de los mapas, una superficie sobre la que se desplegaba una recomposición del mundo. (1987: 182)

El resultado de esta confluencia de miradas se hace visible en gran parte de los paisajes pintados por Hendrick Goltzius, Carel van Mander, Jacob van Ruisdael, Philips Koninck o el propio Pieter Brueghel. Guiados por un afán descriptivo, todos ellos evitan dar profundidad al paisaje a través de los recursos compositivos clásicos y, por contra, acentúan el carácter plano de estas panorámicas sobre el territorio que se asemejan a una especie de «mapas con horizonte». A partir de lo que podríamos definir como una perspectiva a «vista de pájaro», el espectador de estas pinturas se siente fuera del paisaje, observando desde la distancia y una ubicación privilegiadas, los múltiples elementos paisajísticos presentes en la extensa superficie de la tierra; reforzando la idea de Victor Stoichiță (*La invención del cuadro. Arte artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea* [2000]) de que el mapa jamás proporciona una «vista a través» sino una «vista sobre»⁷.

En sus reflexiones, tanto Svetlana Alpers como Victor Stoichiță coinciden en remarcar la diferencia existente entre el modelo de visión asociado a la ventana, propio de la tradición pictórica italiana,

NOTAS

7 | Las reflexiones de Victor Stoichiță sintetizan la singularidad del mapa como mecanismo de visión. Dice así: «Una vez terminado, el mapa puede ser enrollado, desenrollado, extendido sobre una mesa, colgado de la pared. Sea cual fuere su utilización, no proporciona jamás una “vista a través” sino una “vista sobre”. Las cualidades de un buen mapa son su exactitud y su capacidad de acumular (y de transmitir) información. Entre paisaje y mapa no hay continuidad. El mapa no es un paisaje visto de lejos, de muy lejos, de extremadamente lejos. Es el fruto de una panorámica conceptual. No se trata sólo de una puesta en distancia de un objeto visual, sino de una neta ruptura de nivel. Esta es la razón por la cual el mapa no puede contentarse con ser, simplemente, imagen. Participa de imagen y texto a la vez. Todo mapa requiere, para poder ser leído, una noticia escrita» (2000: 171).

y el modelo de visión asociado al mapa, propio de la tradición holandesa. El modelo italiano tiene una base en la matemática y la geometría y, por contra, el modelo holandés tiene una base científica basada en la observación de la naturaleza; un hecho que fomentará el descubrimiento y la confrontación con el mundo exterior por parte del artista.

Tanto en el diálogo entre arte y ciencia, como entre la visión de conjunto o distanciada y la fragmentaria o cercana, la fotografía nos ofrece también materiales para la reflexión. De entrada, la fotografía vertical o aérea, una práctica iniciada por Nadar a mediados del siglo XIX, reescribe algunos de los planteamientos de los pintores holandeses y de la cartografía en general. Sobre ello, Philippe Dubois apunta algunas ideas fundamentales:

La evidencia del modo de visión horizontal que se considera como natural y único posible (*la visión humana*) desaparece, o al menos se relativiza completamente, ante la atracción propiamente insólita de esas imágenes aéreas donde se descubre por primera vez lo que es ver un paisaje urbano *del cielo*, como se denominaba en aquella época, y verlo prácticamente «*todo entero*», o al menos abarcándolo con la mirada en dimensiones que sobrepasaban todo lo que era imaginable hasta aquel momento, extendiendo el espacio de la *vista* a un dimensión propiamente «inhumana». Punto de vista aéreo que viene a *cartografiar*, para decirlo de algún modo, el territorio. Se trata de ver el mapa convertido directamente en imagen mediante los sitios reales, esta es la gran revelación visual que aportan las fotografías hechas por Nadar. Es como una nueva percepción del mundo que se ofrece así a nosotros⁸. (1999: 27; énfasis en el original)

