

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:  
Si un día de invierno

Autor/es:  
Torrell, Josep

Citar como:  
Torrell, J. (1998). Si un día de invierno. La madriguera. (10):66-66.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41696>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio 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:



## Si un día de invierno...

### El espejo

Yafar Panahi

Ayneh

Irán, 1997

En los últimos años, el cine iraní empieza a ser conocido y apreciado en España. En diciembre de 1994 se estrenó *A través de los olivos*, de Abbas Kiarostami, que acababa de recibir la espiga de oro en Valladolid. En mayo de 1996 se estrenó el primer largometraje de Panahi, *El globo blanco*. Luego, en febrero de 1997, llegó *Gabbeh*, de Moshen Makhmalbaf, que pocos meses antes había obtenido el premio de la crítica en Sitges. En otoño de 1997 se comercializaron en vídeo *¿Dónde está la casa de mi amigo?* e *Y la vida continúa...*, ambas de Kiarostami. En diciembre del mismo año se estrenó *El sabor de las cerezas*, de Kiarostami. Y en julio de 1998 ha llegado el segundo largometraje de Panahi, *El espejo*. Durante los primeros cuarenta y cinco minutos de proyección, *El espejo* se asemeja a *El globo blanco*, y el espectador cree saber qué es lo que está viendo (una seguridad que Kiarostami, Makhmalbaf o Abolfazl Jalilli raramen-

te le consienten). Panahi cuenta la historia de una niña a la que su madre no recoge a la salida de la escuela e intenta llegar sola hasta su casa. En tiempo real y manteniendo a la niña siempre en el plano, la cámara sigue sus peripecias por las calles de Teherán. A partir de una anécdota mínima, Panahi aplica una suerte de lente de aumento que realza algunos detalles en apariencia insignificantes, organizándolos como una odisea cotidiana, capaz de suscitar emociones inesperadamente intensas en el espectador, a pesar de (o precisamente por) ser una de tantas situaciones posibles que se despliegan a diario ante nuestra mirada ensimismada. La idea de la aleatoriedad de las historias está ya en el primer plano de la película, ese movimiento de cámara circular que recorre las cuatro esquinas de un cruce de calles, siguiendo sucesivamente a diferentes personas, como si dudara acerca de cuál de sus historias mostrar.

Pero cuando el espectador está ya cómodamente instalado en este neorealismo minimalista, la niña mira hacia la cámara y se oye una voz fuera de campo?: "Mina, no mires a la cámara". Una segunda cámara nos muestra esa cámara que Mina no puede mirar. La niña se niega a seguir actuando. Mina no está de acuerdo con el personaje que le ha tocado interpretar. Quiere irse a casa. Pero si un día de invierno una niña se perdiera en las calles de Teherán y rompiera el espejo, tal vez se encontraría ante otro espejo. La odisea vuelve a empezar, siempre en tiempo real. Lo único que ha cambiado es la escala de planos (y la realidad de la que se habla). Durante la primera parte, Mina estaba siempre en primer plano o en primerísimo plano. En la segunda parte, cuando la cámara finge

seguirla "sin que ella lo sepa", predominan el plano general y el plano de conjunto. La cuestión de la verosimilitud entre dos versiones distintas de realismo se resuelve en una elección estrictamente retórica: la distancia entre la cámara y lo filmado. Pero al mostrar la cámara que rueda, Panahi evoca la presencia de otra cámara, y así plantea la cuestión de los límites de la ficción y las convenciones del realismo. Si la cámara se convierte en un espejo, ¿qué se refleja en él? No la realidad, siempre relegada fuera de campo, sino la realidad del cine. La cámara es un espejo que refleja la propia enunciación, el acto de producir significados. En esta dimensión metacine, *El espejo* encierra algunos de sus momentos más bellos, como aquel en que se supone que la cámara ha perdido a Mina y sólo se oye su voz a través del micrófono inalámbrico. Mientras la cámara busca el cuerpo del que proviene esa voz, la invisible Mina se encuentra con un desconocido, al que nunca veremos, que se presenta como John Wayne, es decir, como el actor iraní que dobló las películas del actor norteamericano, pura voz sin cuerpo. Pero la relación entre imagen y sonido apunta a un tercer aspecto de las relaciones entre realismo y representación en *El espejo*: la de esa realidad ficcional, omnisonante en la película pero nunca mostrada, que resuena en esas triviales conversaciones cotidianas que acompañan a Mina en su viaje. En *El espejo* los sonidos preceden a las imágenes: se empiezan a oír al principio, sobre la pantalla en negro, y las voces anónimas no dejarán de hablar en toda la película. Tal vez este comentario debería desplazar también la atención hacia otra parte, contar otras cosas, dar un contexto a esas conversaciones cotidianas que se nos dan a oír. Quizá baste con señalar que no es irrelevante que sea una niña —y no se trata aquí de edad, sino de género— la que se niega a interpretar el papel que le ha sido asignado en el cine y fuera de él.

Josep Torrell

