

FUENTES UTILIZADAS

- CAWELTI, John G. (1976) *Adventure, Mistry, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- GANT, Charles. *Slow West*. *Sight & Sound*, 00374806, Jul 2015, Vol. 25, Issue 7.
- MASUKOR, Sarinah. "Elegy on the Pioneer Trail: John Maclean's *Slow West*". *Metro Magazine*, 186. pp 62-67.
- <https://www.theguardian.com/film/2015/jun/24/john-maclean-slow-west>. Consultada en julio de 2016.
- <http://www.bettapictures.com/cine/slowwest.html>. Consultada en julio de 2016.
- <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/interviews/slow-west-i-wanted-make-film-about-desperation>. Consultada en julio de 2016.



Taxi Teherán (Jafar Panahi)

NADIA MCGOWAN & LUIS DELTELL

Un cineasta condenado a no rodar más viaja en taxi y escucha la conversación entre el conductor y otros pasajeros. En ese momento se pregunta qué pasaría si, dado que no sabe hacer nada más que rodar, se viera obligado a convertirse en taxista. A raíz de esa reflexión surge *Taxi Teherán*, donde a lo largo de una tarde todo tipo de pasajeros se suben a un taxi conducido por el propio director.

Los clientes hablan con absoluta franqueza entre ellos y nos muestran diversas facetas del Irán actual: el vendedor ambulante de copias en DVD de películas prohibidas en el país, un hombre que sufre un accidente y está al borde de la muerte, dos señoras que deben arrojar un pez en un manantial exactamente a mediodía, una activista política que lleva rosas a la cárcel a una chica presa por acudir a un evento deportivo, o la sobrina de Panahi, que está rodando un vídeo para el colegio y debe atenerse en su práctica escolar al estricto código moral audiovisual del país. La película termina cuando, tras apearse del coche, dos desconocidos roban la cámara.

Una niña recoge el Oso de Oro

En febrero de 2015, Hanna Saedi, sobrina de diez años de Jafar Panahi, así en nom-

bre de su tío el Oso de Oro de la Berlinale. La niña que había protagonizado una de las secuencias fundamentales de *Taxi Teherán* temblaba con la estatuilla en la mano. El público, emocionado, aplaudía. Hanna, aturdida, tan solo pudo levantar con sus pequeñas manos el premio. Este leve gesto motivó uno de los mayores escándalos del festival de cine alemán, que tuvo que gestionar durante meses una profunda crisis diplomática con Irán.

Jafar Panahi no pudo acudir en persona a recoger el galardón puesto que le había sido prohibido filmar películas y abandonar su nación. A pesar de ello, este es el tercer largometraje que realiza desde su condena, tras *Esto no es una película* (codirigida con Mojtaba Mirtahmasb, 2011) y *Pardé* (codirigida con Kambozia Partovi, 2013). *Taxi Teherán* y las dos anteriores se rodaron sin permisos, sin presupuesto y casi sin equipo. Estas tres creaciones casi domésticas, sin embargo, se estrenaron en los certámenes de cine más importantes del mundo y obtuvieron los premios más prestigiosos.

Panahi recurrió a todo tipo de artificios para escapar de la censura y al control de la administración: desde filmar en su propia casa hasta crear una historia en su residencia de vacaciones o, en este caso, fingir ser taxista y grabar, aparentemente sin su consentimiento, a pasajeros supuestamente anónimos. Esta libertad formal ha ido acompañada de una rocambolesca aventura para poder exhibir sus obras en el extranjero.

Ninguna de estas películas salió de Irán a través de los medios tradicionales o por valija diplomática, como correspondería a una obra que se manda a estos festivales, sino de forma ilegal y clandestina. Para burlar aduanas y controles fronterizos, estos filmes han viajado en *pen-drives* escondidos en el equipaje de falsos turistas e, incluso, ocultos en el interior de una tarta, como en una mala película de espías de la Guerra Fría.

Por eso, cuando la joven Hanna Saed alzó el León de Oro, todos los asistentes sabían que Jafar Panahi no faltaba al acto por un ataque de narcisismo o de timidez, sino porque se encontraba recluido en su país. La ovación fue para una gran película pero, aún más, para la actitud valiente de un cineasta.