La cohabitación de estas primeras visiones aéreas, junto a la proliferación del espectáculo de los panoramas a lo largo del siglo XIX, evidencian una supervivencia de la mirada totalizadora del mapa en el imaginario visual de la época donde el cinematógrafo de los Hermanos Lumière y sus vistas culminaría este trayecto. De entrada, en la acción de los Lumière de mandar a sus operadores de cámara por todo el mundo con la finalidad de «cartografiar cinematográficamente» distintos países, tradiciones culturales y parajes exóticos sobrevive algo del impulso descriptivo que caracteriza la geografía. Como si se tratara de un atlas, aquellas filmaciones pretendían mostrar aquello que pervive en la distancia, acercar el mundo exterior, poniéndolo al abasto de todos los que pudieran asistir a una proyección del cinematógrafo. En este sentido, Louis Lumière lo tenía muy claro desde un buen principio: «En tres semanas, con nuestro cinematógrafo, hemos dominado el mundo entero»⁹ (Pinel, 1974: 439).

Más allá del espíritu cartográfico del proyecto Lumière¹⁰, sus vistas de paisajes, ciudades u otros escenarios nos ofrecen un interesante material de reflexión a nivel formal. Si pensamos en ellas, vemos como éstas consisten en una evolución cinemática de los mapas

NOTAS

8 | «L'évidence du mode de vision horizontal que l'on considèrait comme naturel et seul possible (la vision à hauteur d'homme) s'efface, ou du moins se relativise complètement, devant l'attraction proprement inouïe ("in-vue") de ces images aériennes où l'on découvre pour la première fois ce que c'est que voir un paysage-urban *du ciel*, comme on disait alors, et de le voir quasiment "tout entier", du moins en l'embrassant du regard dans des dimensions qui dépassent tout ce qui était pensable jusque-là, en étendant l'espace de la *vue* à une dimension proprement "in-humaine". Point de vue aérien et suspendu qui vient pour ainsi dire *cartographier* le terrain. Voir la carte faite directement en image avec les lieux mêmes de l'espace réel, voilà la révélation visuelle qu'apportent alors les photos de Nadar. C'est comme une nouvelle perception du monde qui se trouve ainsi offerte à tous».

9 | «En trois semaines, avec notre cinématographe, nous avons possédé le monde entier».

10 | Es interesante establecer vínculos entre el proyecto cinematográfico Lumière y el proyecto foto/cinematográfico de Albert Kahn, los *Archives de la Planète*. Iniciado en 1912, años después de la invención del cinematógrafo, Albert Kahn, antiguo banquero convertido en filántropo, pretendía documentar la superficie de la tierra para iniciar el proyecto, enciclopédico y utópico, de capturar toda la diversidad cultural y paisajística de la Tierra, configurando así un gran Atlas Mundial. Finalizado en 1931 y rodado en 48 países de los distintos continentes, a excepción de Oceanía, los *Archives de la Planète* comparte el espíritu colectivo de la iniciativa Lumière:

pictóricos holandeses. Aquellas primeras imágenes contienen la pulsión visual propia del panorama y nos muestran un mundo que se despliega poco a poco ante la mirada del espectador a partir de la sucesión de los distintos elementos paisajísticos. Este «despliegue» de la mirada es también familiar a la tradición oriental y más concretamente al paisaje chino que se percibe progresivamente a medida que se va deslizando el rulo de papel sobre el que está pintado. Como si se tratara de un mapa, los paisajes chinos invitan a la mirada del espectador a tomar sucesivamente múltiples puntos de vista, «viajando» de una escena y de un personaje a otro. No hay ninguna duda que en este dispositivo visual del paisaje chino, que se hace implícito en los paisajes cartográficos de los pintores holandeses del siglo XVII, reside la esencia de lo que serán las panorámicas y las vistas Lumière. S.M. Eisenstein en las páginas de *La non-indifférente nature* (1976-78) es quien mejor ha dibujado estas asociaciones. Dice así, el cineasta ruso:

Una de las más antiguas formas de la representación del paisaje es el «cuadro-enrollado» chino, —un cinta interminable se desenrolla horizontalmente (¡casi una película cinematográfica!) en una vista panorámica del paisaje. «Panorámica» en el sentido restringido el término utilizado en el cine en tanto que el aparato de filmación se desplaza sobre unos raíles a través de una sucesión cambiante de escenas y acontecimientos. «Panorámica» igualmente, en ese sentido que la mirada no abarca todo el cuadro de una sola vez, sino de forma sucesiva, como transcurriendo de un sujeto al otro, de un fragmento al fragmento de al lado, es decir que se presenta al ojo como un oleaje de imágenes separadas que convergen (¿de secuencias?!). El paisaje parece estar captado a través de un *travelling* siguiendo el curso de un río¹¹. (1976-78: 71)

Como si se tratase de un paisaje chino, el espectador de las vistas y panorámicas Lumière entrelaza los distintos elementos que desfilan delante suyo hasta configurar una imagen de conjunto. A partir de lo apuntado podemos observar como el proyecto cartográfico de los Lumière se articula a partir de dos movimientos: la creación de vistas (panorámicas) y su posterior proyección (discontinua) en una pantalla. En ambas acciones encontramos esbozadas las dos formas de representación visual de la geografía: el mapa y el atlas.

Formalmente, las vistas Lumière contienen la esencia de los mapas, la expresión de una mirada continua que se despliega a través del mundo¹², mediante la cual el espectador experimenta el placer de descubrir un nuevo territorio de forma progresiva. En contraposición al *flâneur* de Baudelaire que recorre los pasajes de la ciudad moderna, los espectadores se acercan virtualmente al mundo exterior de la ciudad a través de la pantalla de cine, la gran «ventana» de principios de siglo. Tal y como apunta Marco Bertozzi, «el panorama Lumière es hijo del operador de cámara errante y de su placer en aventurarse en la física de los lugares filmados»¹³ (2001: 24).

cinco operadores de cámara, coordinados por el geógrafo francés Jean Brunhes, que fotografiaron más de 72 000 placas autocromas y rodaron más de 183 000 metros de película, convirtiéndose en el primer proyecto de la historia del cine en entender el material cinematográfico como un documento histórico/geográfico, es decir, científico.

11 | «L'une des plus antiques formes de la représentation du paysage est le tableau-rouleau chinois —un ruban interminable se déroulant à l'horizontale (presque un ruban de pellicule cinématographique!) en une vue panoramique du paysage. "Panoramique" au sens étroit du terme utilisé au cinéma lorsque l'appareil de prises de vues glisse sur les rails au long d'une succession changeante de scènes et d'événements. "Panoramique" également, en ce sens que le regard n'embrasse pas le tableau en son entier d'un seul coup, mais successivement, comme coulant d'un sujet à l'autre, d'un fragment au fragment voisin, c'est-à-dire qu'il se présente à l'oeil comme un flot convergent d'images séparées (de séquences?!). Le paysage semble pris en travelling en suivant le cours d'un fleuve».

12 | «El cine nació, y el dato está lejos de ser indiferente, como máquina de producir imágenes —vistas— continuas, no fragmentadas, largas. De entrada, el tiempo fílmico se dio como un tiempo soportado y reconocido, identificado: no podemos escapar al tiempo que transcurre en la proyección y entretanto, durante éste, nos adherimos a él, lo reconocemos como nuestro propio tiempo, lo vivimos como tal» (Aumont, 1997: 46).

13 | «Grâce au mode panoramique, l'interpénétration entre vision filmique et paysage devient multiple. C'est la dernière étape de l'observation

Podríamos concluir, pues, que los denominadas panoramas Lumière culminan el trayecto formal emprendido por los pintores cartográficos holandeses en lo que se refiere a la movilidad de la mirada por la superficie del cuadro con una voluntad descriptiva; la lógica visual del mapa convertida, literalmente, en (imagen) movimiento. A las puertas del siglo XX, se abren nuevos caminos para abordar la relación entre cine y geografía donde ambas disciplinas comparten la idea que el recorrido representado lleva al espectador/lector desde un régimen espacial de lo conocido a lo desconocido, una de las ideas clave que ponen sobre la mesa Graeme Harper y Jonathan Rayner en *Cinema and Landscape* (2010) cuando vinculan las prácticas cartográficas y las cinematográficas¹⁴. El aprendizaje del territorio a través de los mecanismos geográficos posibilita que una determinada porción de espacio y de tiempo pueda convertirse en paisaje. Un paisaje que al mismo tiempo será el nexo de unión entre la ciencia y el arte, o más concretamente, entre la geografía y el cine.