Liberados por la tecnología

Los medios de producción digital han conquistado tanto el cine comercial como el minoritario o *underground*. A principios del siglo XX Matt Hanson (2004) sostenía que la bobina había quedado obsoleta y era algo estrictamente para nostálgicos. Este giro

al digital es todavía mayor en las películas de bajo presupuesto y en los países periféricos, utilizando el término acuñado por Alberto Elena en 1999 para las filmografías nacionales alejadas de los grandes de producción.

Es precisamente una de estas cinematografías, la iraní, la que ha mostrado más entusiasmo en su acercamiento a lo digital. Parviz Jahed (2014) detalla acertadamente cómo toda una generación de creadores de dicho país ha recurrido a las nuevas tecnologías para abaratar el coste de sus producciones y, a la vez, para solventar los problemas con la administración y burocracia de su nación, que son despiadados en muchas ocasiones con las obras de los directores.

El caso de Jafar Panahi no es, por tanto, único; sin embargo sí es el más emblemático y radical en el uso de la tecnología como una nueva herramienta al servicio de una nueva forma y enunciación del hecho cinematográfico. Tras su condena en el año 2009, sus largometrajes son asombrosamente domésticos e íntimos. *Esto no es una película* fue calificada como un vídeo-diario por muchos críticos, y la insólita *Pardé*, como un rodaje casero. En ellas, Panahi recurrió a la ayuda de otros cineastas o al menos de otros técnicos. Sin embargo, en *Taxi Teherán* hay una vocación manifiesta por simular que solo hay un responsable de todo el proceso: el propio director. El filme está firmado por una única persona: Jafar Panahi. No hay créditos iniciales que den información previa al espectador sobre la obra y en los créditos finales solo se indica que lo que se acaba de contemplar se titula *Taxi Teherán* y que es una película de Jafar Panahi. Después un texto informa de lo siguiente:

El Ministerio de Orientación Islámica aprueba los créditos de las películas distribuidas. A pesar de mi deseo sincero esta película no tiene créditos. Estoy en deuda con quienes nos han ayudado. Esta película no existiría sin su apoyo.

Panahi elimina a todos los colaboradores de la producción para eximirles de responsabilidades legales, al menos hasta que las circunstancias políticas permitan hacer públicos sus nombres. El gesto tiene también una importante connotación, ya que el cineasta ha construido una película sin ninguna *troupe* de operadores, sonidistas y otros miembros de la producción. Ha utilizado hábilmente la tecnología para liberarse de problemas económicos, con un presupuesto de 32.000 €, trabas políticas y legales e incluso para liberarse de los sistemas de producción clásicos. Pocos directores, hace un par de décadas, habrían pensado en poder filmar una obra con tanta libertad.

Rodaje y edición duraron dos semanas. Panahi montaba los brutos del día cada noche con la intención de acabar la película antes de que las autoridades se percataran de su



La sobrina de Panahi rueda un vídeo para el colegio.

existencia, y guardaba copias en diferentes lugares para que no pudiera ser destruida en caso de un fortuito registro.

Esta discreción se extendió a los métodos de rodaje. La obra se grabó con tres cámaras Blackmagic Pocket Cinema como principales, instaladas en el interior del coche, además de la cámara doméstica que aportó la sobrina del director y el móvil de este. De pequeño tamaño pero con resolución suficiente para proyectar en sala de cine (1080HD en ProRes 422 HQ), la Blackmagic Pocket Cinema permitía tanto la invisibilidad de la técnica como el poder rodar en un espacio tan pequeño. A pesar de tener un amplio rango dinámico, trabajar en el interior de un coche a pleno día generalmente requeriría de iluminación para evitar tanto la sobreexposición de las ventanas como negros empastados en las sombras. Iluminar era absolutamente inviable por el secretismo que rodeaba el rodaje, por lo que se recurrió a eliminar el techo del coche, trabajar con luz natural y añadirlo después en postproducción.

El rodaje en continuidad a lo largo de situaciones lumínicas cambiantes en ocasiones nos lleva a imágenes demasiado oscuras o contrastadas, pero si tenemos en cuenta lo acostumbrado que está el espectador contemporáneo a la imagen de aspecto *amateur*, sobreexpuesta, subexpuesta, mal encuadrada o temblorosa como recurso de verosimilitud, es quizá un valor añadido en una película que juega con los límites de lo real. Las texturas de la cámara casera y el móvil no hacen sino reforzar este efecto.

La verosimilitud y el neorrealismo

Dos han sido desde hace años las metáforas que han explicado con más claridad el cine: la ventana y el marco. Ambas comparaciones representan concepciones del cine distintas: realismo versus formalismo. La primera de ellas, encabezada por André Bazin (1966), consideraba al cine como una ventana a la sociedad, por lo que debía tender a la búsqueda del realismo. Frente a ellos se encontraba el formalismo de Arnheim (1986), que consideraba el cine como un marco donde se selecciona y se encuadra y que, por lo tanto, lo retratado era necesariamente una construcción formal.

El cine de Jafar Panahi, como casi todo el nuevo cine iraní, parece acercarse a la visión realista. No es extraño que rápidamente los autores viesen en sus primeras películas los ecos del neorrealismo (el movimiento que tanto fascinó al propio André Bazin). Así sus retratos de los niños podrían encajar y encuadrarse en una evolución del propio cine neorrealista (Cardullo, 2002).

Las primeras obras de Panahi se encuadran sin dificultad en la metáfora de la ventana ya que, sin duda, se abren hacia un universo social y político. El autor no solo quiere mostrar la realidad sino que se adentra en las partes más críticas y complejas de su sociedad. No tiene problemas en ponerse del lado de los más necesitados y en retratar los conflictos de su país. Destaca su mirada hacia las mujeres y su voluntad por presentar y entender la situación de maltrato de las mismas en Irán (Gurkan, 2015).

El realismo, especialmente el propuesto por André Bazin y su teoría del plano-escena, apelaba a un cine sin intervención: el director debía quedarse al margen, el filme funcionaba como una ventana en la que la manipulación fuese mínima. Se esperaba que el espectador sucumbiese ante la verosimilitud y que al final de la película creyese que todo lo visible no solo pudiera ser verdad sino que era verídico. Sin embargo, desde el año 2009, las películas de Panahi no encajan en este modelo. Su cine ha olvidado la idea de la ventana y se centra ahora en el marco. La película *Pardé*, muy significativamente, se titula en su copia internacional *Closed Curtain*, que podría traducirse como cortina corrida o telón bajado. El filme comienza con una persona que tapa un gran ventanal, lo que preocupa no es la realidad, sino lo que ocurre dentro del marco.

Taxi Teherán es significativa en este importante cambio. La película aparenta ser un relato realista, pero lo que interesa a Panahi no es la realidad externa sino lo que ocurre en el interior de su vehículo. No se nos muestran apenas calles sino relatos, desde el interior, de lo que ocurre en Teherán.

Aún más indicativo es el uso del audio en la película. Si bien hay algunos planos que muestran el exterior, el sonido solo se centra en lo que acontece dentro del vehículo. Panahi aísla el ambiente sonoro urbano, solo escuchándolo cuando se abre una puerta o baja la ventanilla del coche. Así ni la propuesta visual ni mucho menos el sonido encajan en la idea de un relato neorrealista. La esencia del cine de Panahi hay que buscarla en otro lugar.

Una nueva forma de enunciación, un nuevo espectáculo

Desde el periodo finisecular del siglo pasado, el cine reflexivo llamado ensayo audiovisual o de pensamiento se ha transformado en una de las tendencias fundamentales. Tanto Antonio Weinrichter (2007) como Josep María Catalá (2014), que han abordado en varias ocasiones este modelo, recurren a la idea literaria del ensayo. Es decir, una formulación marcadamente personal y que reflexiona sobre la realidad al mismo tiempo que sobre la propia obra y el hecho de crear. El ensayo, como defendía Adorno (1962), nace con Montaigne, que se propone hablar sobre sí mismo y reflexionar sobre la realidad observando lo que mejor conoce su propio ser.