2. Cartografías del movimiento a partir de *Y la vida continúa*

El hecho de que Kiarostami inicie su andadura cinematográfica en 1970 en el Centro para el Desarrollo Intelectual de Niños y Adolescentes (conocido como el Kanun) es fundamental para comprender el didactismo que emana de la mayor parte de su obra. Dicha institución no sólo se convierte, para él, en un reducto de libertad creativa dentro del contexto político de Irán sino que además le permite explorar las posibilidades del medio cinematográfico al que se acerca por primera vez. Antes había trabajado en el campo de la publicidad y el diseño gráfico pero nunca en el del cine. Su azarosa e inesperada entrada en el Kanun significa un doble proceso de aprendizaje: el de la persona autodidacta que aprende el cine a través de hacer cine y el de los niños, protagonistas de la mayoría de sus trabajos, que aprenden a través del cine y de su participación en él como principales actores. Este trabajo en el seno de la institución no debe entenderse exclusivamente como la realización de cine para niños, sino más bien, como remarca Jean-Luc Nancy en *L'évidence du film* (2001), en una puesta en marcha de una «educación para mirar el mundo» que será el eje central de su obra.

En este proyecto didáctico de aprender a mirar el mundo, tanto el paisaje como el recorrido a través de él desempeñan un papel central en la obra de Kiarostami desde su primer cortometraje, *Pan y callejuela* (1970). Sin embargo no será hasta la mencionada *Trilogía de Koker* que este proyecto se construirá alrededor de un único territorio, la región de Gilan, a la que regresará a lo largo de las tres películas, en un intervalo de seis años. Es *Y la vida continúa* el

réaliste du monde: la modalité du regard intense et analytique du voyageur moderne s'oppose à l'approche symbolique et surnaturelle du pèlerin médiéval, que n'intéressent, mises à part leurs résonances religieuses, ni le paysage naturel ni les remparts de l'urbs. Le panorama Lumière est fils de l'opérateur errant et de son plaisir à s'aventurer dans le physique des lieux filmés».

14 | Graeme Harper y Jonathan Rayner profundizan en las relaciones entre cine y geografía a partir de las siguientes ideas: «Los mapas existen en el tiempo y hacen emerger cuestiones que son tanto espaciales y temporales. Tienen forma y contorno, y sugieren y disponen. Los mapas pueden ser producto de un individuo o de varios que trabajan conjuntamente o secuencialmente a lo largo del tiempo. [...] La interacción entre los cartógrafos/cineastas y sus espectadores podría ser asimilada a un peregrinaje compartido, en el cual el individuo o el grupo, o una cultura, se desplaza a través de un paisaje familiar o recién descubierto. Esa relación con el paisaje, temporal y espacial, puede conformar incluso el fundamento de un rito de paso, en el cual crecen la profundidad y la amplitud de lo conocido o deviene familiar lo desconocido. El paisaje, por consiguiente, en la aplicación más pragmática del término, ofrece un receptáculo cartográfico para favorecer la adquisición de un mayor entendimiento humano» (Harper y Rayner, 2010: 15-16; la traducción es nuestra).

film más paradigmático en lo que se refiere a la unión de la mirada geográfica y la cinematográfica, a través del concepto de movilidad presente en los panoramas de los Lumière. Por un lado, el doble movimiento del arte cartográfico de exploración de un territorio y su posterior recomposición estructura la película de principio a fin; y por otro lado, este trayecto cartográfico se convierte en un proceso de aprendizaje tanto por parte de los protagonistas del film como para el propio espectador. A continuación, profundizaremos en estos aspectos para comprender cómo se articula esta particular *mise en carte* en la que se convierte la película que a finales del siglo XX retoma los planteamientos de puesta en escena presentes en el cine de los orígenes a finales del siglo XIX.

La trama de *Y la vida continúa* es muy simple: el viaje en coche de un padre (director de cine y *alter ego* de Kiarostami) y su hijo a través de la región iraní del Gilan, devastada por los efectos del terremoto ocurrido en 1990, a la búsqueda del protagonista del film *¿Dónde está la casa de mi amigo?* Este trayecto laberíntico por carreteras y caminos y las distintas paradas a lo largo del recorrido ejercen de hilo conductor, haciendo buena la afirmación de Dominique Païni que «jamás, y sin ninguna duda, después de Rossellini, un film se ha confundido tanto como un viaje. El film como viaje, el viaje como film»¹⁵ (1997: 79). En esta identificación entre viaje y film, el *dispositif voiture* de Kiarostami, tal y como lo denomina Alain Bergala (2004), desempeña un papel fundamental, ejerciendo de pasarela entre el imaginario cartográfico del cineasta y el de los Lumière.

Tanto en esta, como en el resto de sus películas, el coche encarna en Abbas Kiarostami la mirada exploratoria del mundo; una mirada que se adentra en el interior del territorio para «atrapar» aquellos aspectos más representativos. Precisamente, en el siglo XVIII, el gran siglo de los viajes, esta mirada móvil se materializa de forma virtual a través de la pintura de paisajes, convertida en una especie de guía geográfica para aprender a observar el mundo. En cierta forma, el recorrido de la mirada por el interior del cuadro reproduce el trayecto físico que el horizonte ficticio de la representación propone al espectador. Tal y como apunta Marc Desportes en *Paysages en mouvement* (2005):

Fue el paisaje pintado —expresión tautológica, recordémoslo, a inicios del siglo XVIII— quien incita al viajero a detallar el cuadro atravesado. [...] El arte es el conocimiento de las cualidades visibles: sin la aportación del artista, la realidad se nos muestra confusa; gracias a su trabajo, el espectador la contempla según la visibilidad que le ha conferido el artista¹⁶. (182)

En el caso de *Y la vida continúa*, el coche significa la puesta en circulación *insitu* de esta mirada exploratoria asociada al viaje y, por extensión, a la geografía. Curiosamente, la tarea que desarrolla el

NOTAS

15 | «[J]amais sans doute depuis Rossellini, un film ne s'était autant confondu avec un voyage. Le film comme voyage, le voyage comme film».

16 | «C'était le paysage peint —expression tautologique, rappelons-le, au début du XVIII^e siècle— qui incite le voyageur à détailler le cadre traversé. [...] L'art est la connaissance des qualités visibles: sans l'apport de l'artiste, la réalité apparaît confuse; grâce à son travail, le spectateur la regarde selon la visibilité que lui a conférée l'artiste».

coche, tanto en esta película como en el cine de Kiarostami en general (veáse *A través de los olivos*, *El sabor de las cerezas* o *10 on Ten*) es similar a la que ejerció el tren en los primeros años de la historia del cine. El *dispositif voiture* establece una correspondencia directa con algunos de los *géneros de viajes* del cine primitivo los cuales tienen en el tren el principal mecanismo de visión para mediar con el mundo exterior. Las clásicas imágenes *kiarostamianas* filmadas desde el coche apelan directamente al imaginario de géneros tan particulares como las *railroad views* o bien las *panoramic views* donde la cámara situada delante de la locomotora del tren mostraba el simple desfilarse del paisaje en movimiento, el proceso de adentrarse en el territorio. Tanto aquellas primeras imágenes, como las de Kiarostami en *Y la vida continúa*, visibilizan el puro *cine de atracciones* teorizado por Tom Gunning (1990) donde la simple mostración del paisaje deviene el principal atractivo para el espectador.