Taxi Teherán encaja con claridad en este nuevo concepto del cine reflexivo y pensado. No es una búsqueda de lo que sucede en las calles, sino que muestra cómo sus habitantes reflexionan sobre su entorno, incluyendo a Panahi, que dirige la narración. Del mismo modo que Adorno defendía en su texto *El ensayo como forma*, Panahi solo acepta la experiencia que él vive, que él cuenta. El cineasta puede ser el narrador de la historia solo porque es testigo de la misma.

La película es una continua reflexión sobre el hecho cinematográfico y la obra gira en torno a una idea clara: el público debe creer que todo lo que está viendo es verosímil. Sin embargo, el espectador se plantea desde el principio si lo que ve es un documental, una ficción o, incluso, un trabajo de cámara oculta. En el minuto diez del largometraje, Odid mira al conductor y le dice: "Le he reconocido: usted es el señor Panahi". Odid y Panahi hablan sobre el cine y la realidad, y aunque el pasajero insiste en preguntar al director si está rodando una película, este se niega a responder. Aunque nosotros, como la casi totalidad de los críticos, nos adentramos más a la idea de que toda la obra es una gran ficción, lo cierto es que *Taxi Teherán* se sigue catalogando como documental o, en su defecto, como falso documental.

Uno de los elementos fundamentales del ensayo audiovisual es el carácter abierto de

las obras. El final de la película no esboza una conclusión clara, ya que el relato queda interrumpido por el robo de la cámara. También algunas escenas se mantienen sin resolución, como cuando su sobrina decide que quiere filmar al niño vagabundo que encuentra dinero en la calle, que no llega a terminarse.

Taxi Teherán es, a fin de cuentas, el testimonio de una persona que para existir debe filmar. En una carta abierta dirigida a la Berlinale de 2009 tras la cruel sentencia, el propio director había predicho su nuevo futuro:

Soy un realizador. Lo único que sé es hacer películas. El cine es mi medio de expresión y lo que da sentido a mi vida. A pesar de los obstáculos, de las limitaciones de trabajar en lugares tan privados, nada podrá impedirme hacer películas (...) El cine como expresión artística es mi mayor obsesión, por eso tengo que seguir haciendo películas sean cuales sean las circunstancias, para defender mi dignidad y sentirme vivo (Panahi, 2009).

TAXI (2015)

País: Irán

Dirección, Guion, Fotografía, Montaje, Sonido y Producción:

Jafar Panahi

82 minutos

Distribuidora DVD: Wanda

Estreno en España: 22.9.2015

Filmografía de Jafar Panahi como director

- *Taxi Teherán* (*Taxi*, 2015).
- *Pardé* (*Closed Curtain*, 2013).
- *Esto no es una película* (*In Film Nist*, 2011).
- *Fuera de juego* (*Offside*, 2006).
- *Sangre y oro* (*Talaye sorkh*, 2003).
- *El círculo* (*Dayereh*, 2000).
- *El espejo* (*Ayneh*, 1997).
- *El globo blanco* (*Badkonak-e Sefid*, 1995).
- *Kish* (1991).



Una activista lleva rosas a la cárcel.

FUENTES UTILIZADAS

- ADORNO, T. W. (1962). *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.
- ARNHEIM, R. (1986). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- CATALÁ, J. M. (2014). *El cine de pensamiento: Formas de la imaginación tecno-es-tética*. Castelló;València;Barcelona;: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- CARDULLO, B. (2002). "The Children of heaven, on Earth: Neorealism, Iraian style". *Literatre/Film Quartely*. 30(2), 111.
- BAZIN, A. (1966). *Qué es el cine?*. Madrid [etc.]: Rialp.
- ELENA, A. (1999). *Los cines periféricos: África, oriente medio, india*. Barcelona: Paidós.
- JAHED, P. (2014). *Underground cinema in iran*. *Film International*, 12(3), 106-111. doi:10.1386/fiin.12.3.106_1
- GURKAN, H. (2015). "Cinema as an Alternative Media: Offside by Jafar Panahi". *Global Media Journal*. Vol. 13(24), 1.
- HANSON, M. (2004). *The end of celluloid: Film futures in the digital age*. Mies: Rotovision.
- WEINRICHTER, A. (2007). *La forma que piensa: Tentativas en torno al cine-ensayo* (1ª ed.). Pamplona: Gobierno de Navarra.