A través de la puesta en escena de Kiarostami reencontramos la pulsión geográfica del cine de los orígenes, heredera de la mirada móvil que, de forma virtual, recorría la pintura de paisajes, tal y como apunta Jacques Aumont en *El ojo interminable* (1997: 37). Arte del movimiento por excelencia, el cine se revela como el más cualificado para prolongar y llevar al extremo la mirada geográfica (en movimiento) que empujó a la humanidad a descubrir el mundo. Pero la actividad del cartógrafo/geógrafo no consiste únicamente en profundizar y explorar el territorio sino que, al mismo tiempo, está obligado a registrar y anotar aquello que se muestra ante él durante su recorrido. Por este motivo, el *dispositif voiture* de Kiarostami en *Y la vida continúa* no consiste únicamente en un ojo móvil que se desplaza por la región del Gilan sino que también ejerce de registro. Así lo pone de manifiesto Kiarostami en una escena del prólogo del filme, donde el niño protagonista, Puya (Buba Bayour) tumbado en la parte posterior del vehículo forma con sus manos un marco a partir del cual observar la realidad exterior. El contracampo inmediato a su mirada es la ventana lateral del coche que enmarca el paisaje huido a través del cual transitan los protagonistas del film. La identificación/yuxtaposición entre la mirada encuadrada del niño y la mirada encuadrada del vehículo se convierte, literalmente, en la puesta en escena del dispositivo mediante el cual se nos muestra y se registra el mundo exterior a lo largo de la película. Tal y como apunta Alain Bergala en su libro sobre el director, el vehículo a lo largo de su obra se convierte en una «máquina de encuadrar lo real» (2004: 76).

A partir de lo apuntado, se puede establecer un interesante paralelismo entre el *dispositif voiture* de Kiarostami y la cámara oscura. La ventana del vehículo se convierte en una superficie y la realidad se impresiona, literalmente, sin ninguna coordenada compositiva, como si se tratase de la imagen óptica ofrecida por

el instrumento de registro utilizado por los pintores, en su afán de llevar al límite su deseo de mimesis de la realidad. El dispositivo de Kiarostami registra el mundo exterior por sí mismo, ofreciendo una detallada descripción tanto de la topografía del territorio como de aquellas personas que lo habitan. A lo largo de este proceso, las carreteras y los caminos, motivos visuales fundamentales en la obra del director iraní, favorecen la movilización de esta mirada horizontal al mundo; una mirada a ras de suelo, de escala humana, cercana y directa.

La tarea del cineasta/geógrafo no es únicamente la de explorar el territorio y describirlo, sino que es necesario hacer su correspondiente *découpage*, para (re)ordenarlo y (re)organizarlo con el fin de hacer emerger la red de relaciones existentes entre las distintas partes, que como un entramado de hilos da forma a un tapiz. Sobre esta cuestión, Alexander von Humboldt realiza la siguiente reflexión: «La Naturaleza es el Todo: y para abarcar ese conjunto no debemos detenernos en los fenómenos exteriores; sino que es necesario que al menos hagamos entrever algunas de esas grandes analogías misteriosas y morales armonías que ligan al hombre con el mundo exterior» (2006: 20).

Las palabras de Humboldt evidencian que todo proceso cartográfico está compuesto por la dialéctica interior/exterior o lo que es lo mismo, la conjugación de una mirada horizontal y una vertical. Como hemos visto hasta ahora, la mirada horizontal nos descubre las variaciones y los detalles del paisaje y es la mirada vertical la encargada de recomponer el conjunto en una superficie a través de lo que Victor Stoichiță define como una «panorámica conceptual» (2000). Marc Desportes en el mencionado *Paysages en mouvement* describe el proceso de transición entre el interior y el exterior que estructura la percepción del paisaje en movilidad, tal y como sucede en *Y la vida continúa*:

Quando el viajero progresa a lo largo de su recorrido, un ir y venir embriagante le invade: descubre el lugar, detallando cada uno de los elementos —una colina, un río, un bosquecillo...— y, al mismo tiempo, imagina su propia marcha, como si siguiera a vista de pájaro su propia progresión. En un instante se encuentra en pleno éxtasis y en otro toma distancia y se abstrae en el pensamiento del lugar atravesado. Todo sucede como si hubiera dos mapas, aquel en el que será cotejado lo que parece posible, apetecible a los ojos del viajero —subir la colina, refrescarse en el río, tumbarse a la sombra del bosquecillo...— y aquel donde el lugar será representado a vista de pájaro, este segundo mapa sería comparable al que alzaría un ingeniero a partir de las coordenadas topográficas¹⁷. (2005: 183)

El cine, y más concretamente el *découpage*, aportan a la representación geográfica la posibilidad de contraponer en una línea de tiempo los dos «mapas» de los que habla Marc Desportes. En el

NOTAS

17 | «Lorsque le voyageur progresse le long de son parcours, un va-et-vient grisant s'instaure: il découvre le site, en détaille chaque élément —une butte, une rivière, un bosquet...— et, dans le même temps, imagine son propre cheminement, comme s'il suivait à vol d'oiseau sa progression. Tantôt il est tout entier à son émerveillement, tantôt il prend du recul et s'extrait par la pensée du lieu traversée. Tout se passe comme s'il y avait deux cartes, celle où serait collationné ce qui semble possible, désirable aux yeux du voyageur —gravir la butte, se désaltérer à la rivière, se reposer à l'ombre du bosquet...—, et celle où serait représenté le site vu à vol d'oiseau, cette seconde carte étant comparable à celle que dresse l'ingénieur sur la base des levés topographiques».

intervalo entre la interioridad del paisaje y su exterioridad, entre la mirada horizontal y la vertical, el proceso cartográfico adquiere una nueva dimensión que muestra al espectador el conjunto de relaciones que se establecen a escala humana y el efecto que tienen estas en una escala mayor. La mirada vertical ofrece una visión de conjunto pero no de proximidad, de forma que se pierden los matices y los detalles que dan personalidad al territorio y a las personas que lo habitan. Por el contrario, la mirada horizontal ofrece esta proximidad y humanidad pero sin la perspectiva necesaria para comprender el conjunto. La yuxtaposición de las dos miradas borra las limitaciones existentes entre cada una de ellas.

Una vez más, *Y la vida continúa* es ejemplar en esta yuxtaposición de la mirada horizontal y la vertical. La sucesión de las imágenes del caos, de la ruina, de la aridez del territorio y de la lucha del hombre para sobrevivir a la tragedia del terremoto se contraponen a la visión distanciada de la que se sirve regularmente Kiarostami donde miniaturiza el hombre y su entorno. La máxima expresión de este trabajo dialéctico entre el interior y el exterior se visualiza en el último plano del filme que encarna a la perfección la recomposición del mundo a la que aspira la geografía (cinematográfica). Más allá del carácter plano de la imagen, que tiene una correspondencia formal con el imaginario cartográfico, el factor determinante es la ruptura con la horizontalidad propia de la carretera y el camino. Desde una ubicación privilegiada, en una lejanía extrema, la cámara nos ofrece una visión cósmica del territorio que sintetiza el recorrido zigzagueante que han realizado los protagonistas a lo largo del filme; una imagen que en un lento *zoom out* finaliza en una correspondencia directa con las fotografías aéreas de Nadar, de dimensión «inhumana». Una imagen totalizadora que aspira a representar de forma abstracta el recorrido y el aprendizaje vividos.

3. Revelaciones (y conclusiones) a escala

El resultado que ofrece Kiarostami es una inversión de la noción clásica del gran relato de aventuras donde se parte del mapa del territorio para llegar a un destino: el tesoro. En este caso el destino del viaje no es el tesoro sino el «alzamiento» de este mapa que convierte el territorio inicialmente desconocido en conocido, tanto para los personajes del filme como para el propio espectador. De esta forma, el aprendizaje que deja la película es un aprendizaje totalmente cartográfico: la vida es una cuestión de escala y, consecuentemente, es necesario elegir en cada momento y situación la escala más adecuada a las circunstancias. En el caso concreto de *Y la vida continúa*, Kiarostami plantea que la magnitud de la tragedia requiere de una escala mayor para comprender cuáles son los verdaderos vínculos del hombre con el mundo que lo rodea. El

mapa, pues, convertido en manos de Kiarostami en una forma ética de contemplar el paisaje de la catástrofe, quizá de comprenderlo y de aportar claves interpretativas para hacerlo próximo, familiar e integrado.

De este modo, la propuesta de Abbas Kiarostami con *Y la vida continúa* constata que en el cine contemporáneo existe una tendencia cinematográfica que recupera y trabaja formas visuales (propiamente geográficas) que se habían manifestado de forma intermitente y fugaz en el seno de la pintura y la fotografía de paisajes; unas formas que habían quedado suspendidas en el tiempo a la espera de ser «re-animadas». En este sentido, y como dibujaba Teresa Castro en el inicio de nuestro trayecto, enmarcamos la relación/hibridación cine y geografía en el contexto de una cultura visual, es decir, una historia de las formas. De la misma manera, los dispositivos visuales asociados al mapa, en el contexto de la permanente evanescencia de nuestra relación con el espacio (en detrimento de todo tipo de aparato tecnológico que media entre nosotros y el mundo), aparecen como una vía de exploración y reapropiación del territorio.

En definitiva, Kiarostami presenta no sólo una lente experiencial, sino también una dinámica propedéutica para acercar el territorio a un proceso de aprendizaje de la propia identificación y para generar la apropiación del espacio identitario. Su paisaje retroactivo retorna a la memoria la epifanía de una omnicomprensión soterrada casi siempre al inicio de sus películas, la cual logra desvelarse a través de un cambio de perspectiva absolutamente elocuente. En el ínterin, el itinerario que el cineasta traza cubre un imaginario que responde a las inquietudes históricas, estéticas y humanas que se dispersan en el espacio y que revelan tanto el descubrimiento por parte de los personajes como del espectador.

Bibliografía citada

- ALPERS, S. (1987): *El arte de describir*, Barcelona: Hermann Blume.
- AUMONT, J. (1997): *El ojo interminable*, Barcelona: Paidós.
- BERGALA, A. (2002): *Abbas Kiarostami*, París: Cahiers du Cinéma (Les petits Cahiers).
- BORGES, JL. (1974): *Obras completas, 1923-1972*, Barcelona: Emecé Editores.
- CASTRO, T. (2011): *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, París: Aléas.
- CIMENT, M. (2002): *Abbas Kiarostami. Photographies*, París: Hazan.
- CONLEY, T. (2006): *Cartographic Cinema*, Minnesota: University of Minnesota Press.
- DESPORTES, M. (2005): *Paysages en mouvement. Perception de l'espace et transports (XVIII^e-XX^e siècle)*, París: Gallimard.
- EISENSTEIN, S.M. (1976/78): *La non-indifférente nature*, París: Union Générale d'Éditions.
- ELENA, A. (1999): *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*, Barcelona: Paidós.
- GRAEME, H. y RAYNER, J. (eds.) (2010): *Cinema and Landscape*, Chicago: The University of Chicago Press.
- GUNNING, T. (1990): «The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde» en Elsaesser, T. y Barker, A. (eds.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Londres: BFI Publishing.
- MOTTET, J. (2002): *L'arbre dans le paysage*, Seyssel: Champ Vallon.
- NANCY, J.L. (2001): *L'évidence du film. Abbas Kiarostami*, Bruselas: Yves Gevaert Editeur.
- PAÏNI, D. (1997): *Le cinéma, un art moderne*, París: Cahiers du Cinéma.
- PINEL, V. (1974): *Louis Lumière*, París: Anthologie de l'Avant-Scène.
- QUINTANA, A. (2003): *Fábulas de lo visible*, Barcelona: El Acantilado.
- QUINTANA, A. (2011): *Después del cine: imagen y realidad en la era digital*, Barcelona: El Acantilado.
- RAGEL, P. (2016): «El camino. Caligrafía caminal» en Balló, J. y Bergala, A. (eds.), *Motivos visuales del cine*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 45-50.
- SALVADÓ, A. (2013): *Estètica del paisatge cinematogràfic: el découpage i la imatge en moviment com a formes de representació paisatgística*, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra (Tesis Doctoral).
- STOICHIȚĂ V. (2000): *La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona: Ediciones del Serbal.
- VON HUMBOLDT, A. (2006): «Cosmos» en López Ontiveros, A., Nogué, J. y Ortega Cantero, N. (eds.) *Representaciones culturales del paisaje*, Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.